Корней Чуковский

Душа второ

Горький как философ.

Горький и Лев Толстой.

Душевный Горького

Его Жизнь Горького

Горький и русская

Корней Чуковский

Корней

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
В ПЯТНАДЦАТИ ТОМАХ

Чуковский

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
ТОМ ВОСЬМОЙ

ИЗ КНИГИ «ФУТУРИСТЫ»

АЛЕКСАНДР БЛОК
КАК ЧЕЛОВЕК И ПОЭТ

ДВЕ ДУШИ М. ГОРЬКОГО

РАССКАЗЫ О НЕКРАСОВЕ

СТАТЬИ (1918–1928)

МОСКВА 2012

УДК 882
ББК 84 (2Рос=Рус) 6
Ч-88

Файл книги для электронного издания подготовлен
в ООО «Агентство ФТМ, Лтд.» по оригинал-макету издания:
Чуковский К. И. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 8. —
М.: ТЕРРА—Книжный клуб, 2004.

Составление и подготовка текста
Е. Ивановой и Е. Чуковской

Оформление художника
С. Любаева

На обложке
портрет К. Чуковского работы Ю. Анненкова, 1921.

Чуковский К. И.

Ч-88 Собрание сочинений: В 15 т. Т. 8: Литературная критика. 1918—1921 / Предисл. Е. Ивановой; Коммент. Е. Ивановой и Б. Мельгунова. — 2-е изд., электронное, испр. — М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. — 664 с.

В восьмой том Собрания сочинений вошли книги «Футуристы», «Александр Блок как человек и поэт», «Две души М. Горького», «Рассказы о Некрасове», а таже несобранные статьи.

За исключением «Футуристов» все эти произведения не входили в единственное прижизненное собрание сочинений Чуковского.

УДК 882
ББК 84 (2Рос=Рус) 6

© К. Чуковский, наследники, 2012
© Е. Чуковская, составление, 2012
© Е. Иванова, составление, комментарии, 2012
© Б. Мельгунов, комментарии, 2012
© Агентство ФТМ, Лтд., 2012

Самым большим испытанием в жизни Чуковского, как и всего его поколения, стал Октябрь 1917 года. Всем его современникам, без различия политических убеждений и социального статуса, пришлось тогда пережить то, что описал В. Розанов на страницах «Апокалипсиса нашего времени»: «С лязгом, скрипом, визгом опускается над Русскою Историею железный занавес. «Представление окончилось». Публика встала. «Пора надевать шубы и возвращаться домой». Оглянулись. Но ни шуб, ни домов не оказалось»[1]. Чуковский, казалось бы, менее всего должен был ждать подвохов от революции: сын прачки, сам себя воспитавший на медные деньги, в зрелый период своего творчества он принадлежал к кругу либеральной интеллигенции, для которой все, что связано с революцией, было окружено ореолом святости. Не имея прямого интереса к политике, он сочувственно наблюдал поединок революционеров с правительством. Но вот когда «представление окончилось», он наряду со многими людьми своего круга с некоторым изумлением вдруг обнаружил отсутствие всего того, что казалось неотъемлемой принадлежностью существования. Совсем не конъюнктурные соображения заставляют биографа Чуковского делить его творческий путь на до- и послереволюционный: он потерял тогда все или почти все, что с таким трудом было достигнуто до революции.

А достижений накопилось немало — по существу, все последнее дореволюционное десятилетие было для него непрерывным восхождением. К этому времени он почти десять лет был ведущим критиком влиятельной кадетской газеты «Речь», его мнением дорожили, его острого языка боялись. Но главное — он имел своего читателя, что можно считать самым большим его приоб-

[1] *Розанов В. В.* La divina comedia // Апокалипсис нашего времени. Цит. по кн.: *Розанов В. В.* О себе и жизни своей. М., 1990. С. 627. В библиотеке Чуковского, кстати, сохранился экземпляр первого и третьего выпусков этого розановского «Апокалипсиса» с дарственной надписью Розанова.

ретением. Чуковский не относился к числу критиков-эстетов, которые презирали или просто игнорировали читателей, видели в них толпу «непосвященных» и предпочитали писать о литературе и искусстве на страницах изданий с весьма ограниченной, но квалифицированной читательской аудиторией. Поэтому сотрудничество в символистском журнале «Весы» так и осталось для него эпизодом (правда, здесь значение имели и материальные причины — «Весы» не всегда исправно платили авторам, а литературный заработок для Чуковского и его семьи составлял единственный источник существования). С читателем, который был у газеты «Речь», Чуковский находился в полном контакте, он умел ценить свою аудиторию, не пропускавшую и его устных выступлений. Среди этих читателей были такие, кто и спустя десятилетие помнил его наиболее яркие фельетоны и характеристики. В предисловии к тому 7 мы приводили отзыв академика Е. В. Тарле, сравнивавшего Чуковского с Ипполитом Тэном. Подобным читателям, даже если их было немного, мог позавидовать любой критик.

Связь со «своим» читателем относилась к числу наиболее важных завоеваний его дореволюционной литературной карьеры, и в дневниковых жалобах Чуковского на свое амплуа газетного фельетониста надо отделять то, что было вызвано минутной усталостью от непрекращающегося потока работы, и то, что реально можно было бы обозначить словами «кризис жанра». Конечно, предреволюционные статьи показывают, как нелегко становилось все время находить новые темы, поскольку обо всех сколько-нибудь интересных ему писателях-современниках он успел написать не один раз, а повторять себя, симулировать творческий процесс он не умел. Постоянное недовольство собой было свойственно Чуковскому именно потому, что доверие читателей он ощущал как постоянное ожидание, которое никак нельзя обмануть.

Разумеется, Чуковского не могли не затронуть те испытания, которые принесла Первая мировая война, когда, по словам Блока, «цвет человечества, цвет интеллигенции сидел годами в болоте <...> люди как-то рассеялись, замолчали и ушли в себя: точно сидели под колпаками, из которых выкачался воздух»[1]. Война сильно повлияла на книжный рынок, снизив тиражи, сократив число периодических изданий. Но это были препятствия, с которыми Чуковский мог справиться: для него как критика это время стало полосой исключительно успешных лекторских выступле-

[1] *Блок А.* Интеллигенция и революция // Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М.-Л., 1962. С. 10–11.

ний, которые по эстрадному успеху не уступали аналогичным выступлениям Владимира Маяковского.

Его внимание как критика переключилось тогда на футуристов всех оттенков, в начале 1910-х годов делавших первые шаги на литературной сцене. В атмосфере скандалов, которыми сопровождались их устные и печатные выступления, статьи Чуковского пришлись как нельзя кстати. Шумные вечера и «поэзоконцерты» футуристов отпугивали и дезориентировали читающую публику своей эксцентричностью, мешали ей вникнуть в смысл их необычного творчества. Чуковский вовремя протянул читателям руку, стал их поводырем, и потому его лекции и статьи о футуристах пользовались большой популярностью.

1916 год принес Чуковскому еще одну удачу — он в качестве журналиста вместе с писателями Алексеем Николаевичем Толстым, Василием Ивановичем Немировичем-Данченко, редактором-издателем газеты «Речь» Владимиром Дмитриевичем Набоковым и несколькими влиятельными журналистами по приглашению британского правительства посетил Англию, которую покинул более 10 лет назад. Поездка была исключительно богата впечатлениями, в одном из писем к жене он не без гордости сообщал: «Меня принимал король, сэр Эдвард Грей, лорд Китченер и сэр Джон Джеллико (*названы министр иностранных дел, военный министр и командующий всем британским флотом*), мне показывали все тайны, недоступные самим англичанам — какие строятся теперь суда, аэропланы и проч., я был в стоянке Главного флота, куда с самого начала войны не мог проникнуть никто...»[1]. Это была еще одна вершина, на которую он поднялся накануне революции, но, как стало ясно позднее, лишь затем, чтобы стремительно скатиться и довольно скоро оказаться в числе тех «бывших», которых снисходительно будут называть в лучшем случае «попутчиками».

В той новой эпохе, в которую вступил Чуковский вместе со всей страной в 1917 году, все дореволюционные успехи не только потеряли цену и смысл, но обратились из заслуг в улику, подтверждающую либо служение эксплуататорским классам, либо принадлежность к ним. Над Чуковским, как и над всеми людьми его круга, навис совершенно новый и неслыханный прежде вопрос: «а чем вы занимались до 1917 года?» От ответа на него теперь зависела и возможность публиковаться, и поступление на работу, и право детей получать образование. Все факты дореволюционной биографии Чуковского на многие годы стали неиссякаемым ис-

[1] *Чуковский Корней.* Из переписки с женой (1904–1916) // Культура и время. 2002. № 1. С. 124.

точником компромата. Не сразу, но стало понятно, что наиболее компрометирующей оказалась именно критическая деятельность: выяснилось, что писал он не о тех и не то, что он был чужд классовым интересам пролетариата, что он выражал буржуазную точку зрения и т. п.

Революционный циклон настиг Чуковского незадолго до сорокалетия. Никаких оснований причислять себя к лагерю тех, кого тогда сразу стали называть «контрреволюционерами», у него не было, хотя кадеты стали первыми, на кого большевики направили удар, и большинство его коллег и соратников по газете «Речь» очень скоро оказались в эмиграции. Чуковский не был затронут в ходе первых большевистских репрессий, но связь с кадетами стала позднее несмываемым пятном в его биографии, ее потом не раз припомнят ему «братья во литературе». На первых порах гораздо чувствительнее на его судьбе отозвалось уничтожение частных издательств, закрытие журналов и газет, лишившее его трибуны и средств к существованию.

Но все это не повлияло на его решение остаться в России, он не предпринимал никаких попыток эмигрировать. И хотя в жизни Чуковского не было плакатных ситуаций в духе Маяковского («моя революция, пошел в Смольный...»), в Смольном он все-таки оказался в числе тех дореволюционных интеллигентов, кто выразил готовность включиться в культурную работу.

Но даже при отсутствии конфронтации с новой властью, выпавшее на его долю «испытание в грозе и буре», как некогда называл революцию критик Иванов-Разумник, оказалось чрезвычайно тяжелым. Прежде всего — по причинам чисто материальным: он по-прежнему оставался единственным кормильцем большой семьи, а в 1920 году у него родилась еще одна дочь — Мария (Мура), которую он позднее потерял при весьма трагических обстоятельствах. Суровым испытаниям подверглась его литературная деятельность, поскольку почти сразу обнаружилось, что критики, в дореволюционном понимании этого слова, в новой литературе не будет, она упразднена и «другие мальчики поют другие песни», причем весьма воинственные по отношению к прежним представителям критического цеха. Упразднение независимой от государства прессы оказалось одним из самых неожиданных сюрпризов новой власти, имевших и самые тяжелые последствия: дореволюционные литераторы прямо на глазах стали превращаться в «бывших людей». В предыдущих томах нашего издания мы пытались показать, что критическая деятельность никогда не была для Чуковского легким занятием. На протяжении долгих лет он вынашивал капитальные замыслы — книги о самоцельности, о Чехове, но газетная текучка не давала возможности для

их воплощения и временами заставляла критика роптать на свою судьбу, называть себя литературным смердом и т. п. В итоге вынужденная смена литературного амплуа временами воспринималась с облегчением — до тех пор пока были силы на постоянные перемены.

В том, что Чуковский одним из первых среди дореволюционной интеллигенции встал на путь сотрудничества с новой властью, не было ничего неожиданного. Многое в лозунгах, с которыми большевики пришли к власти, могло ему даже импонировать: идеи равенства, антибуржуазность, возможности широкой просветительской деятельности, — эти лозунги завораживающе действовали тогда не на одного Чуковского. Вот почему его имя мы находим в Комитете по реформе орфографии, где он работал вместе с Блоком и Ивановым-Разумником, а главное — среди сотрудников почти всех горьковских прожектов этих лет — от «Всемирной литературы» до Секции исторических картин, журнала «Завтра» и «Литературной газеты».

Революция упразднила многие важные прежде барьеры в среде дореволюционных литераторов — партийные деления, эстетические расхождения, кружковые пристрастия и т. п., уравняв всех в безденежье и бесправии. Но внутреннего сплочения в эту среду она не принесла: теперь камнем преткновения стало отношение к новой власти.

Над послереволюционной историей русской интеллигенции в качестве эпиграфа можно поставить слова Блока: «О, если б знали, дети, вы, / Холод и мрак грядущих дней!» Холод и мрак надвигались постепенно, репрессивная машина медленно набирала обороты, подбираясь к писателям, и первые удары были направлены совсем на другие объекты. А интеллигенция обладала огромным запасом иллюзий, которые выветрились далеко не сразу, и свойственный ей исторический оптимизм оказал тогда плохую услугу.

Чуковский отчасти этот оптимизм разделял, и зверская работоспособность помогала ему не только выжить, но поверить в существование новых творческих горизонтов, собственной востребованности в качестве культуртрегера в новой исторической ситуации. Иллюзии Чуковского в этот период существенно подпитывались политическими лозунгами его любимца — Уолта Уитмана, книга о котором «Поэзия грядущей демократии», изданная в 1919 году, в некоторых отношениях выражала тогда и политическое кредо самого Чуковского.

До начала 20-х годов он был буквально заворожен демократией и открывавшимися перед ней чуть ли не планетарными перспективами. Поэтому жизненные тяготы он переносил относи-

тельно легко и не без гордости писал в Берлин А. С. Ященко: «Как литератор многосемейный, я, по условиям Нэпа, должен печатать в месяц три книжки для того, чтобы существовать»[1]. Перечислив все изданные и подготовленные к печати за один год книги, среди которых и публикуемые в настоящем томе книги об Александре Блоке, Некрасове, футуристах, работа об Анне Ахматовой, детские стихи, переводы, Чуковский делал подсчеты — за год он подготовил около 50 печатных листов, не считая переводов и редактуры.

Пока литературная деятельность казалась нужной новому, демократическому читателю, Чуковский работал с большим энтузиазмом: организовывал новые журналы, например, вместе с Евгением Замятиным основал журнал «Современный Запад», предшественник нынешней «Иностранной литературы», участвовал в создании журнала «Дом искусств» (вышло два номера), позднее был одним из создателей журнала «Русский современник». Не менее энергично участвовал он в организации Дома искусств (ДИСКа), писательской коммуны, созданной для спасения от голодной смерти неприспособленных и замерзающих поодиночке литераторов. Она описана в романе Ольги Форш «Сумасшедший корабль». В новой эпохе Чуковский неожиданно выступил в роли наставника литературной молодежи, создав при Доме искусств Литературную студию, в недрах которой затем возникло писательское объединение «Серапионовы братья». В имении Холомки на Псковщине Чуковский и Добужинский организовали писательскую колонию, куда литераторы с семьей уезжали из голодного города на лето подкормиться в деревне.

В начале 20-х годов Чуковский безоглядно и не жалея себя пытался наладить жизнь литераторов в новых условиях и приспособиться к этой жизни сам. Как обычно, общественная деятельность вызывала больше нареканий, чем благодарности, на Чуковского выливали все те упреки, которые на самом деле должны были адресоваться новой власти. Именно тогда он и писал письмо Алексею Толстому, находившемуся в эмиграции. В этом письме Чуковский на правах старого друга описывал собственную жизнь и приглашал писателя вернуться в Россию. До сих пор остается неясным, предполагал ли Чуковский, что письмо может быть опубликовано, во всяком случае, тон, в котором он описывал свою жизнь при новой власти, несколько отличался от того, каким эта жизнь описывалась в дневниках. «Слава Богу, — писал

[1] Цит по кн.: *Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О.* Русский Берлин. 1921–1923. По материалам архива Б. И. Николаевского в Гуверовском институте. Париж, 1983. С. 33.

А. Н. Толстому Чуковский, — ненависти к своему народу у меня и мимолетной не было. Я сразу пошел читать лекции матросам, красноармейцам, милиционерам — всем нынешним людям, которых принято так ненавидеть и, читая, чувствовал: «это Россия». И еще: «хороша Россия!» Талантливые, религиозные, жадные к жизни люди. Они тысячу лет были немы, теперь впервые думают и говорят — еще косноязычно и нелепо, — но это они создали Достоевского, Чехова, Державина, Блока, они, они, и у них еще тысячи лет впереди, и они силачи: прошли через такие войны, голода, революции, — а вот смеются, вот поют, купаются в Неве, козыряют за девками. А в деревне бабы рожают, петухи кричат, голопузые дети дерутся на солнце, — крепкий народ, правильный народ, он поставит на своем, не бойтесь. Хоть из пушек в него пали, а он будет возить навоз, любить землю, помнить зимних и вешних Никол, и ни своих икон, ни своих тараканов никому не отдаст. Я жил в этом году в деревне и видел, что в основе, в главном, в идеале все сложилось по мужику, для мужика, что мужик весь этот строй приспособил к себе, повернул на свою мельницу, взял из него то, что нужно ему, мужику, остальное выбросил вон»[1].

Вполне возможно, что восторженный тон письма, адресованного Толстому, и уверенное приглашение вернуться в голодную и холодную Россию из относительно сытого Берлина выражали минутную правду и минутное воодушевление начала 20-х годов, когда на короткий миг показалось, что все самое страшное и тяжелое уже позади. Но последствия этого письма оказались очень тяжелыми, Алексей Толстой опубликовал письмо в Литературном приложении к газете «Накануне», не исключив из него и злые характеристики всех тех литераторов, с кем Чуковскому приходилось постоянно общаться. Вокруг этой публикации разгорелся скандал, надолго поссоривший Чуковского с собратьями по творческому цеху.

Надо отметить, что и в новой эпохе скандалы продолжали преследовать Чуковского, они буквально шли за ним по пятам. То, что легко сходило с рук А. Толстому, опубликовавшему частное письмо без разрешения автора, самому автору злополучного письма не могли забыть десятилетиями. Представление о том, что вынес Чуковский после публикации Толстого, дает его переписка с Евгением Замятиным, который в ответ на попытку объяснений со стороны Чуковского, писал: «После Вашего письма Толстому у меня есть ощущение, что именно друг-то и товарищ Вы — довольно колченогий и не очень надежный. Я знаю, что вот если меня завтра или через месяц засадят (потому что сейчас нет в Со-

[1] *Флейшман Л., Хьюз Р.* Русский Берлин. С. 35–36.

ветской России писателя более неосторожного, чем я) — если так случится, Чуковский один из первых пойдет хлопотать за меня. Но в случаях менее серьезных — ради красного словца или черт знает ради чего — Чуковский за милую душу кинет меня Толстому или еще кому»[1].

Литературное одиночество Чуковского после революции только усугубилось, поскольку он лишился и постоянной трибуны, и читателей. Неудивительно поэтому, что в дневнике этого времени мы не находим и следов того энтузиазма и оптимизма, которым дышало письмо к Толстому, здесь содержатся совершенно иные характеристики наступившей эпохи. «Прежней культурной среды уже нет, — писал он в 1919 году, — она погибла, и нужно столетие, чтобы создать ее. Сколько-нб. сложного не понимают»[2].

Какие бы радужные перспективы ни мерещились ему порой, какие бы иллюзии наступающего крестьянского рая ни посещали его во время кратких выездов в деревню, Чуковский, как и вся остальная интеллигенция, оказался совершенно неподготовленным к жизни в наступающем железном веке (большевики ведь не случайно называли себя «людьми огня и железа»). Жизнь при «проклятом самодержавии» не обеспечила интеллигенцию никаким необходимым опытом для наступавшей эпохи. Общественное мнение, протесты, петиции и жалобы вызывали у большевистских властей скорее улыбку, тут можно сослаться хотя бы на мнение Ленина о дореволюционной интеллигенции, высказанное в известном письме к Горькому («Это не мозг нации, а г...о»). Не желая употребить здесь ключевое ленинское слово, скажем для краткости, что в лучшем случае все интеллигенты казались ему недоумками.

Но и внутри себя самой интеллигенция оставалась раздробленной. Хотя прежние общественные перегородки (например, деление на консерваторов и либералов, партийные клички вроде народников, кадетов и т. п., литературно-групповые — символисты — реалисты, символисты — футуристы и т. п.), казалось, потеряли всякое значение, появились новые деления на тех, кто уехал или был выслан, и тех, кто остался и добровольно или вынужденно искал путей сотрудничества с новой властью. Вместе с новым разделением рождались новые поводы для нескончаемых споров и распрей. И самое главное — в ходе этих споров весьма охотно

[1] Письмо от 30 июня 1922. Цит. по: *Замятин Е. И., Чуковский К. И.* Переписка (1918–1928) / Вст. ст., публ. и комм. А. Ю. Галушкина // Евгений Замятин и культура XX века. Исследования и публикации. СПб., 2002. С. 210.

[2] Наст. изд. Т. 11. С. 264.

припоминали дореволюционное прошлое, не всегда заботясь о последствиях собственной памятливости.

Дореволюционная интеллигенция не имела достаточного опыта для того, чтобы понять, кто пришел к власти и как ей следует вести себя в новой эпохе. Высказанное печатно мнение о литераторе или о его произведении могло теперь иметь неожиданные последствия: оно могло сыграть свою роль при распределении пайков и обречь кого-то на голодную смерть, позднее могло стать поводом для более серьезных санкций. Неподготовленность интеллигенции к жизни в новом веке очень часто усугубляла ее и без того трагическую судьбу. Обычные в литературной среде скандалы могли иметь совсем не обычные последствия, Чуковский неоднократно испытал это на себе. Прежде чем интеллигенция смогла выработать новые правила поведения в новой эпохе, она была либо выморена голодом, либо выдавлена из страны, либо уничтожена поодиночке.

В силу всех этих обстоятельств начало 20-х годов оказалось самым трудным периодом в жизни Чуковского. Какие бы сложные отношения ни связывали его со средой дореволюционных писателей, это была именно среда, в которой он занимал собственную нишу и которая питала его и в духовном, и в физическом смысле. На него нападали — он мог защищаться, он нападал — от него защищались. Все совершалось тогда подчас и скандально, но открыто. Поэтому для биографа Чуковского странно звучат некоторые утверждения из воспоминаний его первого литературного секретаря Евгения Шварца: «...Дела его шли средне, хотя могли бы идти отлично. Такова обычная судьба людей мнительных, подозрительных и полных сил. Не мог Корней Иванович понять, что у него меньше врагов, чем это ему чудится и, соответственно, меньше засад, волчьих ям, отравленных кинжалов»[1].

Шварц тогда делал первые шаги в литературе и, в отличие от Чуковского, плохо знал литературную среду. На самом деле, настал момент, когда все то, что раньше кончалось журнальной перебранкой или «письмом в редакцию» газет и журналов, могло в любой момент стать строкой обвинительного заключения. Борьба принимала подспудный характер, потому что далеко не все произносилось вслух, и ответить можно было не всегда и не всем, надо было предварительно справиться с табелью о рангах. Изучение послереволюционной биографии Чуковского показывает, что он как раз нисколько не преувеличивал количество своих недоброжелателей, врагов у него оказалось не только больше, чем

[1] *Шварц Евг.* Белый волк // Память. Исторический сборник. Вып. 3. Париж, 1980. С. 293–294.

мог себе вообразить Шварц, но больше, чем мог себе вообразить сам Чуковский, каким бы мнительным его ни считали.

Приведем пример из недавно опубликованного дневника критика Вячеслава Полонского, который в 1931 году писал о Чуковском: «Он ходит к Демьяну, втирается помаленьку. Производит впечатление. Соловьев заметил мне на нашей редколлегии: «Обаятельный человек! Очень интересный». «Еще бы! заметил я: Как его любил Иосиф Гессен. Ведь он был присяжным критиком «Речи». — Соловьеву это, очевидно, не было известно»[1]. Критик Вячеслав Полонский возглавлял в тот момент редакцию журнала «Новый мир» и считался покровителем так называемых «попутчиков», то есть интеллигентов, лояльных к советской власти, но не способных перековаться в подлинных выразителей пролетарской идеологии. Так вот, даже и в стан этих маргиналов среди советской интеллигенции Чуковскому путь был заказан. А такие вот памятливые собратья по творческому цеху были на каждом шагу. Даже за право попасть в разряд «попутчиков» приходилось теперь бороться, а от попадания в такие разряды полностью зависела возможность заниматься литературной деятельностью.

Ощущение утраты почвы, одиночества заставляло Чуковского в 1925 году признаваться в дневнике: «Никакой стареющий человек других поколений никогда не видел так явно, как я, что жизнь идет мимо него и что он уже не нужен никому. Для меня это особенно очевидно — п[отому] ч[то] произошла не только смена поколений, но и смена социального слоя. На лодке мимо окна проезжают совсем чужие, на пляже лежат чужие, и смеются, и танцуют, и целуются чужие. Не только более молодые, но чужие. Я стараюсь их любить — но могу ли?»[2]

Это писал человек, которому исполнилось сорок три года, и предстояло прожить еще столько же среди этих чужих и новых людей. Наиболее адекватно настроения Чуковского середины 20-х годов, когда иллюзии первых послереволюционных лет были изжиты, передают его письма к Раисе Ломоносовой, жене русского инженера Ю. В. Ломоносова. Ломоносовы, командированные из России в Англию, стали впоследствии одними из первых невозвращенцев. Чуковский оказался в числе тех, кому Раиса Ломоносова протянула руку помощи, и он был безмерно ей благодарен. Письма к ней 1925–1926 годов довольно подробно освещают литературные дела Чуковского, а главное — отражают постепен-

[1] «Мне эта возня не кажется чем-то серьезно литературным...» (Из дневника Вяч. Полонского. Март-апрель 1931 года) / Публ. И. И. Аброскиной // Встречи с прошлым. М., 2000. С. 295.

[2] Наст. изд. Т. 12. С. 241.

ное угасание его оптимизма. Тяжелее всего продолжали складываться материальные обстоятельства. «Жить литературным трудом в настоящее время это такой же абсурд, как, например, продавать в Гренландии мороженое. А сердце болит. А голова седеет. А годы проходят. А за квартиру спрашивают 109 рублей. А фининспектор штрафует...»[1], — это далеко не полный перечень ежедневных забот, одолевавших Чуковского, и Ломоносова была одной из немногих, с кем он мог поделиться этими заботами.

На первых порах его, как и многих других дореволюционных интеллигентов, спасали прекраснодушный марксист Луначарский и пролетарский писатель Горький, подкармливавшие их за счет просветительской деятельности. Оба они руководили тогда строительством новой культуры, точнее, перестройкой старой, каждый из них имел некоторый запас прожектов, которые они пытались осуществить силами дореволюционных интеллигентов, а заодно и отсрочить их вымирание. В томе 6 и 7 настоящего издания мы представили все основные статьи Чуковского о Горьком, и читатель мог убедиться, что они не открывали воодушевляющих перспектив для совместной работы, тут достаточно перечитать статью «Пфуль». И, тем не менее, именно Горький на долгие годы стал основным защитником Чуковского, приходившим ему на помощь в самые неожиданные моменты: и когда шла борьба с «чуковщиной» в детской литературе, и когда изничтожались работы о Некрасове, и когда надо было спасать погибающую от туберкулеза младшую дочь.

Отношение Чуковского к Горькому-писателю незадолго до революции существенно изменилось: после выхода автобиографический повести «Детство» Чуковский начал открывать в его творчестве нечто созвучное. По мировоззрению Чуковский был западником, считавшим американизм, деловитость, пафос творческого труда лекарством от многих бед, тормозящих развитие России. Конечно, апостолом Горького он не стал, но изменение отношения к его творчеству перед самой революцией сыграло в их последующих отношениях положительную роль, сделав возможным их личное знакомство в сентябре 1916 года в связи с работой над детским сборником «Елка». По-настоящему же новая страница в их отношениях открылась в октябре 1918 года, когда началось сотрудничество Чуковского в горьковском издательстве «Всемирная литература» и работа по осуществлению ряда других

[1] «Ах, у каждого человека должна быть своя Ломоносова...». Избранные письма К. И. Чуковского к Р. Н. Ломоносовой. 1925–1926 гг. / Публ. Ричарда Дэвиса. Предисл. Елены Чуковской и Ричарда Дэвиса // In memoriam. Исторический сборник памяти А. И. Добкина. СПб. — Париж, 2000. С. 335.

культурных инициатив Горького этих лет. В ходе совместной работы Горький сумел оценить редкую работоспособность и добросовестность Чуковского, который не только исповедовал американизм, но и был живым его воплощением. В стихотворении А. Блока «Сцена из исторической картины „Всемирная литература“», написанном для рукописного альманаха «Чукоккала», перечислены все те разнообразные амплуа, в которых приходилось работать тогда Чуковскому:

Мне некогда! Я «Принципы» пишу!
Я гржебинские списки составляю!
Персея инсценирую! Некрасов
Еще не сдан! Введенский, Диккенс, Уитмен
Еще загромождают стол! Шевченко,
Воздухоплаванье...[1]

Поясняя эти шуточные стихи, Чуковский писал: «...Блок с удивительной точностью (нисколько не утрируя) перечисляет те до смешного разнообразные темы, над которыми мне, как и многим из нас, приходилось в ту пору работать. «Принципы», указанные им, — это книжка «Принципы художественного перевода», которую я в то время писал совместно с Н. Гумилевым. «Гржебинские списки» — списки ста лучших русских книг для издательства З. И. Гржебина, руководимого Горьким»[2]. Чуковский одновременно писал для Секции исторических картин сценарий «Храбрый Персей» и сценарий по истории воздухоплавания, редактировал переводы Чарльза Диккенса, выполненные Иринархом Введенским, писал статьи о Шевченко и книгу об Уолте Уитмене.

Постоянное общение с Горьким на заседаниях позволило Чуковскому приглядеться к его облику, об этом сохранились выразительные записи в дневнике: «Вчера я впервые видел на глазах у Горького его знаменитые слезы. Он стал рассказывать мне о предисловии к книгам «Всемирной литературы» — вот сколько икон люди создали, и каких великих — черт возьми (и посмотрел вверх, будто на небо — и глаза у него стали мокрыми, и он, разжигая в себе экстаз и умиление) — дураки, они и сами не знают, какие они превосходные...» (Наст. изд. Т. 11. С. 233.) Подобных наблюдений за годы совместной работы накопилось немало, но позднее, когда Чуковский начал работать над воспоминаниями о Горьком, вошедшими в его книгу «Современники», Горький был уже канонизирован советской властью, и поэтому использовать эти наблюдения при создании его портрета оказалось невозмож-

[1] *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 5. М., 1999. С. 87.

[2] Чукоккала. Рукописный альманах Корнея Чуковского. М. : Премьера, 1999. С. 144, 146.

ным. Основной акцент в «Современниках» делался на масштабах культурных замыслов писателя, хотя Чуковский лучше других знал, чем все эти замыслы неизменно оканчивались: Горький охладевал к ним и горячо принимался за продуцирование новых. Внимательный читатель дневников Чуковского найдет немало фактов и наблюдений для понимания психологии Горького, но использовать их Чуковскому не позволило время.

Включенная в настоящий том книга «Две души Максима Горького» как бы подводила итог и дореволюционным критическим статьям, и личному общению с писателем. По взвешенности суждений, по чеканности формулировок ее можно назвать лебединой песней критика. «Я написал о нем очень правдивую книжку...», — не без гордости признавался Чуковский в письме к Р. Н. Ломоносовой[1]. Но в новых условиях она прошла незамеченной, откликнулся только Георгий Адамович в Париже, и неизвестно, узнал ли Чуковский об этом отклике. Молчание, сопровождавшее выход его новых книг, больно ранило критика, и он писал в дневнике 25 декабря 1925 года: «В позапрошлом году вышла моя книга о Горьком. О ней не было ни одной статейки, а ее идеи раскрадывались по мелочам журнальными писунами» (наст. изд. Т. 12. С. 250).

Между тем почти все книги и статьи, написанные в 20-е годы и собранные в настоящем томе, были по-своему итоговыми. Позднее писать так, как писались эти статьи и книги — ощущая перед собой читателя, а не бдительного цензора, — стало невозможным. В эти годы Чуковскому пришлось заново «перетряхивать» свое дореволюционное творчество в поисках новых точек опоры для продолжения литературной деятельности, и все написанное тогда можно назвать итогом предреволюционной критической деятельности. Единственным исключением стала, пожалуй, книга о Блоке, созданная в 20-е годы, но и она вобрала в себя многое из дореволюционных размышлений, рассеянных по разным статьям Чуковского. Общим для этих книг является не только связь с дореволюционным критическим творчеством, но и их пограничный жанр — это еще не литературоведение в современном понимании, которое тогда, кстати сказать, еще не выделилось в специальную область науки о литературе. Но это уже и не критика, поскольку касается литературных явлений определившихся, и рассматриваются они не как факт текущей литературы, а как факт ее истории, как нечто, успевшее себя вписать в историю литературы, неважно, с отрицательным или положительным знаком. Пограничный жанр книг Чуковского 20-х годов запечатлен в названии одной из них — «Рассказы о Некрасове», заставляющей

[1] «Ах, у каждого человека должна быть своя Ломоносова...». С. 336.

вспомнить дореволюционные «Критические рассказы». Но тогда речь шла исключительно о современниках, и приговоры и суждения выносились на основании их произведений. Теперь рассказы о Блоке, Горьком и, в особенности, о Некрасове — это литературоведческие рассказы, основанные на пристальном изучении творчества, накоплении и обобщении наблюдений, на воспоминаниях, личных впечатлениях, а в случае с Некрасовым — и на основательном знакомстве с историей литературы его времени и биографическими источниками.

Вступая в область истории литературы, отказываясь от прежних приемов, когда умело найденное словцо, афоризм часто способны были убедить читателя лучше любых ссылок, Чуковский создавал новый жанр. Его поиски протекали в исключительно неблагоприятных условиях травли со стороны всех тех, кто тогда объявил себя рупором марксистской критики. Плохо было, если книги не получали отклика, но еще хуже становилось, когда отклики появлялись и оказывались чем-то вроде статьи Н. К. Крупской, главной мишенью которой стала статья Чуковского «Жизнь Некрасова» (эта статья печатается в приложении к настоящему тому, отзыв Крупской см. в т. 2 наст. издания).

Не менее тяжелые испытания пришлись на долю написанных в эти годы детских стихов, несмотря на то что дети их полюбили сразу и навсегда. Взрослые, которым было поручено надзирать над детским чтением, несколько десятилетий подряд попеременно то разрешали, то запрещали эти стихи под разными предлогами. Широчайшее распространение этих стихов сегодня создает совершенно ложное представление, что так было всегда. На самом деле детские стихи постоянно попадали под запрет в ходе самых разнообразных педагогических и идеологических кампаний, доставляя многочисленные огорчения их автору. Более того, иногда к этим стихам неожиданно примешивали политику: например, написанная в 1922 году сказка «Тараканище» с определенного момента стала восприниматься чуть ли не как сатира на И. В. Сталина, усы которого к тому времени маячили повсеместно[1]. А каких только «собак» не вешали на бедную Муху-Цокотуху: то она казалась кому-то переодетой принцессой (разговор на эту тему находим в Дневнике Чуковского в записи от 1 августа 1925, наст. изд. Т. 12. С. 238–239), то ее автора обвиняли в апологии насекомого-вредителя. Детские стихи, прежде чем стать общепризнанной классикой, доставили их автору немало тревог.

[1] По этому поводу см.: *Чуковская Е.* Тень будущего // Независимая газета. 1991. 9 июля.

Но главное — Чуковский сам не слишком высоко ценил лавры детского поэта, продолжая считать критику своим основным призванием. С грустью писал он в 1923 году М. А. Стакле: «Я написал двенадцать книг, и никто на них никакого внимания. Но стоило мне однажды написать шутя «Крокодила», и я сделался знаменитым писателем. Боюсь, что «Крокодила» знает наизусть вся Россия. Боюсь, что на моем памятнике, когда я умру, будет начертано «Автор „Крокодила“». А как старательно, с каким трудом писал я другие свои книги, напр., «Некрасов как художник», «Жена поэта», «Уолт Уитмен», «Футуристы», «Уайльд» и проч. Сколько забот о стиле, о композиции и обо многом другом, о чем обычно не заботятся критики! Каждая критическая статья для меня — произведение искусства (может быть, плохого, но искусства!), и когда я писал, напр., свою статью «Нат Пинкертон», мне казалось, что я пишу поэму. Но кто помнит и знает такие статьи! Другое дело «Крокодил». Miserere»[1].

К началу 20-х годов относится намеренье Чуковского переиздать свои дореволюционные критические статьи. Этот план он обсуждал в своей переписке с Горьким[2]. Издание должно было собрать воедино лучшее, что было написано им в критическом жанре, но осуществить этот план не удалось не только в 20-е годы, но и через десятилетия. Переиздать свои критические статьи так, как хотелось их автору, не удалось и в рамках единственного изданного при жизни шеститомного Собрания сочинений, которое готовилось в 60-е годы. Критические статьи вошли в шестой том, сильно урезанный цензурой. Корней Иванович писал дочери: «Шестой том — это моя рана, которая кровоточит день и ночь. Выбросили даже статью о Короленко, даже «Жену поэта», даже обзоры за 1907, 1908 и 1911 годы». И в другом письме: «Увы, шестой том все еще у меня на столе. Издательство обязано дать подписчикам 35 листов, но оно же изъяло 8 и требует, чтобы злосчастный автор заменил их каким угодно барахлом». И в одном из следующих писем: «Держу корректуру своего шестого тома с зубовным скрежетом, ибо здесь собраны мои худшие статьи и тщательно выброшены лучшие»[3].

Поскольку Чуковскому не дали включить в 6-й том статьи, которые он считал лучшими, он составил план 7-го тома из этих ис-

---

[1] Письма К. Чуковского разных лет // Вопросы литературы. 1972. № 1. С. 161–162. Miserere — Помилуй (*лат.*). Слово используется в латинских переводах Псалтири.

[2] Переписка М. Горького с К. И. Чуковским / Предисл. и подг. текста Е. Ц. Чуковской и Н. Н. Примочкиной // Горький и его эпоха. Материалы и исследования. Вып. 3. М., 1994. С. 116–118.

[3] *Корней Чуковский – Лидия Чуковская.* Переписка. 1912–1969. М. : Новое литературное обозрение, 2003. С. 506, 513, 545. (Далее «Переписка».)

ключенных из Собрания статей и даже работал над ним, готовя для будущего издания. «Я поглощен своим седьмым томом, — писал он дочери 30 октября 1968 года, — в нем будут лучшие мои статьи. Эх, хорошо мне когда-то писалось, а я и не подозревал об этом. Не было такого дня, когда бы я был доволен собой, своей работой и только теперь, через тысячу лет, я вижу, как добросовестно и старательно я работал»[1]. Но этот так называемый «Седьмой том», составленный автором, вышел лишь в 1990 году, более чем через двадцать лет после его смерти[2].

Вынужденно покидая амплуа критика в начале 20-х годов, Чуковский наивно рассчитывал найти тихий приют в литературоведении. Перерабатывая некоторые свои дореволюционные статьи, дополняя их новыми фактами и подробностями, он пытался переключиться на историю литературы, на героев литературы, отодвинутых дистанцией времени. Еще до революции он начал разрабатывать историко-литературные темы, главной из которых было творчество Некрасова, и к середине 20-х годов из статей о нем составилась целая книга «Рассказы о Некрасове» (историю ее создания см. в разделе комментариев).

Но для того чтобы утвердиться на этом новом поприще, понадобились многие годы. Борьба за существование оттеснила тогда в литературоведение многих дореволюционных публицистов и «конкуренция волков в голодной степи» (слова В. В. Розанова) не сулила спокойной жизни и здесь. Борьбу с «чуковщиной» здесь вел В. Е. Евгеньев-Максимов, постоянный оппонент Чуковского в некрасоведении.

В чем видели противники Чуковского его изъян? Тесная связь с звучащим словом, сюжетность, призванная поддерживать внимание аудитории, — все эти свойства своих критических статей Чуковский пытался перенести на новое поприще. Он пришел в литературоведение с полей журнальных и газетных битв, он привык бороться не только за историко-литературные факты, но и за внимание читателя. Про жанры своих литературоведческих статей он с полным основанием мог сказать, что для него все они были хороши, кроме скучного, но коллеги считали, что это вредит «учености».

Чуковский всеми возможными способами стремился увлечь читателей творчеством Некрасова, спорил с теми представителями канцелярского литературоведения, кто видел в лирике поэта только «гражданские чувства». «...Для меня Некрасов *раньше всего*

[1] «Переписка». С. 521.

[2] См.: *Чуковский Корней.* Соч.: В 2 т. Т. 2. Критические рассказы. М., 1990 (Библиотека «Огонек»).

поэт, который велик именно тем, что он — мастер, художник и проч., — утверждал Чуковский. — А если бы Некрасов высказывал те же убеждения в прозе, я никогда не стал бы изучать его и любить его»[1]. Художественным достоинствам его поэзии Чуковский посвятил работу «Некрасов как художник» (1922); продолжила и развивала эту тему статья «Его мастерство» в сб. «Некрасов» (1926) и в «Рассказах о Некрасове» (1930, см. эту статью в наст. томе), книга «Мастерство Некрасова» (1952 и ряд переизданий).

Много внимания уделял Чуковский малоизвестным страницам биографии Некрасова — его отношениям с властями, обязательными для него как редактора подцензурного журнала «Современник». Чуковский писал о драматической личной жизни Некрасова, об его отношениях с Авдотьей Панаевой, которая долгое время была гражданской женой Некрасова и из-за которой он оказался вовлечен в неблаговидную историю с «огаревскими деньгами». Кропотливо собирая фактический материал, Чуковский пытался воссоздать сложный психологический облик Некрасова, в котором революционный демократ и защитник обездоленных уживался с трезвым и расчетливым дельцом и барином. Статьи на эти темы выходили отдельными изданиями, они были также представлены в сборниках Чуковского «Некрасов. Статьи и материалы» (1926) и «Рассказы о Некрасове» (1930). Как один из крупнейших специалистов по творчеству Некрасова, Чуковский принимал участие в подготовке нескольких изданий собраний его произведений. Начиная с 20-х годов и до конца жизни литературоведение — текстология, издание произведений классических русских писателей и составление комментариев к ним стало для Чуковского одним из основных источников существования.

Но и с этой работой не все шло гладко. В начале октября 1946 года Чуковский писал дочери: «...Снова тучи надо мною. На этот раз у меня хотят «отнять» Некрасова. И отнять — с посрамлением. <...> Даже я — уж на что железный, — а и то не могу в последнее время писать. Денег никаких — ниоткуда»[2]. Книга «Мастерство Некрасова» вышла только в 1952 году.

Писать временами становилось в буквальном смысле не для кого и не о чем. С отъездом Горького в 1921 году за границу все горьковские начинания рушились одно за другим. Единственное, что спасло тогда Чуковского — редактирование переводов англоязычных писателей. Вот когда любимая Англия протянула ему руку спасения, хотя и здесь возникла целая армия конкурентов из

[1] *Чуковский К.* Дневник. Наст. изд. Т. 12. С. 10.
[2] «Переписка». С. 332–333.

«бывших». Слишком для многих переводческая деятельность стала тогда убежищем.

До революции переводам не придавалось особого значения, не в последнюю очередь потому, что бóльшая часть образованного сословия имела возможность читать классическую литературу в подлинниках. Но это сословие стремительно уничтожалось, взамен новая власть ставила своей целью приобщить к культуре новый класс, и задуманная Горьким библиотека «Всемирной литературы» призвана была подготовить для этого нового читателя переводы важнейших произведений мировой литературы. Возникла необходимость найти более или менее одинаковый подход к задаче перевода как такового, художественный перевод впервые стал осмысляться как область творческой деятельности.

Чуковский был одним из тех, кому было поручено обобщить накопленный в этой области опыт и написать что-то наподобие инструкции для переводчиков. Так возникла книга «Принципы художественного перевода» (1919). Первое ее издание содержало статьи трех авторов — Федора Дмитриевича Батюшкова, Николая Степановича Гумилева и Корнея Ивановича Чуковского, и все они демонстрировали разный подход к проблеме перевода. После смерти Батюшкова от голода второе издание книги вышло в соавторстве с Гумилевым, а после его расстрела о принципах художественного перевода Чуковский продолжал писать в одиночестве. Так наметилось еще одно направление его литературной деятельности — теория перевода, итогом которой стала книга «Высокое искусство».

Своей послереволюционной разносторонностью литературная деятельность Чуковского во многом обязана постоянной нужде, в тисках которой он находился многие годы, а как известно — «нужда скачет, нужда пляшет, нужда песенки поет». Но на всех путях его подстерегали новые трудности, ему, как и всем творческим работникам, приходилось ощущать на себе давление тяжелой идеологической атмосферы, которая насаждалась сверху. 21 января 1928 года Чуковский записал в дневнике: «...Мы в тисках такой цензуры, которой никогда на Руси не бывало <...> В каждой редакции, в каждом издательстве сидит свой собственный цензор, и их идеал казенное славословие, доведенное до ритуала» (наст. изд. Т. 12. С. 349).

Описывая атмосферу юбилейного чествования Горького в 1932 году (сам юбиляр находился тогда за границей), передавая содержание речей и поздравлений, Чуковский комментировал в дневнике: «Потом выступил какой-то проститут и мертвым голосом прочитал телеграмму, которую *писатели*, русские писатели, посылают М. Горькому. Это было собрание всех трафаретов и по-

шлостей, которые уже не звучат даже в Вятке. В городе Пушкина, Щедрина, Достоевского *навязать писателям такой* адрес и послать его другому *писателю*! И какой длинный, строк на 300 — и как будто нарочно старались, чтобы даже нечаянно не высказалась там какая-нб. самобытная мысль или собственное задушевное чувство. Горькому дана именно такая оценка, какая требуется последним циркуляром» (наст. изд. Т. 12. С. 492).

В отличие от многих своих ровесников и современников, Чуковский ни разу не был арестован, и потому его судьба на фоне других может показаться счастливой. Но преследования коснулись многих его друзей и близких, и ему постоянно приходилось хлопотать за них, за многих из тех, кто подвергался тогда гонениям, помогать им и их семьям материально. Трагические страницы были и в личной жизни Чуковского: в возрасте 11 лет от туберкулеза умерла его младшая дочь Мура, во время Великой Отечественной войны в ополчении без вести пропал сын Борис, пережил он и жену, а затем и сына Николая. Так что испытаний на его долю хватило сполна, но это были во многом «незримые слезы», как незримым оставались для читателей все те подводные камни, которые постоянно присутствовали на его жизненном пути.

Достоверно же мы узнали о них только тогда, когда рассекретили архивы, и в журнале «Родина» были опубликованы строки из донесения секретных осведомителей, которые создают выразительную характеристику политических настроений Чуковского. Мы приводим неприготовленные для «всеслышащих ушей» фразы так, как они были записаны и переданы «наверх» неизвестным информатором:

«Сов. секретно ЦК ВКП(б)
тов. Жданову А. А. 31 октября 1944 г.

Положение в советской литературе Чуковский определяет с враждебных позиций:

...В литературе хотят навести порядок. В ЦК прямо признаются, что им ясно положение во всех областях жизни, кроме литературы. Нас, писателей, хотят заставить нести службу, как и всех остальных людей. Для этого назначен тупой и ограниченный человек, фельдфебель Поликарпов. Он и будет наводить порядок, взыскивать, ругать и т. д. Тихонов будет чисто декоративной фигурой...

В журналах и издательствах царят пустота и мрак. Ни одна рукопись не может быть принята самостоятельно. Все идет на утверждение в ЦК и поэтому редакции превратились в мертвые, чисто регистрационные инстанции. Происходит страшнейшая централизация литературы, ее приспособление к задачам советской империи.

В демократических странах, опирающихся на свободную волю народа, естественно, свободно расцветают искусства. Меня не удивляет то, что сейчас произошло со мной. Что такое деспотизм? Это воля одного человека, передоверенная приближенным. Одному из приближенных я не понравился. Я живу в антидемократической стране, в стране деспотизма, и поэтому должен быть готовым ко всему, что несет деспотия.

По причинам, о которых я уже говорил, т. е. в условиях деспотической власти, русская литература заглохла и почти погибла. Минувший праздник Чехова, в котором я, неожиданно для себя, принимал самое активное участие, красноречиво показал, какая пропасть лежит между литературой досоветской и литературой наших дней. Тогда художник работал во всю меру своего таланта, теперь он работает, насилуя и унижая свой талант.

Зависимость теперешней печати привела к молчанию талантов и визгу приспособленцев — позору нашей литературной деятельности перед лицом всего цивилизованного мира.

...Всей душой желаю гибели Гитлера и крушения его бредовых идей. С падением нацистской деспотии мир демократии встанет лицом к лицу с советской деспотией. Будем ждать». Узнав о том, что в журнале «Новый мир» не пойдут его «Воспоминания о Репине», Чуковский возмущенно заявил:

«Я испытываю садистическое удовольствие, слушая, как редакции изворачиваются передо мной, сообщая, почему не идут мои статьи. За последнее время мне вернули в разных местах 11 принятых, набранных или уже заверстанных статей. Это — коллекция, которую я буду хранить. Когда будет хорошая погода, коллекция эта пригодится, как живой памятник изощренной травли... Писатель Корней Чуковский под бойкотом... Всюду ложь, издевательство и гнусность»[1].

Как видим, материалы для «дела» в запасе имелись, и подвернись Чуковский под горячую руку в нужный момент, он мог бы вполне оказаться в заключении, и то, что чаша сия его миновала, не избавляло от тревожных ожиданий в течение долгих лет.

И все же не напрасно Чуковскому принадлежит крылатая фраза: «в России надо жить долго!» Сказана она была, когда Лидия Борисовна Либединская привезла ему из разрушенного и поросшего бурьяном подмосковного Шахматова чудом найденный ею камень от фундамента блоковского дома. Именно тогда были

[1] По агентурным данным... Информация Наркома НКГБ В. Н. Меркулова секретарю ЦК ВКП(б) А. А. Жданову о политических настроениях и высказываниях советских писателей // Родина. 1992. № 1. С. 92–93.

произнесены эти слова, прозвучавшие почти как слова Симеона-богоприимца «ныне отпущаеши». Да, Чуковский был одним из немногих среди своих сверстников, кому суждено было дожить до наступления относительно «вегетарьянских времен» середины 50-х годов, до «хрущевской оттепели». С этого момента и до смерти в 1969 году продолжался единственный относительно спокойный период его жизни, когда позади были запреты на издания детских книг, когда удалось переиздать после длительных запретов книги «От двух до пяти» и «Высокое искусство», когда за книгу «Мастерство Некрасова» он был удостоен Ленинской премии (1962), когда он смог снова посетить Англию и присутствовать на церемонии присуждения ему в Оксфорде степени доктора литературы honoris causa (1962) и даже поселить у себя на даче опального Солженицына.

Но дожить до полной легализации своего литературного наследия даже долгожительство не помогло, до конца жизни оставались творческие устремления, осуществлению которых мешала цензура. С горечью признавался он в дневнике 17 сентября 1968 года: «С моими книгами — худо. «Библию» задержали, хотя она вся отпечатана (50 000 экз.). «Чукоккалу» задержали. Шестой том урезали, выбросив лучшие статьи, из оставшихся статей выбросили лучшие места. «Высокое искусство» лежит с мая, т. к. требуют, чтобы я выбросил о Солженицыне. Я оравнодушил, хотя больно к концу жизни видеть, что все мечты Белинских, Герценов, Чернышевских, Некрасовых, бесчисленных народовольцев, социал-демократов и т. д., и т. д. обмануты — и тот социальный рай, ради которого они готовы были умереть — оказался разгулом бесправия и полицейщины» (наст. изд. Т. 13. С. 516).

Даже в эти относительно благополучные годы он мог опубликовать далеко не все. Кроме уже упоминавшихся критических статей, при жизни Чуковского не мог быть напечатан рукописный альманах «Чукоккала», домашний альбом, в котором с 1914 по 1969 годы, в течение почти всей жизни Чуковского оставляли записи его друзья и знакомые — поэты, художники, музыканты. Издание, подготовленное автором, задерживалось из-за записей Николая Гумилева, Зинаиды Гиппиус, Дмитрия Мережковского, Евгения Замятина, других эмигрантов или репрессированных писателей и художников, и впервые увидело свет лишь через десять лет после смерти Чуковского, в 1979 году, да и то с существенными изъятиями. Только в 1999 году «Чукоккала» была опубликована без купюр[1]. Может быть, единственное, что несомненно удалось восстановить Чуковскому к концу жизни, и не только восста-

[1] Чукоккала. Рукописный альманах Корнея Чуковского. М., 1999.

новить, но и приумножить, — это круг читателей всех возрастов, принимавших и любивших его во всех жанрах, потому что среди них не было ни одного скучного.

* * *

В настоящий том включены послереволюционные книги: Чуковского «Футуристы», «Александр Блок как человек и поэт», «Две души Максима Горького» и «Рассказы о Некрасове» опубликованные в эти годы и статьи. История их создания излагается в комментариях. К сожалению, отсутствие доступа к книгам из основного хранилища Российской государственной библиотеки сильно затруднило работу над томом, и потому особенно большое значение имела помощь коллег: *Л. Г. Беспаловой*, *Ричарда Дэвиса* (Великобритания), *М. В. Козьменко*, *А. Я. Разумова* (С.-Петербург, Российская национальная библиотека), *О. В. Степановой, В. Г. Сукача, О. Коростылева*. Всем им я приношу самую искреннюю благодарность.

Евгения Иванова

ИЗ КНИГИ
«**ФУТУРИСТЫ**»

ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН И ДРУГИЕ

1

Как много у поэта экипажей: кабриолеты, фаэтоны, ландо. И какие великолепные, пышные! Уж не герцог ли он Арлекинский? Мы с завистью читаем в его книге:

«Я приказал немедля подать кабриолет»...

«Я в комфортабельной карете на эллипсических рессорах»...

«Я еду в среброспицной коляске Эсклармонды»...

«Элегантная коляска в электрическом биеньи эластично шелестела по шоссейному песку».

«В ландо моторном, в ландо шикарном я проезжаю по островам»*.

И мелькают в его книге слова:

...«Моторный лимузин»... «Графинин фаэтон»... «Каретка куртизанки»...

И даже когда он умрет, его на кладбище свезут в автомобиле, — так уверяет он сам, — другого катафалка он не хочет для своих шикарных похорон. И какие ландо, ландолеты потянутся за его фарфоровым гробом!

Это будут фешенебельные похороны. За фарфоровым гробом поэта потекут в сиреневом трауре баронессы, виконтессы, дюшессы, и Мадлэна со страусовым веером, и синьора Za* из «Аквариума». О, воскресни, наш милый поэт. Кто, если не ты, воспоет наши будуары, журфиксы, муаровые платья, экипажи? Кто прошепелявит нам, как ты, галантный и галантерейный комплимент?

— Вы такая эстетная, вы такая бутончатая!* — шептал ты каждой из нас. — Властелинша планеты голубых антилоп.

И даже когда мы в гостиной —

В желтой гостиной из серого клена с обивкою шелковой —

угощали визитеров кэксом, у тебя, как у Данте, в душе возникали сонеты. Ты один был нашим менестрелем, и как грациозно-капризны были твои паркетные шалости! Как мы жемчужно смеялись, когда ты заказал своему мажордому — мороженое из сирени (мороженое из сирени!) и в лилию налил шампанского. И подарил нам боа из кудрявых цветов хризантем. Грезэр, ты любил уверять, что у тебя, в твоей родной Арлекинии, есть собственный придворный гарем:

У меня дворец пятнадцатиэтажный,
У меня принцесса в каждом этаже.

И странно: тебе это было к лицу, как будто ты и вправду инкогнито-принц, а все женщины — твои одалиски; и это ничего, что у рябой мещанки ты снимал в Козьей Балке флигель; этот флигель ты звал котэджем, а его хозяйку сиятельством; дворник у тебя превращался в дворецкого, девка Маланья в субретку, и даже мы, белошвейки, оказались у тебя принцессами!

— Я каждую женщину хочу опринцессить! — таков был твой гордый девиз.

Но что же делать принцессам без принца? О, воскресни, наш милый принц!

Тут непременно случится великое чудо. Из гроба послышится голос того, кого мы так горько оплакиваем:

— Гарсон, сымпровизируй блестящий файв о'клок! — и шикарный дэнди-поэт, жеманно и кокетливо потягиваясь, выпрыгнет из фешенебельного гроба:

— Шампанского в лилию! Шампанского в лилию!

И закричит шоферу-похоронщику:

Зачем же дело стало? К буфету, черный кучер!
Как хорошо в буфете пить крем де мандарин!

2

Таков наш фешенебельный, галантный поэт, лев сезона 1913–1914 гг., Игорь Северянин.

Я нарочно пишу о нем его же стилем, его же словами, чтобы читатели лучше почувствовали всю галантность и галантерейность его творчества. Образы, которые он выбирает, всегда такие же шикарно-будуарные:

— Ножки плэдом закутайте, дорогим, ягуаровым...*

— Виконт сомневался в своей виконтессе...

— Вы прислали с субреткою мне вчера хризантемы.

— Дворецкий ваш на мраморной террассе...*

— Шампанское в лилии святое вино!

Лакированная, парфюмерная, будуарно-элегантная душа, — он глядит на мир сквозь лорнет, и его эстетика есть эстетика сноба. О чем бы он ни говорил — о Мадонне, о звездах, о смерти, — я читаю у него между строк:

— Гарсон, сымпровизируй блестящий файв о'клок!

Его любимые слова: фешенебельный, комфортабельный, пикантный.

Не только темы и образы, но все его вкусы, приемы, самый метод его мышления, самый стиль его творчества определяются веерами, шампанским, ресторанами и бриллиантами.

Его стих, кокетливо-пикантный, жеманный, жантильный, весь пропитан воздухом бара, журфикса, кабарэ, скетинг-ринка*. Характерно, что он ввел в нашу поэзию паркетное французское argot◊, и стрелку называет *пуантом*, стул — *плиантом*, молнию — *эклером*, и даже русскую простонародную песню озаглавливает — Chanson Russe.

«Фиоль», «Шалэ», «бушэ», «офлерить», «эксцесерка», «сюрпризэрка» — на таком жаргоне он пишет стихи, совсем как (помните?) Madame de Курдюков.

Вам понравится Европа.
Право, мешкать *иль не фо па.*
Отправляйтесь-ка в Кронштадт,
Не то будете *малад.*
Же не вё па, же ни ре па,
Же не манж па де ла репа.

Этот жаргон дает ему огромное количество неиспользованных рифм и вообще окрашивает его стих в те пестрые, международные краски, какими отличается речь метрдотелей, коммивояжеров, куаффером* и гидов в больших международных городах, на ярмарках, на курортах, в казино и кафе: смесь итальянского, французского, английского:

— Финиш, — попурри, — сэрсо, — плерэзы, — карилопсис, — дебаркадер, — шокинг, — смокинг, — шевалье, — фойэ, — бра, — веранда, — вестибюль, — старт, — штандарт, — платформа, — газон, — палаццо.

◊ Арго (*фр.*), язык замкнутой группы. Здесь и далее под знаком «◊» перевод или примечание составителей.

Петуха он называет *шантеклер*, женские груди — *дюшесс*. Океан у него плещется «*дессертно*»!

Казалось бы чего и ждать от такого бульонщика. А между тем, несмотря ни на что, он поэт. Он поэт, и даже когда в его стихах мы читаем:

Он после шницеля с анчоусом* вам даст малагу-Аликант,

мы чувствуем, что это — поэзия. Дух дышит, где хочет, и вот под вульгарной личиной сноба — радующий и светлый поэт. Бог дал ему, ни с того, ни с сего, такую певучую силу, которая, словно река, подхватывает вас и несет куда хочет — величайший музыкально-лирический дар. У него не сердце, а флейта, и сколько бы ему ни было лет, ему вечно будет восемнадцать. Он из той же породы поэтов-*певцов*, что и Фофанов, Мирра Лохвицкая, Бальмонт, Виктор Гофман*, для которых творить — это значило изливаться в напевах, — плохих или хороших, все равно, — которые *не умели не петь*, строки не написали бы без песни[1].

Он превосходит их всех силою дыхания, разнообразием интонаций и темпов. Его песни заразительнее, громче, назойливее; хочешь не хочешь, а подчиняешься им. Все, к чему ни прикоснется, превращается в песню, и каждая коляска в его книге имеет свой собственный ритм. Не оттого ли в его книге так много колясок, что его, как музыканта, влечет передавать их разнообразные темпы, музыкальную природу, которых он воспринимает с такой изумительной чуткостью? Кажется, если бы иностранец, не знающий ни слога по-русски, услышал, например, эти томные звуки:

Я в комфортабельной карете на элипсических рессорах
Люблю заехать в златополдень на чашку чая в женоклуб, —

он в самом кадансе стиха почувствовал бы ленивое баюкание эластичных резиновых шин. И какой сумасшедшей музыкой в стихотворении «Фиолетовый транс» выражен ураганный бег бешено ревущего автомобиля. Как виртуозно умеет передать Северянин и лёт аэроплана, и качание качелей, и мгновенно мелькнувший экспресс, и танцы — особенно танцы.

И пела луна, танцевавшая в море!

Свои поэзы он означает, как ноты: соната, интермеццо, симфония, ноктюрн, аккорд, увертюра, и даже про женщину он говорит:

[1] Очень редко Игорь Северянин от песни переходит к декламативной риторике с лермонтовскими словесными жестами: «На смерть Лермонтова», «На смерть Фофанова».

Она передернулась, как в оркестре мотив.

Кажется, если бы он написал меню ресторана или прейскурант куаффера, и там было бы очарование мелодии. Его песня не боится никаких прозаических звуков: и их она подчиняет себе. Кто, кроме Северянина, мог бы спеть романс из таких неромансовых слов, как «энергия», «инстанция», «мировой съезд», «окружный суд» и т. д.? А у Северянина даже такие слова — поют:

Конечно, с Вашею энергией, Вы за инстанцией инстанцию:
Съезд мировой, затем суд округа, потом палата и сенат.
Но только знаете, любезная, не лучше ль съездить Вам на станцию
И там купить билет до Гатчины, спросив в буфете лимонад?

Даже эти прозаичные слова слагаются у него в певучий романс. Даже *телефоны*, *медицинский институт*, *открытки*, *программы*, *афиши* звучат у него по-романсовому, словно это — звезды, лобзанья и розы[1]. С непревзойденной умелостью он подчиняет их романсовым интонациям и ритмам:

Валентина, сколько счастья! Валентина, сколько жути!
Сколько чары! Валентина, отчего же ты грустишь?
Это было на концерте в медицинском институте,
Ты сидела в вестибюле за продажею афиш.
Этот день... С него начало. Телефоны и открытки.
К начинаньям поэтессы я был очень милосерд,
И когда уже ты стала кандидаткой в фаворитки,
Ты меня сопровождала ежедневно на концерт.

Песенное *струение* этого стиха безупречно. Особенно удаются поэту тягучие, медлительные темпы, длинные, ленивые слова.

Девятнадцативешней впечатления жизни несравненно новее,
Несравненно острее, чем готовому встретить май тридцатой весны.
Девятнадцативешней легче в истину верить, как в прекрасную фею,
Как бы ни были годы, — восемнадцать минувших, — тяжелы и грустны.
И когда расцветают бирюзовые розы и душистый горошек,
Ей представить наивно, что они расцветают для нее для одной.
И когда вылетают соловьями рулады из соседских окошек,
Ей представить наивно, что поет кто-то близкий, кто-то тайно-родной.

Из всех композиторов больше всего он любит, конечно, парижан — Амбруаза Тома и Масснэ*. Кого же и любить поэту-снобу! В литературе его фавориты: Ростан и Оскар Уайльд. Еще бы! Он верен себе во всем: в ритмах, в мелодиях, в интонациях, в темах и

[1] Ему свойственно вносить нарочитые прозаизмы и газетные слова в салонно-романтическую речь: «Я к вам *по поводу* Торквато Тассо». «В гареме *паника*. Грозит *бойкот*». «Я *имею намерение* вам сказать в интродукции». «Я обманщик, ты сердита, *то есть просто трафарет*».

в рифмах. Рифмы у него чаще всего иностранные, бульварно-романтические, тоже пахнущие казино и кафе:

Каприз — сюрприз.
Мимоза — грациоза.
Резонанс — мезальянс.
Шантеклэр — кавалер. —

и кто станет порицать его за это! Снобизм, пшютизм*, как и все остальное, имеет право излиться в искусстве, и от художника нам нужно одно: пусть он рельефнее выявит свою душу, не все ли равно, какую.

Мелодекламация альбомных романсов нашего галантного поэта и какие-нибудь гимны Ра*, псалмы Ксочиквецали — перед лицом Аполлона равны*.

3

Игорь Северянин явился в нашу поэзию незадолго до Всемирной Войны.

Тогда в литературе — да и во всем искусстве — возникла характерная для того времени мода на пещерность, звериность, дикарство*. Поэты из сил выбивались как бы позверинее рявкнуть. Даже петербургские эстеты-парнасцы, как, например, Гумилев, основали тогда секту первобытных людей.

— Как адамисты, мы немного лесные звери*, — уверяли они. — Сбросим же с себя наслоения тысячелетних культур*.

Это стало всеобщей мечтой: сбросить с себя наслоения тысячелетних культур, — и в Москве, как мы ниже увидим, объявилась целая орава поэтов, которые стали кричать:

— Сарча, кроча, буча на вихроль!

— Зю цю э спрум.

— Беляматокияй*.

И в оправдание своего звериного рыка писали: — «Это было и у диких племен»[1]. В Мюнхене вышла тогда при участии русских художников специальная книга «Der Blaue Reiter»*, где малайские и новокаледонские идолы были призваны оттенять и комментировать творения наших новаторов. Тяга к дикарю, к лесному зверю, к самой первобытной первобытности стала выразительною чертою эпохи; сказать про творение искусства: «это было и у диких племен» — значило оправдать его, возвысить, окружить ореолом.

[1] «Помада»., соч. А. Крученых, изд. Г. Л. Кузьмина (с. 5).

«Сбросим с себя наслоения тысячелетних культур», — таков был бессознательный лозунг тогдашней культуры: тогдашних романов, поэм, философий, статуй, танцев, картин. Гогену нужно было жить под бананами, среди меднокожих маори, чтобы победить и прельстить парижан. И разве не за «*прелестное* варварство» полюбили они нашего Мусоргского? Когда Александр Бенуа захотел уразуметь Пикассо, вождя современных кубистов, ему указали на какого-то древнего идола африканских людоедов-дикарей[1]. «О, большие черные боги Нубии»*, — взывал один московский литератор и, свергая Аполлона Бельведерского, славил «криво-чернявого идола».

— Вашему Аполлону пора умереть, — писал он в Московском альманахе. — У вашего Аполлона рахит и подагра. Мы раздробим ему череп. Вот вам другой Аполлон, криво-чернявый урод[2]*.

Венеру Милосскую тоже обратили в дикарку, сослали ее в тундру, и бедная неутешно рыдала в поэме московского Хлебникова:

Ты веришь, видишь, снег и вьюга,
А я, владычица царей,
Ищу покрова и досуга
Среди сибирских дикарей[3].

Такова была тогдашняя мода, и Василий Каменский тогда же писал о себе:

Приехал мудрости учиться
У солнцекожих *дикарей.*

Это тяготение к дикарству было в ту пору всемирное. Тогда возникла слава Джека Лондона. Вся Европа влюбилась в него, конечно, не за его дарование, заурядное и пошловатое, а именно за эти призывы к звериности, пещерности, стихийности. Модные философы, властители дум, тоже прославляли стихийность. Бергсоновский антиинтеллектуализм господствовал всюду. Logos, Ratio*, интеллект уступали дорогу слепым, но вещим озарениям стихийной души. Интуитивное постижение мира, темный звериный нюх, шаманский экстатический бред были признаны мудрее рассудочности. «Сбросим с себя наслоения тысячелетних культур!»

---

[1] Союз молодежи (с. 11 и 24).

[2] Август Балльер. Аполлон будничный и Аполлон чернявый. — «Союз молодежи», № 3, СПб, 1913, с. 11–13.

[3] «Садок судей» II. СПб., 1913, с. 29.

И дошло до того, что даже бонбоньерочный ажурный Игорь Северянин от кокоток, кушеток, файв о'клоков, гарсонов тоже вместе со всеми устремился в леса. А уж если его потянуло, значит тяга была огромная. Сидит, бывало, со своими грезэрками где-нибудь в отдельном кабинете или —

В будуаре тоскующей нарумяненной Нелли,
Где под пудрой молитвенник, а на ней Поль де Кок, —

и вдруг заявит:

«Иду в природу, как в обитель»... «По природе я взалкал»... «Бегу оленем к дебрям финским»... «И там, в глуши, в краю олонца, моя душа взойдет, как солнце»*.

Повторяю, такова была мода, и, право, прелестна его виконтесса, которая прямо из оперы угодила на Северный полюс:

Я остановила у эскимосской юрты
Пегого оленя, — он поглядел умно,
А я достала фрукты
И стала пить вино.
И в тундре — вы понимаете? — стало южно...
В щелчках мороза — дробь кастаньет...
И захохотала я жемчужно,
Наведя на эскимоса свой лорнет.

Тундры, юрты, олени делают особенно пикантным гривуазно-кокоточный тон этой очаровательной пьески. Шампанское — в тундре! Эскимос и — лорнет! О, виконтесса осталась в восторге от диких экзотических стран, — там такие пылкие любовники:

— Задушите меня, зацарапайте, — предпочтенье отдам дикарю!

Вот в какие неожиданные формы вылилась эта жажда стихийности, чуть она докатилась до желтой гостиной из серого клена с обивкою шелковой, хотя дело, конечно, не в формах; пусть и в пещеры, и в тундры наш милый поэт уносил с собою все ту же будуарно-парфюмерную душу, — знаменательно, что и будуарные души воздыхали в ту пору по пещерам и тундрам.

— Гнила культура, как рокфор! — восклицал Северянин. — Я с первобытным неразлучен... Душа влечется в Примитив*.

Но, конечно, и в примитив, и в поля, и в леса он вносил те же паркетные вкусы. Сирену он называл водяной балериной, деревья — маркизами, стрекозу — грациозной кокеткой. На лоне природы он оставался тем же романтическим снобом. Он требовал, чтобы на берег моря, на дикий прибрежный песок, ему принесли клавесины; он будет играть попурри из Амбруаза Тома, а его адъ-

ютантэсса будет держать над ним зонтик. Таково было его слияние с природой! Природа почти всегда напоминала ему о чем-нибудь салонном и галантном: полосы спелого хлеба казались ему *золотыми галунами*, в весеннем шелесте листьев он слышал зеленые *вальсы*, и даже в тундре олений бег казался ему *бальным вальсированием.*

Жажда первобытного вызвала у тогдашних людей особое влечение к детям, к детской душе. Художники, особливо кубисты, изучали детские рисунки, пробовали им подражать; поэты благочестиво печатали образчики детских стихов. В «Садке судей» была прелестная песенка 13-ти летней девочки «Хочу умереть». В одной из книжек Александра Крученых были собраны рассказы и рисунки детей: Нины, Лели, Зины, Тани и Алены[1]. В «Пощечине общественному вкусу» Д. Бурлюк восхищался детскими рисунками, а в «Синем рыцаре» эти рисунки печатались в качестве высоких образцов. Н. Кульбин в лекциях о грядущем искусстве читал стихи семилеток.

Игорь Северянин тоже обнаружил влечение к малюткам, но, конечно, к малюткам особенным:

> Котик милый, деточка! Встань скорей на цыпочки,
> Ало губы-цветики жарко протяни...
> В грязной репутации хорошенько выпачкай
> Имя светозарное гения в тени.

Этих *ласковых девонек* он всегда любил до чрезвычайности. В этом, как и во многом другом, он был верный ученик модернистов. В его стихах возродился тот культ эротических «мгновений» и «мигов», который за двадцать лет до него создали Бальмонт и Брюсов. «Ах, сразу нескольких — одну любить»! — эта полигамная эротика была утверждена в нашей поэзии ими. Множество скоропреходящих любвей! Тысячи случайных, легко забываемых женщин! —

> И много их. И мне не счесть. Ну да, ну да.
> Все знаю я. Все помню я. Хочу забыть.
> Как на траве, как на скамье, как у пруда
> Случайных дев хотел в Мечту я осудьбить.

Он был словно создан для этих ежеминутных страстей, расточаемых на каждом шагу: и на траве, и на скамье, и у пруда! Вся его жизнь была непрестанная весенняя ярь. Его стихи были почти всегда о весне, — о сирени, фиалках и ландышах и о весенней любви. Весну он пел и зимою, и летом, и осенью. Изо всех времен

[1] «Собственные рассказы и рисунки детей». Собрал А. Крученых. СПб., 1914.

года для него существовала лишь весна. Весеннее опьянение, весенний угар занимали в его лирике огромное место, и самую жизнь он мерил не годами, но веснами. У него даже сложилось особое слово: *весениться*.

Еще весной благоухает сад,
Еще душа *весенится* и верит.

Порою он не только *весенился* сам, но *обвесенивал* своими стихами и нас. *Весениться* он умел, как никто. Можно сказать, что и поэтом он был лишь постольку, поскольку был весенним, молодым и влюбленным. Кончилась весна, кончилась поэзия. К сорокалетнему — осеннему — возрасту его песенные вдохновения иссякли. Его последние стихи, по сравнению с теми, которые были созданы им лет десять назад, беспомощная и сумбурная проза. Нет прежней четкости и чистоты интонаций, словарь претенциозный и сбивчивый. Это опять-таки роднит его с Бальмонтом, который тоже не умел пережить свою молодость: утратив молодость, утратил и голос.

4

Здесь я, в сущности, мог бы и кончить. Но в самом конце его «Громокипящего кубка», на одной из последних страничек я с удивлением увидел неожиданное слово: футуризм.

Странно. Неужели и он футурист? Вот бы никогда не подумал. В чем же его футуризм? Может быть, в этих журфиксах и кэксах? Или в русско-французском жаргоне? Но тогда ведь и мадам Курдюкова, которой уже скоро сто лет[1], такая же футуристка, как и он. Однако, мадам Курдюкова никогда не говорила о себе: «Я литературный мессия... Моя интуитивная школа — вселенский эгофутуризм». Это говорил о себе Северянин. В «Громокипящем кубке» мы беспрестанно читали, что он триумфатор-новатор:

Я гений, Игорь Северянин,
Своей победой упоен —

и когда любимая женщина усумнилась в его победе, он чуть не задушил ее за это:

Немею в бешенстве, — затем, чтоб не убить!

[1] «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границей, дан л'этранже» появились впервые в 1840 г.

Так твердо он был уверен, что победа за ним. «Новатор в глазах современников — клоун, в глазах же потомков — святой!»* У него были ученики и апостолы, был даже, как увидим, Иуда; в разных газетах и журналах они возглашали о нем:

«Отец Российской Эгопоэзии!»* — «Ядро Отечественного Футуризма!» — «Наш Верховный Жрец!» — «Первосвященник!»

А мы перелистали его книгу и — где же были наши глаза? — никакого футуризма не увидели. В книге были откровения грядущих веков, а мы только и слышали — романсы! Пред нами был пророк, а мы думали: тенор. Мы думали, что он романтик, продолжатель Бальмонта и Виктора Гофмана, а он, оказывается, стоял на Синае с какими-то скрижалями в руках*. И было на этих скрижалях начертано:

— Вселенский Эгофутуризм... Грядущее осознание жизни... Интуиция... Теософия... Призма стиля — реставрация спектра мысли... Признание Эго-Бога... Обет вселенской души, — и так дальше, в таком же роде. Почему же мы, несколько раз перечтя его книгу, ни в одной строке не нашли футуризма? О, критики, слепые кроты! Недаром Северянин и вся его свита ругают нас последними словами. «Нечистоплотная дрянь, стоящая у кормила оценки!» — так они пишут о нас. — «Вурдалаки, паразиты и душители!» Вникнем же как можно почтительнее во все их катехизисы, заповеди, декларации, манифесты, доктрины, скрижали, постараемся без желчи и хихикания понять эту загадочную секту.

5

И раньше всего мы заметим, что эта секта была не одна. Их было две: московская и петербургская.

Обе они были в постоянной вражде. Петербург ненавидел Москву, а Москва — Петербург. Московские называли себя кубофутуристами, а петербургские эгофутуристами. Северянин был, конечно, петербургский. Слово *эго* у него на каждом шагу. Еще до того, как он стал знаменитым писателем, он печатал свои стихи на отдельных листках, где было оттиснуто Εγω◊, заключенное в треугольную рамку. Таков был его герб, его девиз. Он называл себя эгопоэтом и всячески выпячивал свое надменное я:

— Я гений, Игорь Северянин...

◊ Я *(греч.)*. На самом деле в декларациях Ego (по-латыни).

— Я коронуюсь утром мая...

— Мне скучен королевский титул, которым Бог меня венчал.

И все позы были у него королевские. В своем «Эгополонезе» он пел:

Все жертвы мира во имя Эго!

Слово *я* всегда было у него самое громкое:

Я даровал толпе холопов
Значенье собственного *я*.

И каждый его адъютант — точно так же прославлял свое эго. Даже какой-то Олимпов, и тот говорил: «я гений». Даже Павел Широков твердил:

— Я себя выше всех превознес[1*].

Превозносить себя выше всех было первой заповедью эгопоэтов. Бога они звали Эго-Бог, ставя знак равенства между Эго и Богом, причем рассуждали приблизительно так:

— Если Бог сотворил человека по образу своему и подобию, значит, он такой же эгоист, как и мы[2*].

Для них нет ничего, кроме *эго*. Я во всем мире один. «Я — Бог таинственного мира»[*], — твердили они вслед за Сологубом.

Но для кого же сочинять стихи, если *я* во всем мире один? Кто же услышит их, если вокруг — никого, а существую только *я*, Эго-Бог?[*] Слова нужны лишь «коллективцам», «общежителям», а едва только я ощутил, что мое *эго* — единственное, что в сущности у меня нет собеседников, я предпочту замолчать навсегда.

Так рассуждал эгопоэт Василиск Гнедов[*] и, для вящего утверждения Эго, создал великую поэму без слов: белый, как снег, лист бумаги, на котором ничего не написано![3] Эта бессловесная поэма была озаглавлена «Поэма Конца», — и как хорошо, что Гомер держался иных убеждений!

Из дальнейших статей выяснялось, что эгопоэты мечтали об Эготеатре, где не будет ни актеров, ни зрителей, а только мое или ваше единое *я*[4]. Это у них называлось *Эговой Анархизм*, и отсюда логически следовало то всеосвящение, всеоправдание мира, о котором возвещал Северянин:

— Виновных нет, все люди правы... — Не знаю скверных, не знаю подлых... — Я славлю восторженно Христа и Антихриста! Голубку и ястреба!.. Кокотку и схимника!..

---

[1] *П. Широков*. Розы в вине, с. 7.

[2] *Мих. Фофанов*. Эгоизм.

[3] *Василиск Гнедов*. Смерть искусству. СПб., 1913, с. 8.

[4] «Всегдай». VII. СПб., 1913. С. 10. Театр будущего. Статья Коротова.

Но где же здесь, ради бога, футуризм? Это старый, отжитой, запыленный «Календарь модерниста» за 1900 или 1901-й год*.

«Люблю я себя, как Бога»*, — это писала еще З. Н. Гиппиус... «И Господа, и Дьявола равно прославлю я», — писал еще Валерий Брюсов, и даже этот соллипсический эготеатр выкроен по старой статье Сологуба. Право, не стоило всходить на Синай для такой отрыжки вчерашнего.

Вся эта эгопоэзия была именно отрыжкой вчерашнего. Она вульгаризировала до крайних пределов те чувства и мысли, которые лет за двадцать до Северянина принесли в Россию модернисты. Модернисты давно возвестили и этот культ своего *я*, оторванного от всего мироздания, и это уравнение порока со святостью. Недаром Федор Сологуб и Валерий Брюсов так горячо приветствовали Северянина на первых порах: они почуяли в нем *своего*.

Впрочем, были у эгопоэтов и свои собственные скрижали. Например, на последней странице альманаха «Стеклянные цепи» мы прочитали такое:

— Константин Олимпов носит воротнички Тореадор, размер 39 сантиметров.

И дальше:

— В имении И. В. Игнатьева состоялся оживленный стерляжий раут.

И дальше:

— И. В. Игнатьев изволил одобрить американские горы в Луна-парке.

Там же Игорь Северянин сообщал: «Я уезжаю на мызу княгини Л. А. Оболенской»[1*].

Это было у них самобытное. Рауты, мызы, княгини, и, главное, воротнички Тореадор, — здесь была единственная их подоплека, сколько бы они ни твердили об Эго-Боге и Эгопоэзии.

Романтическая пудра! Экстравагантные флаконы! Золотые духи!

«Ах, хотел бы я быть элегантным маркизом и изящно играть при дворе с королями в фаро!» — вздыхает один из них на Песках или Малой Подьяческой*. «Луна просвечивала сквозь облако, словно женская ножка сквозь модный ажур»*, — писал эгофутурист Шершеневич и доходил до такой галантерейности, что даже могильных червей, торопящихся к свежему трупу, величал фран-

[1] Все вышеприведенное напечатано в альманахе «Стеклянные цепи». СПб., 1912.

тами с гвоздикой в петлицах, во фраках, спешащими на званый обед[1].

Из гостиной или из Гостиного Двора* вышли эти господа в литературу?

Этакие оскары уайльды, они словно состязались друг с другом, — особенно в первые годы — кто же кого пережеманничает, кто же кого переманерничает, кто покартавее крикнет: «гарсон, сымпровизируй блестящий файв о'клок»! Всех перекартавил Северянин, но и остальные не ударили в грязь. Я никогда, например, не забуду их эгоконцерт футуризма, с гондолами, принцессами, ликерами, в парке у мраморных урн, при Охотничьем дворце Павла Первого. Я тоже получил приглашение. Правда, все оказалось мечтой, и не было ни принцесс, ни ликеров, ни мраморных урн, не было даже концерта, но как характерна такая мечта для департаментского эгофутуризма с Подьяческой. Форели, свирели, вина князя Юсупова! — в этой милой утопии так ясно сказалась среда, где сформировался талант Северянина, где возникли наши Маринетти, и хотя теперь Северянин от них отошел, а сами они меж собой перессорились, хотя будуарно-парфюмерный период петербургского эгофутуризма закончился, драгоценно отметить для будущего историка нашей словесности, что именно в этой среде эгофутуризм зародился впервые...

6

Но ради Бога, что это такое:

— В женоклубе бальзаколетний картавец эстетно орозил вазы. — Птенцы желторотят рощу. — У зеркалозера бегают кролы. — В олуненном озерзамке лесофеи каблучками молоточат паркет.

На таком жаргоне изъяснялись петербургские эгопоэты.

Здесь они и вправду новаторы. «Осупружиться», «окалошиться», «офрачиться», «онездешниться», «поверхноскольжение», «дерзобезумие» таких слов еще не слыхало великороссийское ухо. Многие даже испугались, когда Игорь Северянин написал:

Я повсеградно оэкранен
Я повсесердно утвержден.

Я же всегда был сторонником такого наречия, и уже лет десять твержу, что оно и законно, и неизбежно, и ценно. Мне осо-

[1] Газета «Петербургский Глашатай». 1912. № 2.

бенно дорого то, что такие же тенденции речи наблюдаются и в языке детей. «*Отскорлупай* мне яйцо», — говорит четырехлетний ребенок. — «Лошадь меня *лошаднула*». — «Козлик *рогается*». — «Елка *обсвечкана*». — И если вы его спросите, что такое крол, он ответит: крол это кролик, но не маленький, а большой.

Что ни трехлетка, то Игорь Северянин. Правда, Северянин не назовет почтальона *почтаником*, но разве он не мог бы сказать: поезд *чихчахнул*, я уже *наваренился*, приложи мне холодный *мокрес*?

Это я говорю не в укор, а в похвалу Северянину. Я уже доказывал не раз, что где-то в подсознательных недрах души у малолетних детей таится столь изощренная чуткость ко всем законам и формам родной (и даже народной) речи, что если бы к пяти-шести годам, по миновании биологической надобности, эта чуткость в них не притуплялась, в десять лет все были бы Флоберами. Замечательно, что наш знаменитый лингвист проф. Бодуэн де Куртенэ уже давно объявил детский лепет футуризмом. «Ребенок, — писал г. де Куртенэ, — захватывает *будущее*, предсказывая особенностями своей речи будущее состояние племенного языка и только впоследствии пятится, так сказать, назад, все более и более приноравливаясь к нормальному языку окружающих»*.

Значит, Северянина по праву можно называть поэтом-будущником, ибо говорила же трехлетняя Ася, еще не прочитав его поэз:

— Окалошь мои ножки! — Замолоточь этот гвоздик! — Бумага откнопкалась!

И вот точно такие же слова я нахожу в эгофутуристической книге. Это именно тот язык, на каком мы будем изъясняться через тридцать или сорок лет. Хочется нам или нет, такие слова неизбежно ворвутся в нашу закосневшую речь[1]. Нам в сутолоке городов будет некогда изъясняться длинно и многоречиво, тратить десятки слов, где нужны только два или три. Слова сожмутся, сократятся, сгустятся. Это будут слова-молнии, слова-экспрессы. Кто знает, что сделала Америка с английской речью за последние два десятилетия, тот поймет, о чем я говорю: что янки расскажет в минуту, по-русски нужно рассказывать впятеро дольше. Трата словесной энергии страшная, а нам необходима экономия; «некогда» — это нынче всесветный девиз: он-то и преобразит наш ленивый, медлительный, захолустно-обломовский язык в быструю, «телеграфную» речь. Тогда-то такие слова, как *окалошиться*, *осуп-*

[1] Писано в 1913 году.

ружиться, *наварениться*, *женоклуб*, *златополдень*, *экстазить*, *миражить*, станут полноправны и ценны. Русская речь, убыстренная, всегда рождала такие слова. Читали ли вы письма Герцена, особенно последней эпохи, когда он уже выработал себе особый язык для *быстрейшего* изложения мыслей и чувств. В них вы встретите такие слова:

мясопись,
гневобесие,
наянтаривать,
бого-мокрица,
магдалиниться,

и даже от фамилии *Кельсиев* там образован глагол: *прикельсить*. Чем стремительнее бывало письмо, тем больше было в нем футуристических слов. Здесь именно дело в стремительности: хочется, например, побыстрее сказать, что некто, обливаясь слезами, подобно грешнице Марии Магдалине, кается и молит о прощении — и вот единственное слово: *магдалинится*. «Магдалинится молодой человек»! Такая американизация речи исторически законна и необходима. Ведь когда автомобиль мы называем авто, а метрополитен — метро, когда вместо утомительных слов: конституционно-демократическая партия, мы двусложно говорим к.-д., а вместо Южно-Русское Общество Торговли Аптекарскими Товарами говорим инициально *Юротат*, здесь именно различные методы такого сгущения, убыстрения речи, и заслуга эгофутуристов именно в том, что они первые приобщили к поэзии подобные городские речения, доселе презираемые как вульгарность.

Здесь, *но и только здесь*, подлинный их футуризм. И нечего хныкать, что такие слова чужды, будто бы, русскому духу. Уже близость их к языку малолеток доказывает, как они органически-жизненны. И разве у наших великих не бывало подобных слов? Ведь выдумал же, например, Достоевский картиннейшее слово *стушеваться*, а Жуковский говорил же *обезмышен*.

И надолго наш край был обезмышен.

Записал же Короленко: *волгарить*.

«И что ты, говорю, предо мною *лимонничаешь*, чего ты, говорю, предо мной *апельсинничаешь*?» — это не из Северянина, отнюдь! Сам Пушкин говорил: *огончарован*. «*Наафонил* я на своем веку не мало», — это из «Братьев Карамазовых», а совсем не из каких-нибудь поэз, и кто после этого посмеет сказать, что все такие речения не свойственны русской народной стихии. От слова

Афон — афонить, от слова Волга — волгарить, почему же нам нельзя супружиться, калошиться, фрачиться?

У Северянина меня, например, восхитило его прехлесткое слово *бездáрь*. Оно такое бьющее, клеймящее, звучит, как затрещина, и куда энергичнее вялого речения *без-дар-ность*.

Вокруг талантливые трусы
И обнаглевшая бездарь!

Право, нужно было вдохновение, чтобы создать это слово; оно сразу окрылило всю строфу. Оно не склеенное, не мертворожденное; оно все насыщено эмоцией, в нем бьется живая кровь. И даже странно, как это мы до сих пор могли без него обойтись. Так и хочется назвать этим словом всю ту группу петербургских поэтов, из которой вышел Северянин. Точно так же у него выразительна строчка

Бриллиантится веселая роса.

Именно, бриллиантится! Это не вымученное, а естественно рожденное слово, которое давно пора ввести в нашу речь. Таким языком Северянин владел превосходно, словно это был его родной язык, — тот, на котором он думает. Мы, например, не чувствовали никакой напряженности, читая у него на страницах:

В смокингах, в шик *опроборенные*, великосветские олухи
В княжьей гостиной *наструнились*, лица свои оглупив.

Эти неологизмы никого не коробили, а стих, благодаря им, становился лаконичен и сжат.

Никто, кроме Северянина, не умел так легко и свободно пользоваться этим языком. У других выходила натуга, а он словно и сам не замечал своих новшеств:

— Ты сплошная *хрупь*, ты вся *улыбь*...

— Июль блестяще *осенокошен*...

— Бэбэ печальна, но *улыбит* свое лицо, а *глазы* вниз...

— *Проборчатый*, *оффраченный* картавец.

Такие неологизмы, как мы ниже увидим, нашей речи были чрезвычайно нужны. Она уже давно томилась без них, жаждала, предчувствовала их, и огромная заслуга Северянина, что он первый стал утолять эту жажду.

Конечно, есть и у него мертворожденные слова-недоноски (например, «Нью-Йорчество» или «ребенкость»), но сколько жи-

вокровных, мускулистых! Теперь этот язык вошел в литературу, им пользуются даже Брюсов и Кузмин, но сам Северянин в последнее время прибегает к нему значительно реже.

7

Итак:

Подлинный, милостью Божьей, поэт, с широкими ритмами и огромным дыханием, Северянин, по приемам творчества, темам и вкусам, есть запоздалый эпигон модернизма, продолжатель бальмонтовских, давно уже изжитых традиций, которые он, впрочем, освежает новым языковым матерьялом.

Только по недоразумению его можно считать футуристом. В сокрушители старого он не годится. Футуристическое буйство не по нем. Он консерватор, бережливый охранитель былого; в своих стихах он воспевает и Карамзина, и Гончарова, и Тургенева, и даже Жемчужникова. Он чтит своих духовных предков — Фофанова, Мирру Лохвицкую, Ростана, Амбруаза Тома — и счел бы кощунством отречься от них. Всякое глумление над прошлым кажется ему преступлением:

Позор стране, встречавшей ржаньем
Глумленье надо всем святым
Былым своим очарованьем
И над величием своим!

Если бы он был футурист, он никогда не написал бы этих строк. Правда, незадолго до того, он попробовал было замахнуться на Пушкина, но сейчас же спохватившись, благоговейно поклонился ему:

Да, Пушкин стар для современья,
Но Пушкин Пушкински велик.

Иначе и быть не могло. Мог ли Петербург, — Санкт-Петербург, — с его традиционным историзмом, с его Сомовым, Блоком, Эрмитажем и Царским Селом, взрастить на своих строгих гранитах хоть одного футуриста! Милые эгопоэты: Дмитрий Крючков, Вадим Шершеневич, Павел Широков, Рюрик Ивнев, Константин Олимпов и другие, подобно своему вождю Северянину, были просто модернисты-эклектики, разве что немного подсахарившие наш приевшийся пресный модерн. Они и сами не скрывали этого и любили игриво указывать, кто из них подра-

жает Бальмонту, кто З. Гиппиус, кто Александру Блоку[1*]. Футуризм, в сущности, был их игрой, и почему же в восемнадцать лет не сочинять манифестов! Игра оказалась во благо; мы видели, сколь плодотворны были их словесные новшества. Года за два до войны все они разбрелись кто куда, но долго еще в покинутых руинах озерзамка бродил Василиск Гнедов, личность хмурая и безнадежная, нисколько не эгопоэт, в сущности, переодетый москвич, кубофутурист, бурлюкист, ничем не связанный с догматами петербургской эгопоэзии. Но вскоре исчез и он, и от эгофутуризма ничего не осталось.

[1] *И. В. Игнатьев*. Эгофутуризм. — «Петербургский глашатай». СПб., 1913, с. 9.

...Откуда взялись нигилисты?
— Да они ниоткуда не взялись, а все было с нами, в нас и при нас.

Достоевский

1
КРУЧЕНЫХ

Крученых говорил: наплевать!

— То есть, позвольте... на что наплевать?

— На все!

— То есть, как это на все?

— Да так.

Ужасно, какой беспардонный. Это не то, что Игорь. Тот такой субтильный, тонконогий, все расшаркивался, да все по-французски, а этот — в сапожищах, стоеросовый, не говорил, а словно буркал

Дыр-бул-щыл
Убеш щур
Скум
вы-ско-бу
раз эз

И к дамам без всякой галантности. Петербургские — те были комплиментщики, экстазились перед каждой принцессой:

— Вы такая эстетная, вы такая бутончатая... Я целую впервые замшу ваших перчат.

А Крученых икнет да и бухнет:

— У женщин лица надушены как будто навозом!

Такая у него парфюмерия. Этот уж не станет грациозиться. Эротика в поэзии ненавистна ему, и вслед за Маринетти он готов повторять, что нет никаких различий между женщиной и хорошим матрацом. «Из неумолимого презрения к женщине и детям в

нашем языке будет только мужской род!»* — возгласил он в одной своей книжке.

Петербургские эгофутуристы — романтики: для них какой-нибудь локончик или мизинчик, или кружевце или шуршащая юбочка — были магия, сердцебиение, трепет. «Груди женские — не груди, а дюшесс», — *слюнявились* они в своих *поэзах*, а Крученых только фыркнет презрительно:

— Эх вы, волдыри, эго-блудисты!

И про этот самый дюшесс выражается:

Никто не хочет бить собак,
Запуганных и старых,
Но норовит изведать всяк
Сосков девичьих алых.

Если эгофутуристы в мечтах видели себя юными принцами на каких-то бриллиантовых тронах, то Крученых о себе отзывается: «Как ослы на траве я скотина!»

И если эгофутуристам мерещилось, что среди виконтэсс-кокотесс на ландышевых каких-то коврах они возлежат в озерзамке, то у Крученых другие мечтания:

Лежу и греюсь близь свиньи
На теплой глине
Испарь свинины
И запах псины.
Лежу, добрею на аршины.

Свинья, рвота, навоз, ослы — такова его жестокая эстетика. Он и книжечку свою озаглавил: «*Поросята*». Это не то, что у Игоря: — «*Колье принцессы*», «*Элегантные модели*» да «*Лазоревые дали*». Когда он хочет прославить Россию, он пишет в своих «Поросятах»:

В труде и свинстве погрязая,
Взрастешь ты сильная, родная,
Как та дева, что спаслась,
По пояс закопавшись в грязь.

И даже заповедует ей, чтобы она и впредь, Свинья Матушка, не вылезала из своей свято-спасительной грязи, — этакий славянофил, свинофил!

Северянину это свинофильство не нравится, и в «Поэзе истребления» он пишет:

Позор стране, дрожавшей смехом
Над вырожденьем! — дайте слез
Тому, кто приравнял к утехам
Призывы в смерть! в свинью! в навоз!

Но для Крученых эти «призывы в свинью и навоз» — есть священное торжественное дело, которому он фанатически предан.

Всякая грация, нежность, всякая душевная нарядность отвратительны ему до тошноты. Если бы у него невзначай сорвалось какое-нибудь поэтично-изящное слово, он покраснел бы до слез, словно сказал непристойность. Такие были они все, эти московские: Рафаэли навыворот, эстеты наизнанку. Срывы, диссонансы, угловатости, хаотическая грубость и мерзость — только здесь почерпали они красоту, борясь со всякой приторностью, зализанностью, всяким щегольством и жеманством.

Оттого-то им казался столь милым дикарский, черный, раскоряченный идол, а всемирный красавец беломраморный бог Аполлон внушал им одно отвращение. Та тяга к дикарству, о которой мы сейчас говорили, ни у кого не проявилась в такой мере. И мы верим, что это у них не поза, не блажь, а органическое, подлинное чувство, что дисгармония, диссиметрия, нарушение всяких пропорций на самом деле были обаятельны для них.

В своей знаменитой «Декларации слова, как такового», они страстно восхваляли какофонию[1*]. «Нужно, чтоб читалось туго, неудобнее смазных сапог, занозисто и шероховато!»[*] — писали они многократно.

Как же им не гнать из поэзии женщину, Прекрасную Даму, любовь? Мы видели, что даже Венеру Милосскую они, разжаловав, сослали в тайгу.

Эротика, этот неиссякающий источник поэзии, от «Песни Песней» до шансонетт Северянина отвергалась ими, как великое зло, и если Северянин поет, как паж полюбил королеву, а королева полюбила пажа, то Крученых нарочно ведет эту королеву на гноище и заставит отдаваться полумертвецу-прокаженному среди блевотины, смрада и струпьев![2*]

К черту обольстительниц-прелестниц, все эти ножки, ланиты да перси, и вот красавица из альбома Крученых:

Посмотри, какое рыло:
Просто грусть.

Все это, конечно, называлось бунтом против канонов былой красоты, и, как мы ниже увидим, нет такого пункта в нашей веками сложившейся жизни, против коего не бунтовал бы Крученых,

---

[1] О дисгармонии и диссонансе см.: *Н. Бурлюк.* Кубизм. («Пощечина общественному вкусу», с. 101); о какофонии, о неправильном и «неприятном для слуха» см.: *Кульбин* и *Крученых.* Декларация слова, как такового; а также «Трое», с. 29, 32.

[2] *А. Крученых, В. Хлебников.* Бух лесиный. СПб, 1913, с. 4.

но странно: бунтовщик, анархист, взорвалист, а скучен, как голенище, как тумба.

Нащелкает еще десятка два таких ошеломляющих книжек, а потом и откроет лабаз с хомутами, тараканами и дегтем. (Игорь Северянин открыл бы кондитерскую!) Бывают же такие несчастно-рожденные: он и форсит, и подмигивает, а мы умираем со скуки.

Уже двенадцать лет, из году в год, он занимается своим унылым бунтарством. Два бунта особенно полюбились ему:

1. Бунт против красоты, — главным образом, женской.

2. Бунт против связной логической речи.

Бунт против женской красоты сводится у него, как мы видели, к неприязненным отзывам о воспеваемых поэтами прелестях женского тела. Это у него называется: «изгонять гипертрофию (sic) женственности из искусства».

«Футуристы женщину считают машиной — для сгорания запаса любви, но это сгорание — полное»[1*].

Бунт против логической речи сводится, как мы видели, к написанию целого ряда ничего не значащих слов.

Кроме этого, Крученых ничего не умеет. Даже к хорошему скандалу неспособен. Берет, например, страницу, пишет на ней слово *шиш*, — только одно это слово — и уверяет, что это стихи, но и шиш выходит невеселый. Только Россия рождает таких скучных людей, — подстать своим заборам и осинам. У другого вышло бы так забубенно и молодо, ежели бы он завопил:

— Белляматокияй!

— Сержемелепета![*]

А у этого даже скандала не вышло, в скандалисты тоже не всякий годится, это ведь тоже призвание! Берет, например, страницу — зеленую или оранжевую, и выводит на ней с закорючками:

— Читатель, не лови ворон.

— Фрот фрон ыт. Алик, алек, амах[*].

Но и сам деревянеет от скуки.

Перед нами почти все его книжки: «Взорваль», «Помада», «Возропщем», «Мир с конца», «Бух лесиный», «Игра в аду», «Поросята», и мне кажется, что у меня на столе какая-то квинтэссенция скуки, тройной жестокий экстракт, как будто со всей России, из Крыжополя, Уфы и Перми собрали всю эту зевотную нуду и всю сосредоточили здесь. Уже одни их заглавия наводят на меня ипохондрию, а казалось бы, книжки пестрые, — желтые, зеленые, пунцовые! — но, Боже мой, как печальна Россия, если в роли пио-

[1] *А. Крученых.* О женской красоте. Баку: Литературно-Издательский Отдел Политотдела Каспфлота. Баку. 1920.

нера, новатора, дерзителя и провозвестника будущего она только и умела выдвинуть вот такую беспросветную фигуру, которая мигает глазами и безнадежно бормочет:

— Те ге не рю ре лю бе...*

Хорошо, если он добормочется до такого, например, анекдота:

«27 апреля в 3 часа пополудни я мгновенно овладел в совершенстве всеми языками. Таков поэт современности. Помещаю свои стихи на японском, испанском и еврейском языках» («Взорваль»)*.

Но это редко, раз в год, а обычное его состояние — те ге не рю ри ле лю, маль си кунб драв, бер па би пу...

2

Но пусть другие смеются над ним, для меня в нем пророчество, апокалипсис, перст, для меня он так грандиозен и грозен, что всю предреволюционную нашу эпоху я готов назвать эпохой Крученых!

Ничего, что сам по себе он пустяк, мелкая и темная фигурка, но как симптом, он огромен. Ведь и холерные вибрионы мелочь, да сама холера не мелочь. Как к концу пятнадцатого века в Елисаветинской Англии не мог не возникнуть Шекспир, так в Москве, накануне революций и войн, не мог не появиться Крученых. А с ним и другие такие же — кубофутуристы московские — Вас. Каменский, Владимир Маяковский, Виктор Хлебников, три или четыре Бурлюка, Бенедикт Лившиц, Антон Лотов*, Константин Большаков, ежедневно рождались новые, и все они кричали о себе:

— Только мы лицо нашего времени!

— Мы новые люди новой жизни!

И правы, непререкаемо правы: пусть чудовищны их невозможные книжки, они не ими одними написаны, а и мною, и каждым из нас! Когда мы смеялись над ними, не смеялись ли и сами над собой?

«Дохлая луна», «Ослиный хвост», «Поросята», «Пощечина», «Требник троих», «Мир с конца», «Бух лесиный», «Садок судей» — понадобились же они именно нам, а не другим поколениям, задели же в наших сердцах что-то самое живое и кровное! Не может быть, чтобы здесь был только скандал, только бред, чтобы вся эта огромная секта зиждилась на одном хулиганстве!

Секты хулиганством не создашь, вообще ничего не создашь хулиганством. А если бы и одно хулиганство, то ведь хулиганство бывало и прежде, откуда же его внезапный союз с русской литерату-

рой и живописью, с русской передовой молодежью, с русской, наконец, интеллигенцией? Сказав: *безумие, бред*, — вы еще ничего не сказали, ибо что ни век, то и бред, и в любом общественном безумии есть своя огромная доля ума. В том-то и дело, что это безумие — массовое. Оно охватило и музыку, и скульптуру, и архитектуру, и поэзию, и нравы, и быт. Тот, кто знает современную Москву, ясно чувствует, что *эта* Москва не могла не породить именно *таких* футуристов. Замечательно, что в каждой стране были свои футуристы, совершенно между собою несхожие: в Италии одни, в Германии другие. Наши в каждом своем жесте — Россия. Они национальны, как Москва. Их глотками орала и орет о себе Москва наших катастрофических дней. Где же смысл этого бессмыслия, где же логика этого бреда? Почему не раньше, не третьего дня, а как раз в эпоху революций и войн, какая-то нечеловеческая сила заставила даровитых и бездарных художников, выразителей наших же душ, нашего же мироощущения завопить сплошной «ррркалион», сплошное «зю цю э спрум», возлюбить уродство, какофонию, какие-то шиши и пощечины, какие-то ослиные хвосты, сочинить стихи из одних запятых, а картины из одних только кубиков?

Это огромный вопрос, вопрос о нашей современной России, о нынешнем ее выражении лица. В Петербурге футуризм не нашел себе почвы, потому что Петербург — академик и классик, потому что не всякую Россию он примет, — только профильтрованную, только очищенную. А Москва есть *всякая Россия*, в сыром, натуральном виде, там полная воля тамбовским, уральским, саратовским глоткам орать во всю силу свое!

Среди московских кубофутуристов немало талантов, и многих нельзя не любить, — но все они вместе, как группа, как явление русского быта, свидетельствуют о роковом понижении нашей национальной духовной культуры. Это нужно сказать раз навсегда.

Возьмем одного из них, наиболее талантливого, песнобойца Василия Каменского. Он подлинный, несомненный поэт, но тем страшнее он, как знамение эпохи. Постараемся понять и полюбить его песни, вникнуть в самые основы его творчества, чтобы, осуждая его эпоху и школу, не осудить по ошибке его самого.

3
ВАСИЛИЙ КАМЕНСКИЙ

Когда я впервые читал его песни, мне казалось, что на небе радуги и на улицах флаги. Все его слова разноцветные. Каждое как пасхальная крашенка:

Чурли, журчей! бурли, журчей!

Он и сам словно чурлящий журчей, чурлит и бурлит без конца. И все об одном — о веселии. Он самый веселый из современных поэтов, всюду у него карусели, колокола, карнавалы. Все его звоны — малиновые. И хотя ему уже пятый десяток, он продолжает твердить:

— Колоколь в свою молодость!
— Лейся, моя кумачевая молодость!

Чтобы петь, ему нужно ощущать себя юношей, или даже ясноглазым ребенком. Ребенком он ощущает себя чаще всего.

— Я стал ясный ребенок.
— Вот мои радости детские.
— Не осудит ясный Боженька мое сердце детское —

и когда читаешь его книги, кажется, что в небе действительно не грозный Иегова, но Боженька. Каменский — почти всегда семилетка, невзрослый, и даже, когда в его стихах появляются женщины, он поет о них, как о королевочках-девочках, с которыми так весело резвиться. Он не знает ничего о мире взрослых: у него ни трагедий, ни панихид, ни проклятий, ни похотей. Что бы ни случилось он поет:

Дни настали огневейные,
Расступитесь небеса,
Пойте песни солнцевейные,
Раздувайте паруса!

Такова его единственная песня. Других он не поет и не слышит. Его единственная заповедь всем людям:

И будьте дети!
Христос воскресе!
И все сольемся в святом кругу!

У него это не программа, но подлинное. Самые слова его песен окрашены детскими, пасхальными красками, и когда он поет, например, о том, что зайки заятся, что солнце солнится, что море морится, что костры кострятся, что крылятся крылья, — в этих наивных плеоназмах чувствуется то же невзрослое восприятие жизни. Недаром его любимые звуки:

— Циа–цынц–цвилью–ций
— Цувамма, цувамма.
— Чарн, чаллы, ай.

Ему легче выражать свои чувства этими птичьими звуками, чем нашей взрослой, логической речью. Мудрено ли, что од-

нажды, слушая весеннее пение птиц, он и сам ощутил себя птицей:

Ничего я не знаю, не ведаю,
Только знаю свое — тоже песни пою...
Тоже радуюсь, прыгаю, бегаю
Циа-цинц-цвилью-ций!

В его творчестве действительно есть что-то птичье. Опьяняясь своей песнью (или, как он говорит: песнопьянствуя), он забывает людские слова и начинает щебетать и присвистывать:

Цамм-цама!
Цамм-цама!
Цамайра цамм-цама Тамайра!
Мамайра дайра!
Мадайра майра!

Как и птице, ему для пения нужно весеннее солнце, недаром он называет себя *солнце*зарным, *солнце*вейным, *солнце*тением.

Никакое горе не смущает его. Он ликует, несмотря ни на что. В России голод, люди поедают детей, а он издает журнал, — «Мой журнал», где на первой же странице печатает:

— Сегодня жизнь кумачевая — малина!

И где мы ни откроем его книги, всюду читаем одно:

— Сегодня жизнь кумачевая — малина!

Естественно, что уже на десятой странице эта малина весьма приедается. Ежедневная Пасха — каторга, карусели хороши на минуту, но какая это смертельная тоска — всю жизнь не сходить с каруселей! Сегодня малиновый звон, завтра малиновый звон, не слишком ли много звону! А без звону Каменский не может. Звон его любимое слово. У него и солнце «звенит», и день «звенит», и ночь «звенит», и молодость «звенит», и Россия «звенит» —

— Звени, весенняя Россия!

и даже голова у него звенит беспрестанно:

— Сегодня звенит Своя Голова.
— Звени, пока не огорошена, отчаянная голова.

Пусть бы звенела, но не так однозвучно. У прежних поэтов сколько было различных душевных тонов: и отчаяние, и юмор, и сомнение, и гнев, и раздумие, а у этого, у бедного, только одно «циа-цинц-цвилью-цинц» и больше ничего, только это. Простейшее, элементарнейшее чувство, не столько человечье, сколько птичье.

Как богаты, разнообразны и сложны были интонации у прежних поэтов, потому что богата, разнообразна, сложна была их душевная и духовная жизнь, а у этого, в сущности, никакой ни душевной, ни духовной жизни нет — ни вопросов, ни надежд, ни разочарований, ни верований, — и если его поставить рядом с такими поэтами, как, например, Баратынский, он покажется, если не птицей, то во всяком случае *еще не человеком.*

Мы любим заумный язык, нам нравится циа-цинц-цвилью-цинц, мы знаем, что без заумного языка никакой поэт невозможен, но что подумать о том поколении, которому другого языка не требуется, *которому довольно и такого*! Тут потрясающая убыль духовности, обеднение душевной жизни чрезвычайное.

Ниже мы увидим, что и другой кубофутурист Маяковский, при всем своем сильном таланте, есть такая же страшно упрощенная, страшно-элементарная личность, без всяких душевных тонов и оттенков, которая самым фактом своего бытия свидетельствует о катастрофическом погрубении русского общества.

4

Каменский не был бы московским современным поэтом, если бы рядом с детскостью в нем не уживалось бы буйство.

Он великолепно умеет кричать:

Ухнем рухом,
Бухнем брюхом,
Хары ары расшибу.

Или:

Мотай в бесшабашную!
Лупи врукопашную!

Или:

Шарабарь когтищами!
Запивай винищами!

Его поэма «Стенька Разин» показала, что в этом ясноглазом ребенке действительно живут погромные ревы и крики, что «печеночный ножик» ему по руке, что Стенька Разин ему не чужой. В высшей степени русскими, национальными звуками изображает он свою «бесшабашь»:

Воля расстегнута,
Сердце без пояса,
Мысли без шапки
В разгульной душе!

Кастетом он владеет не хуже своего любимого Стеньки:

— Крой! Шпарь! Чеши! Пали! Свисти! Глуши! Раздайся! Слепая стерва, не попадайся. Вввва-а!

Этими двумя восторгами исчерпывается вся его психика: 1) восторг детской ясности и 2) восторг исступленного буйства. Либо девочка-королевочка, либо слепая стерва; либо ясный Боженька, либо печеночный ножик! Перелистайте все его книги, больше вы ничего не найдете в них, только эти две элементарнейшие ноты, — опять-таки в соответствии с психикой всего поколения.

В его звуках есть Индия, Персия, Турция. Он по самому существу своему азиатский, восточный поэт. Иногда он татарин:

Инной юрза мурза
Ийля ииля
Бар хам нар
Биштым.

Иногда он персиянин:

Ай хяль бура бен
Сиверим сизэ чок.
Ай Залма —
Ай гурмыш — джаманай.
Ай пестритесь ковры —
Моя Персия.

Знаменательно, что поэзия Василия Каменского вся с начала до конца азиатская. Кажется, отними у него все осмысленные европейские слова, он и с одною «цви-цвилью» сумеет остаться поэтом. Многие его неологизмы чрезвычайно удачны, как, например, Гдетотамия, песнепьянствовать, журчей, весниянка, — но горе ему, когда позабыв свой заумный язык, он начинает пользоваться речью Европы. Тут-то и сказывается та низкопробная вульгарная среда, которая породила его. Едва он покидает свой заумный язык, у него возникают такие смердяковские строки:

Трамвай, асфальт, канализация...
Вот где цветет цивилизация.

Или еще низкопробнее:

У мачты белый капитан
Уперся вдруг в бинокль.
Какой-то пьяный шарлатан
Рисуется в монокль.

И странно: вся его фразеология, все его приемы мышления начинают вдруг напоминать изумительного капитана Лебядкина, того самого, который сочинил:

Жил на свете таракан,
Таракан от детства,
И потом попал в стакан,
Полный мухоедства.

Напрасно думают, что капитан был бездарен; напротив, он был истинный, вдохновенный поэт. У него тоже был полет, была крылатость солнцевейной души. Он тоже был оптимист, он тоже любил праздничную радость:

Здравствуй, здравствуй, гувернантка!
Плюй на все и торжествуй —

это мог бы спеть и Василий Каменский. Беда в том, что его стремительные мысли и образы не поспевали за его вдохновениями, что для выражения самых возвышенных чувств у него были сумбурные, смешные слова дикаря, подчиненные трогательно-нелепому синтаксису. Но и Лебядкин едва ли сказал бы:

— Футуритичен вам сердечно!
— Эй на подвиг, эскадрилья, в лозунг-нон-плюс ультра.
— Я весь последний модный шик.
— Весь талант мой из слов симфонический,
Кубок мой навсегда фантастический.

И даже Лямшин не мог бы заставить Лебядкина напечатать такие стихи:

Я поцелую по-цейлонски
Твою целительную цель.

Ужасно его пристрастие к дешевым иностранным словам, — шик, файфоклек (!), нон плюс ультра, канализация, монокль. Лишь эта, лишь вульгарная Европа доступна ему. А в Азии он до́ма, силен и удачлив:

Ухнем рухом,
Бухнем брюхом,
Хары, ары, расшибу.

Здесь есть и размах, и кулак, и талант. О своем футуризме он говорит на том же дикарском жаргоне.

И разве не мог бы Лебядкин сказать:

В России тягостный царизм
Свалился в адский люк,
Теперь царит там футуризм, —
Каменский и Бурлюк.

С революцией у Каменского кровная связь. По крайней мере, он сам повторяет о себе многократно:

— Я весь в общем зареве кузницы нового мира!

— И торжествуем марсельезно, и революцию куем!

Хорошо это или плохо, но нужно сказать, что почти вся эта московская группа издавна декларирует свою кровную связь с революцией, и в первом же номере «Газеты футуристов», вышедшем в марте 1918 года под редакцией Дав. Бурлюка, Вас. Каменского и Влад. Маяковского, она напечатала особый «Декрет», где требовала, чтобы их, футуристов, признали подлинными пролетарскими поэтами. В этой газете футуристы постоянно твердили:

— Мы — пролетарии искусства!

— Истинные пролетарии от искусства — мы...

Маяковский так и говорил пролетариям:

«С жадностью рвите куски здорового молодого, грубого искусства, даваемые нами».

В ту пору они страшно хлопотали, чтобы пролетарии не отвернулись от них:

«Товарищи-зачинатели пролетарского искусства, — писали они, — возьмите для пробы хотя бы две книги, написанные до революции: «Войну и мир» Владимира Маяковского и «Стеньку Разина» Василия Каменского, и мы убеждены, что вы потребуете от Совета Народных Комиссаров в мильонах экземпляров напечатать эти народные книги, во славу торжества пролетарского искусства»[1].

Над этим немало смеялись, но в главном и основном они правы: их действительно сформировала современная наша эпоха, они действительно есть подлинное ее отражение.

5
ЗАУМНЫЙ ЯЗЫК

Мы только что видели, что Крученых изъяснялся такими словами:

Убещур
Скум
вы-ско-бу

Каменский с своей стороны говорил:

Цивьи-вьиньть-ций-ию
Цви-цвицтят

[1] См. статью «Пролетарское искусство» в «Газете футуристов» № 1 (Москва, 1918 г.).

Елена Гуро то же самое:

Хей-тара
Тере-дере-дере...
Холэ-кулэ-неэ.

Это называлось у них заумный язык.

Они пользовались этим языком постоянно, писали на нем целые стихотворения, провоцируя шумную ярость читателей. И читатели, действительно, сердились; но я, например, очень хвалил.

Мне думалось: на что же сердиться? Ведь заумный язык был всегда, ведь вся поэзия (до известного предела) заумная; ведь все поэты во все времена упивались заумными звуками, независимо от их смыслового значения; *ведь слово, как таковое*, самоцельное слово, всегда было предметом их культа. Футуристы лишь немного расширили область этого самоцельного слова, дали ему больше простора, — и если они сумеют им пользоваться, сделать его матерьялом искусства, я первый буду приветствовать их.

А они отлично умели им пользоваться. Особенно Виктор Хлебников. Виктор Хлебников был виртуозом самоценного слова и создал из него немало шедевров. Иногда, пользуясь славянскими суффиксами, он придавал своим заумным стихам характер древнескифского говора:

Пусть гопочичь; пусть хохотчичь,
Гопо гопо гопопей!
Словом дивным застрекочет
Нас сердцами закипей!

Право, в этих звуках было что-то малявинское, и нужно было носить в душе самую стихию русской речи, чтобы создать эти пляшущие, вихревые, глубоко-эмоциональные звуки.

Много насмешек вызвало другое стихотворение Хлебникова:

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры.
Пиээо пелись брови,
Лиэээй пелся облик.

Но я готов восхищаться и им. Оно написано размером «Калевалы» или «Гайаваты» Лонгфелло. Если нам так сладко читать у Лонгфелло:

Шли Чоктосы и Команчи,
Шли Шошоны и Омоги,
Шли Гуроны и Мендэны,
Делавэры и Могоки,

то почему же мы смеемся над Бобэобами и Вээомами? Чем Чоктосы лучше Бобэоби? И там, и здесь гурманское смакование экзотических, заумно звучащих слов. Для русского уха бобэоби так же «заумны», как и чоктосы; шошоны — как и пиээо! И когда Пушкин писал:

От Рущука до старой Смирны,
От Трапезунда до Тульчи, —

разве он не услаждался той же чарующей музыкой заумно-звучащих слов?

Маяковский рассказывает, что изо всех стихотворений Некрасова ему в детстве больше всего нравилась строчка:

безмятежней аркадской идиллии —

именно потому, что она звучала заумно*. Помню, как изучая английский язык, я читал стихотворения Томаса Мура, и они казались мне чарующими, именно потому, что я слабо улавливал смысл. Потом, через несколько лет, уже зная английский язык, я снова принялся их читать и почувствовал, что их главная прелесть исчезла.

Так что не мне издеваться над заумным языком футуристов. Я тогда же указывал, что и у русских сектантов есть в сущности такой же заумный язык, отлично выражающий их религиозные чувства.

Карские сектанты, прыгуны, бегают, например, по радельной избе и кричат до последней усталости: фенте ренте финитифунт, фенте ренте финитифунт, фенте ренте финитифунт, пока не упадут, как полумертвые. Какая-нибудь корявая *духиня* Матренка подберет повыше подол, закатит глаза и, кружась в экстатическом плясе, вопит свое ритмическое *финитифунт*; именно о таком языке, экстазном, оргийно-бредовом, и мечтают москвичи-футуристы. Крученых благоговейно цитирует сектанта хлыста Шишкова:

Насонтос лесонтос
Футр лис натруфунтру[1*] —

и будь его воля, он, кажется, сжег бы все словари, лексиконы, уничтожил бы все эти вещие, меткие, насыщенные мыслью слова, которые в течение веков накопила мудрость человечества, и остался бы при одном *насонтос*. Что же! быть может, поэзия и вправду нуждается только в таких экстатических выкриках? Разве

[1] *А. Крученых*. Взорваль, с. 43; «Трое», с. 27.

они лишены выразительности? Разве ими невластен поэт передавать свои аффекты и эмоции? «О, если б без слова сказаться душой было можно!» — вздыхал когда-то величайший из лириков, и вот, наконец, совершилось: мы действительно можем без слова, одними лишь заумными воплями излить свою душу в поэзии!

Но, как я ни был расположен к заумному языку, мне казалось не слишком утешительным, что целое поколение внезапно пристрастилось к нему, отвергнув, таким образом, все высшие формы культурной человеческой речи. Что сказать о том поколении, которое выдвинуло вдруг из своих недр целую плеяду поэтов, довольствующихся одними нутряными, эмоциональными криками и не нуждающихся ни в каком другом языке. Как бедна должна быть душевная и духовная жизнь эпохи, которая для своего выражения требует только *зю цу э спрум*! Эпоха Баратынского, эпоха Тютчева, каких мудрых, выстраданных слов требовала она от поэта, а нынешней эпохе довольно и *зю цу э спрум*, ибо чувства стали простые и грубые, а высшая психическая жизнь сделалась преданием прошлого.

Языковеды многократно указывали, что есть такая, — низшая, — ступень экстатического возбуждения, когда наблюдается страсть к сочинительству новых неслыханных слов, и что эти слова у дикарских шаманов, идиотов, слабоумных, маньяков, скопцов, бегунов, прыгунов почти всегда одинаковы: отмечаются общими признаками, как и всякая *заумная речь*[1].

Не знаменательно ли, что *целое поколение* стало демонстративно довольствоваться этими низшими, первоначальными формами человеческой речи, не чувствуя необходимости в высших?

И главное: этот заумный язык, в сущности, совсем не язык, это тот до-язык, до-культурный, до-исторический, когда слово еще не было логосом, а человек — Homo Sapiens'ом, когда не было еще бесед, разговоров, а только вопли и взвизги, и не странно ли, что наши *будущники*, столь страстно влюбленные в *будущее*, избрали для своей футурпоэзии самый *древний* из древнейших языков?

Даже в языке у них то же влечение сбросить с себя всю культуру, освободиться от тысячелетней истории.

Да и темы у них, особливо у Хлебникова, такие же древние, ветхие, — есть даже из старокиевской жизни, — ах, ты гой еси Владимир-Красно-Солнышко! — хотя пристало ли поэзии будущего пятиться за сюжетами к скифам, на пятнадцать столетий назад? Не зазорно ли, что под ярлыком футуризма эти будущники печа-

[1] См., например: *А. Л. Погодин.* Язык, как творчество. Харьков. 1913. Гл. 8. «Роль языка в состоянии экстаза», с. 125–149.

тают повесть из эпохи каменного века — об урочищах первобытных племен, об их идолах, жрецах и шестоперах! Даже эго-поэты посмеиваются:

«Московская фракция Будущего есть фракция Давно-прошедшего, их Futurum есть Plusquamperfectum».

И это фатально, им иначе нельзя; здесь — в диком, пещерном веке для них неустанный магнит.

Сколько бы они ни вещали, что взирают на наше ничтожество с высоты каких-то небоскребов, сколько бы они ни притворялись певцами машин, городов, афиш, аэропланов, трамваев, дредноутов — всей новой грядущей фабрично-площадной цивилизации, сколько бы они ни пели о Шустовских коньячных заводах, о витринах магазинов Аванцо, об автомобильных гаражах и о газетных киосках, все это «так», «для проформы», по долгу футуристической службы, а дай им настоящую волю, так они в тот же миг от небоскребов, киосков, моторов, от всяких залогов будущего побегут в свои пещеры к скифским бабам, к каменному веку:

— Сбросим же с себя наслоения тысячелетних культур!

В сущности, им и сбрасывать нечего. Какие *тысячелетние культуры* — в России: лужи, вороны, заборы!

Для футуристов итало-французских фабрики, радиотелеграфы, небоскребы, вокзалы — главный нерв, главная суть. Они каждым атомом чувствуют, что настало новое, неслыханное, что, обмотав, как клубок, всю планету стальными нитками рельсов, одолев притяжение земли аэропланным пропеллером, победив пространство и время экспрессами, кинематографами, кабелями, они, американцы, европейцы, должны воспевать не звездную твердь, не Лауру, а керосино-калильную лампу, бензинный мотор, туннели, «ночное дрожание арсеналов и верфей; мосты, перешагнувшие чрез реки, подобно гимнастам-гигантам; фабрики, привешенные к тучам на скрученных лентах своих дымов, автомобили с цилиндрическими ящиками», — и все это, конечно, превосходно, но нашим, саратовским, тамбовским, уральским, московским, где же им в Шуе, в Уфе достать хоть один небоскреб? Лужи у них есть, заборы есть, — а до небоскреба еще тысяча лет. Зарядили, бедные, одно: монопланы, аэропланы, бипланы, но как равнодушно, формально, словно чужое, заученное. Явно: пафос их жизни не здесь. Пусть они твердят без конца:

О, мы желаем лучших совершений,
Затем, что есть теперь аэроплан!

Пусть даже самые поэзы свои нарекут они *аэропланными*, это, повторяю, в них не главное, это даже не третьестепенное: их корень, их основа не здесь.

Отнимите от Маринетти аэропланы, моторы, авто, — от Маринетти ничего не останется, а Крученых и без мотора — Крученых.

Конечно, аэропланы, кинематографы, небоскребы, авто — тоже невысокая культура, дикарь в котелке — дикарь. Заграничный футуризм и есть порождение такого дикаря в котелке. Но тамбовский еще дичее того.

В декларации «Ослиного хвоста» только что лучистые будущники, в миллионный раз, как по команде, отбарабанили все ту же хвалу грядущей городской газетно-афишно-машинно-аэропланной культуре, как внезапно, словно забывшись, воскликнули:

— Долой Запад! Да здравствует прекрасный Восток!

Почему же Восток? — погодите... Какой же футуризм на Востоке? И какие вам аэропланы, если вы отказались от Запада?

В том-то и дело, что аэропланы у них — показное, а сами они так и глядят, как бы юркнуть на «прекрасный Восток». Ларионов пробормочет про бипланы, да и побежит к малярам, к солдатским портретам, к вывескам и трактирным подносам, к русскому простонародному прянику, к глиняным свистулькам, к лубкам, — к самой захолустной азиатчине, за тысячу верст от той новой грядущей культуры, которую только что так прославлял!

А в другом альманахе, «Союз Молодежи», откровенно проклинают Европу, весь ее «научный аппарат», и зовут нас в Азию, в Китай, к желтолицым, «не знающим нашей научной рассудочности», и предлагают индийскую, персидскую живопись, древне-китайскую лирику.

Это в первой книжке, а в третьей нас уже позвали в Нубию, к корявым раскорякам чернокожим.

Василий Каменский, мы видели, весь с головы до ног — азиат. Прославит трамваи, канализацию, асфальт, да и запоет по-татарски:

Бар хан-нар
Биштым
Ек-зурма
Ай-маликем!

Таков футуризм в России — вотяко-персидский, башкиро-китайский, ассиро-вавилоно-египетский!

Похоже, что этот футуризм только притворился футуризмом, а на деле он что-то другое.

Там, в глубине, пробивается какое-то другое течение, — коренное, нутряное, очень русское, очень национальное, но столь мало себя осознавшее, что даже клички себе не нашло настоя-

щей, носит покуда чужую, пробавляется чужими лозунгами, и само еще не вполне догадалось, в чем его главная суть.

Это напяленное рвется, по швам и изнутри, все чаще выглядывает нечто подлинное, не похожее ни на какой футуризм.

6

Забудем же о всяком футуризме. Ясно, что наш футуризм в сущности есть *антифутуризм*. Он не только не стремится на последнюю ступень цивилизации, но рад бы сломать всю лестницу.

Все сломать, все уничтожить, разрушить, и самому погибнуть под осколками — такова его тайная воля.

Но нужно рассказать по порядку. Русскому футуризму уже скоро двенадцать лет. Он начался накануне войны — очень мило, както даже застенчиво, даже, пожалуй, с улыбочкой, хоть и с вызовом, но с таким учтивым, что всем было весело и никому не обидно. В 1910 году в несуразном альманахе «Студия» молодой, никому не известный поэт Виктор Хлебников напечатал такие стихи:

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно,
О, рассмешищ надсмеяльных, смех усмейных смехачей!
Смейево! Смейево!
Усмей, осмей, смешики, смешики,
Смеюнчики, смеюнчики!
О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи![1]

Смехачи, действительно, смеялись, но, помню, я читал и хвалил. И ведь, действительно, прелесть! Как щедра и чарующе-сладостна наша славянская речь! Только тупица-педант может, прочитав эти строки, допытываться, какое же в них содержание, что же они, в сущности, значат. Тем-то они и прельстительны, что не значат ничего. А что, по-вашему, значит изумрудно-золотой узор на изумительном павлиньем хвосте? Или звон лесного ручья? Сколько раз наши поэты клялись, что смысл в поэзии, будто, — ничто, а главное, будто, — словесная магия, обаяние напевов и звуков, однако никто не додумался до вот таких смехачей и смехунчиков!

О, иссмейся рассмеяльно смех надсмейных смеячей, — ведь это революция, хартия вольности. В самом деле, вы только поду-

[1] «Студия импрессионистов». Треугольники. Книга 1-я. Редакция Н. И. Кульбина, изд. Н. И. Бутковской, 1910, с. 4.

майте, сколько лет, сколько веков, тысячелетий [поэзия] была в плену у разума, у психологии, у логики, слово было в рабстве у мысли, и вот явился рыцарь и без всякого Крестового Похода, мирно и даже с улыбкой, разрушил эти вековые оковы, прогнал от красавицы-Поэзии ее пленителя-Кащея — Разум.

О, рассмейтесь надсмеяльно смехом смейных смехачей! Ибо слово отныне свободно, можете с ним делать, что хотите, хоть венки из него сплетайте, словесные гирлянды, букеты, — как упивался Виктор Хлебников этой новой *свободой слова* в первые медовые дни после тысячелетнего плена, какие создавал он узоры, орнаменты из этих вольных, самоцветных слов! —

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй пелся облик[1].

Слушаешь, бывало, упиваешься. И вправду, до чего грациозно. Если на клочке полотна, в каком-нибудь живописном этюде для нас так восхитительны краски, что мы и не замечаем сюжета, то почему же мне не восхищаться такою же словесною живописью, хотя бы и бессюжетною, хотя бы только орнаментальною. Да я и восхищался всегда. Смейтесь, смехачи, сколько хотите, но я часами могу с новым и новым волнением читать Суинберна, Блока, Фета, почти не вникая в их мысли, услаждаясь внутренней жизнью стиха. Но смехунчики еще и тем хороши, что, не стесняемый оковами разума, я могу по капризу окрашивать их в какую хочу окраску. Я могу читать их зловеще, и тогда они внушают мне жуть, я могу читать их лихо-весело, и тогда мне чудится, что Пасха, весна и что мне четырнадцать лет. Тогда смехунчики, смешики — как весенние воробушки, как бегущие малые тучки. Нет, действительно, без логоса легче, да здравствует же заумный язык, автономное, свободное слово!

— Уничтожим устаревшее *движение мысли* по закону причинности, беззубый здравый смысл, симметричную логику! — так постановили русские кубофутуристы на последнем своем съезде в Финляндии.

Разум свергнут, весь мир безразумен, но странно: им и этого мало. Свобода, так свобода до конца! Рушить, так рушить все!

Неужели, свергнув иго Разума, мы останемся в *оковах Красоты*? Не свергнуть ли и красоту заодно? Довольно над нами владычествовали Петрарки, Бетховены, Рембрандты! Красота порабо-

[1] «Пощечина общественному вкусу». М., 1913, с. 7.

тила весь мир, и Крученых — первый поэт, спасший нас от ее вековечного гнета.

Оттого-то корявость, шершавость, слюнявость, кривоножие, косноязычие, смрад так для него притягательны, и в последней своей поэме он поет собачью конуру, где грязный блохастый пес давит губами клопов, — именно в виде протеста против наших эстетических уставов! Ему и смехунчики гадки, ведь и в них еще осталась красота. *Смехунчики* есть бунт лишь против разума, а *дыр бул щыл зю цю э спрум* есть бунт и против разума, и против красоты! Здесь высшее освобождение искусства!

Прежние поэты любили воспевать солнце и звезды, — звезды ясные, звезды прекрасные, — огненные розы мироздания, — и что делал бы Фет без звезд! Бурлюки же именно поэтому: к черту звезды, к черту небеса! —

Небо — труп!!! не больше!
Небо смрадный труп!!!
Звезды черви, пьяные туманом...
Звезды — черви, гнойная, живая сыпь!

восклицает Давид Бурлюк в своей книге «Дохлая луна» и огромная область эстетики тем самым уничтожена, зачеркнута.

Но изъяв из всего мира разум, отняв у него красоту, изгнав из поэзии женщину, они пошли по этой дороге и дальше. Как бы еще оголиться, что еще с себя такое сбросить, чтобы уже ничего не осталось: только бы на голой земле голые с голыми душами! Какой-то желторотый было выкрикнул:

— Во имя свободы личного случая, мы отрицаем правописание!

А другой подхватил нерешительно:

— Уничтожим знаки препинания![1*]

Но ведь знаки препинания пустяки, тут только что разбунтовались, разошлись, хочется еще и еще. Накинулись всей оравой на Пушкина:

— Пушкин непонятнее гиероглифов!

— Зачем Пушкин не сжег Онегина?

---

[1] «Садок судей», II. — Они, действительно, довели количество знаков препинания до минимума и в своих стихах обходились без запятых, вопросительных знаков и точек. Это очень характерная черта. Предыдущие поколения, чем дальше, тем больше требовали знаков препинания, потому что с ростом духовной культуры, интонации все усложнялись, и нужно было множество знаков, чтобы выразить изощренную, богатую оттенками психику. У такого писателя, как, например, В. В. Розанов, на протяжении одной только фразы сменялось несколько душевных тонов; как же ему было не прибегать к ежеминутным курсивам, кавычкам, тире! А поколению упрощенному, психически-бедному, чуждому этого разнообразия душевных тонов можно обойтись и без знаков!

— Пушкин был ниже Тредьяковского!

— Сбросим Пушкина с Парохода Современности!

И даже Игорь Северянин вместе с ними:

— Для нас Державиным стал Пушкин!

Но у Северянина это блажь, модный галстучек, да и как же Северянину без Пушкина: поминутно цитирует Пушкина, выбирает эпиграфы из Пушкина и стихи даже пишет под Пушкина. В конце концов, он, как мы видели, покаялся и почтительно склонился перед гением. А кубофутуристы и вправду: сбросить, растоптать, уничтожить!

— Сбросить Достоевского, Толстого, чтоб они не портили нам воздух! — выкрикнул недавно Крученых.

— Я тоскую по большому костру из книг, — пишет меланхолически Хлебников.

И характерно: когда Василиск Гнедов на минуту, по какому-то капризу, стал внезапно писать по-украински, он и там закричал: долой! —

Перша эгофутурня писня
На украиньский мови:
Усим набридли Тарас Шевченко
Та гопашник Кропивницкий, —

то есть: всем надоели величайший поэт и величайший актер Украины. Какой ни коснутся культуры, всякую норовят уничтожить.

Так вот оно — то настоящее, то единственно-подлинное, что таилось у них под всеми их манифестами, декларациями, заповедями!

Тут бунт ради бунта, тут экстаз разрушения, и уж им не остановиться никак. Так и озираются по сторонам, что бы им еще ниспровергнуть? Всю культуру рассыпали в пыль, отвергли все наслоения веков и уже до того добунтовались, что, кажется, дальше и некуда, — до дыры, до пустоты, до нуля, до полного и абсолютного Nihil, до той знаменитой поэмы знаменитого Василиска Гнедова, где нет ни единой строки: белоснежно-чистый лист бумаги, на котором ничего не написано.

Это бунт против всего без изъятия, вечный, исконный, коренной российский нигилистический, анархический бунт, вечная наша нечаевщина, и это совершенная случайность, что теперь она прикрылась футуризмом. Не нужно нам никаких Маринетти, у нас и своих преизбыточно, — сарынь на кичку, трабабахнем, сожжем!

Маринетти еще не родился, а уж *Савва* Леонида Андреева на Волге и Урале восклицал:

«Я решил уничтожить все... старые дома, старые города, старую литературу, старое искусство, Третьяковскую галерею и другие поважнее которые... Нужно, чтобы теперешний человек голый остался на голой земле. Нужно оголить землю, нужно уничтожить все... Мы сделаем хороший костерчик и польем его керосином».

Вот где истинный духовный отец российского квазифутуризма. Тут тот же порыв, тот же пафос! Наконец-то мы набрели на ту настоящую сущность, что скрывается в этом течении, какими бы посторонними лозунгами ни пыталось оно прикрываться.

Италии как и не кричать: к черту Данте, к черту Рафаэля! ведь из-за своих грандиозных покойников она вся превратилась в мертвецкую, но мы, новорожденные, без вчерашнего дня, без традиций, почти без истории, без памятников, когда же мы успели изведать эту тиранию прошедшего, этот гнет преданий и предков? Ведь только что начали робко завязываться слабенькие узелочки культуры, какие-то законы, каноны, уставы, как уже рявкнула азиатская глотка: сарынь на кичку, трабабахнем, сожжем!..

Ухнем рухом,
Бухнем брюхом,
Хары ары расшибем!

7

Но все же хоть и голая, хоть нищая, а осталась же у них *душа*! Все же хоть заумным языком, а могут же они ее излить пред такими же *освобожденными*, как сами! Пусть они отказались от разума, пусть им не нужна красота, но душевная жизнь осталась же у них хоть в зародыше!

В том-то и дело, что нет. В своем зловещем порыве к нулю, к пустоте, к дыре эти страшные поэты-взорвалисты — не только душевное, но и самую душу истребили вконец. Психика, психея, психология, — то, что чуется сердцем в каждой убогой царапине на какой-нибудь свайной постройке, — впервые за миллионы веков сознательно отвергнуто ими. Дыра так дыра, — прорва-прорвой:

— Тайны души не для нас, — гордо похваляются они.

— К черту человеческую душу!

— Мы прогнали Психею прочь, она захватана и затаскана другими, пусть она издохнет в одиночестве, без Психеи нам гораздо привольнее! («Слово, как таковое», с. 11).

И вот без души, без красоты, без мысли, без любви, с одним только нулем, с пустотой — сидят в какой-то дыре и онанируют заумными словами:

— Кукси кум мук и скук!.,
— Мороватень Широкан! Виноватень Великан!

Этот их отказ от души кажется мне огромным событием в истории русской культуры. С него начинается новая эра. Эти бедные люди и сами не поняли, какую огромную правду сказали они. Они сказали ее не только от лица футуристов, но и от лица всего своего поколения. Все их поколение, в сущности, говорило тогда:

— К черту человеческую душу! Прогоним *Психею* прочь!

Психея и вправду была выгнана прочь изо всех тогдашних книг и картин и больше не возвращалась туда. Искусство стало с той поры обездушенным. Прежний ненасытный интерес к отдельной душе человеческой, к ее малейшим движениям, иссяк. Беллетристы либо изощряются в стиле, либо решают социальные проблемы. Психологический роман — умер. Психологии нет ни в повестях, ни в стихах. Поэты отлично владеют стихом, разрешают множество труднейших формальных задач, но душевной жизни у них уже нет никакой; и современная критика, и современная теория искусства своим учением о формальных методах санкционирует это пренебрежение к душе. Все поколение живет только инстинктами, аппетитами, слепыми аффектами, как же ему было не создать бурлюкизма! Напрасно думают, что футуристов семь или восемь. Поскоблите любого из нас, под спудом найдете Крученых. Напрасно Игорь Северянин так патетически требовал, чтобы Россия отвернулась от них. Как будто можно отвернуться от себя! Как будто они не Россия! В том-то и дело, что они это мы, что их голос есть голос всего поколения. Северянина испугал их азиатский, анархический, нигилистический бунт, и он с великолепной наивностью предложил нам изгнать их из пределов России:

Для ободрения ж народа,
Который впал в угрозный сплин,
Не Лермонтова — «с парохода»,
А бурлюков — на Сахалин!
Они возможники событий,
Где символом всех прав — кастет...
Послушайте меня! Поймите!
Их от сегодня больше нет!

Конечно, это только утопия. Они есть сегодня, они будут и завтра, ибо куда же нам деваться от себя! Он есть тот древнейший

родной нигилизм, который снова и снова проявляется у нас в тысяче форм, от которого нам никуда не уйти.

«Откуда взялись нигилисты?» — спросил Достоевский в начале семидесятых годов.

«Да они ниоткуда и не взялись, — ответил он, — а все были с нами, в нас и при нас. Нигилизм явился у нас потому, что мы *все нигилисты*. Нас только испугала новая оригинальная форма его проявления».

Это он мог бы повторить и теперь.

8

Если позабыть о Северянине и вообще о всех эгопоэтах, которые с этим новым течением связаны чисто внешне, то в российской футур-поэзии мы наблюдем три тенденции.

Первая — к урбанизму, к той могучей машинно-технической, американо-промышленной культуре, которая, изменив общечеловеческий быт, захватывает понемногу всю вселенную. Это направление не новое: на Западе ему уж за семьдесят, да и у нас модернисты, особливо Валерий Брюсов, полно и богато отразили его, издавна воспевая в стихах кэбы, трамваи, рестораны, авто, электричество.

Вторая тенденция — с первого взгляда есть тенденция противоположная, несовместимая с первой: к опрощению, к отказу от культуры, к пещерности, троглодитству, звериности. Но, конечно, их противоречие — иллюзия: они обе лишь дополняют друг дружку, и одна без другой невозможны. Именно машинно-технический быт, покоряя нас все больше и больше, побуждает нас бежать от него. Чем больше человечество будет идти к небоскребам, тем страстнее в нем будет мечта о пещерах. Значит, мы и вправду шагаем куда-то вперед, если вот нас зовут назад! В железобетонный век так естественны грезы о каменном.

Обе эти тенденции присущи теперь всей общемировой литературе. Вспомним Кнута Гамсуна, Киплинга, Джека Лондона, Сэттона Томсона, Октава Мирбо и прочих всеевропейских певцов первобытного, звериного и дикого.

Но третья тенденция — самобытная, наша, и больше ничья, и ее-то я стремился здесь отметить. Это воля к анархии, к бунту, к разрушению всех канонов и ценностей — воля слепая, стихийная, почти бессознательная, но тем-то наиболее могучая. Словно все темно-бунтарские силы, которых так много в России, которые есть в каждом из нас, долго искали исход, и вот между прочим

прорвались в невиннейшем литературном течении, которому органически чужды.

Эта тенденция в русском футуризме главнейшая.

Эй Колумбы — Друзья открыватели
Футуристы Искусственных Солнц
Анархисты — поэты-Взрыватели
Воспоем Карнавал Аэронц.

И правда, это были динамитчики. Они разнесли вдребезги прежнюю эстетику, ритмику, этимологию, синтаксис, и тем создали новые революционные формы, необходимые для революционной эпохи. Они были варварски-грубы и дики, но такие и нужны революции. Они были вульгарны, но сильны. Уже то, что из их среды вышел такой гений современной эпохи, как Владимир Маяковский, свидетельствует, что они действительно были спаяны с современной эпохой катастроф, голодных эпидемий, революций и войн. Нет поэта, который по темам, по интонациям, по словарю, по жестам, по ритмам, по рифмам был бы в такой мере *современным* поэтом, как именно этот сподвижник Бурлюка, Василия Каменского, Хлебникова. Он плоть от их плоти. Не будь их, не было бы и его. Они своими «Дохлыми лунами», «Ослиными хвостами» и «Пощечинами» — расчистили ему дорогу для его самобытного — истинно революционного творчества. Если бы не было *зю цу э скрум*, не было бы ни «Облака в штанах», ни «Мистерии-буфф». И многого не поймут в Маяковском те, кто оторвут его от Хлебникова, Каменского, Бурлюка и Крученых.

Только они дали ему возможность так полно отразить катастрофическую нашу эпоху. Ибо и у него, как мы ниже увидим, психическая жизнь однотонна, элементарна, скудна, без оттенков◊.

◊ Главку о Владимире Маяковском из книги «Футуристы» см. на с. 526–546 в статье «Ахматова и Маяковский».

АЛЕКСАНДР БЛОК КАК ЧЕЛОВЕК И ПОЭТ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. АЛЕКСАНДР БЛОК КАК ЧЕЛОВЕК
(Отрывки из воспоминаний о Блоке)

Такой любви
И ненависти люди не выносят,
Какую я в себе ношу...

Александр Блок

1

Блок любил ощущать себя бездомным бродягой, а между тем, казалось бы, русская жизнь давно уже никому не давала столько уюта и ласки, сколько дала она Блоку.

С самого раннего детства —

Он был заботой женщин нежной
От грубой жизни огражден.

Так и стояли вокруг него теплой стеной прабабушка, бабушка, мама, няня, тетя Катя — не слишком ли много обожающих женщин? Вспоминая свое детство, он постоянно подчеркивал, что то было детство дворянское, — «золотое детство, елка, дворянское баловство»*, и называл себя в поэме «Возмездие» то «баловнем судеб», то «баловнем и любимцем семьи». Для своей семьи у него был единственный эпитет — дворянская. Настойчиво твердит он об этом в «Возмездии»:

В те дни под петербургским небом
Живет дворянская семья.

Свою мать он именует в этой поэме «нежной дворянской девушкой», в отце отмечает «дворянский склад старинный», а гостеприимство деда и бабки называет «стародворянским».

«Прекрасная семья, — пишет он. — Гостеприимство — стародворянское, думы — светлые, чувства — простые и строгие».

И не просто дворянской, а стародворянской ощущал он свою семью, «в ней старина еще дышала и жить по-новому мешала». Он даже писал о ней старинным слогом, на старинный лад:

Сия старинная ладья.

Рядом с ним мы, все остальные, — подкидыши без предков и уюта. У нас не было подмосковной усадьбы, где под столетними дворянскими липами варилось бесконечное варенье; у нас не было таких локонов, таких дедов и прадедов, такой кучи игрушек, такого белого и статного коня. Не предками мы сильны, но потомками, а Блок был весь в предках — и как человек, и как поэт. Он был последний поэт-дворянин, последний из русских поэтов, кто мог бы украсить свой дом портретами дедов и прадедов.

Барские навыки его стародворянской семьи были облагорожены высокой культурностью всех ее членов, которые из поколения в поколение труженически служили наукам, но самая эта преемственность духовной культуры была в ту пору привилегией дворянских семейств — таких, как Аксаковы, Бекетовы*, Майковы. Образование Блок получил тоже стародворянское, какого теперь не получить никому. В России только в пушкинскую пору поэты были так хорошо образованны. Судьба словно нарочно устроила так, что и его дед был профессор, и его отец был профессор, и его тесть был профессор, а все его тетки и мать — все были писательницы, жили книгами, молились на книги. От этой наследственной семейной культуры он не отрывался до последнего дня. Разночинец подростком уйдет из семьи, да так и не оглянется ни разу, а Блок до самой смерти дружил со своей замечательной матерью Александрой Андреевной, переживал вместе с нею почти все события своей внутренней жизни, словно еще не порвалась пуповина, соединявшая сына и мать. Трогательно было слышать, как он, сорокалетний человек, постоянно говорит *мама и тетя* даже среди малознакомых людей[1]. Когда по просьбе проф. С. А. Венгерова он написал краткий автобиографический очерк, он счел необходимым написать не столько о себе, сколько о литературных трудах своих предков. Я шутя сказал ему, что вместо своей биографии он дал биографию родственников. Он, не улыбаясь, ответил:

— Очень большую роль они играли в моей жизни.

И обличье у него было барское: чинный, истовый, немного надменный. Даже в последние годы — без воротника и в картузе — он казался переодетым патрицием. Произношение слов у него было тоже дворянское — слишком изящное, книжное, причем слова, которые обрусели недавно, он произносил на иностранный манер: не мебель, но мэбль (meuble), не тротуар, но trottoir (последние две гласные сливал он в одну)[2]. Слово «крокодил»

[1] *В. Зоргенфрей.* Ал. Ал. Блок. — «Записки мечтателей». № 6. 1922, с. 149.

[2] И вводя это слово в стихи, считал его — по-французски — двусложным: «и сел бы прямо на тротуар». Слово *шлагбаум* было для него тоже двусложным (см. «Незнакомку»).

произносил он тоже как иностранное слово, строго сохраняя два *о*. Теперь уж так никто не говорит. Однажды я сказал ему, что в знаменитом стихотворении «Пора смириться, сэр» слово «сэр» написано неверно, что нельзя рифмовать это слово со словом «ковер». Он ответил после долгого молчания:

— Вы правы, но для меня это слово звучало тургеневским звуком, вот как бы мой дед произнес его — с французским оттенком — по-стародворянски.

Его дед был до такой степени старосветским барином, что при встрече с мужиком говорил:

— Eh bien, mon petit[1].

Блок написал о нем в поэме «Возмездие», что «язык французский и Париж ему своих, пожалуй, ближе».

Блока с детства называли царевичем. Отец его будущей жены так и говорил его няне:

— Ваш принц что делает?* А наша принцесса уже пошла гулять.

По свидетельству Белого, Блок рядом со своею женою был и правда как царевич с царевной.

Свадьба его была барская — не в приходской церкви, но в старинной, усадебной. По выходе молодых из церкви, их, как помещиков, встретили мужики, поднесшие им по-старинному белых гусей и хлеб-соль. Разряженные бабы и девки собрались во дворе и во время свадебного пира величали жениха и невесту, за что им, как на всякой помещичьей свадьбе, высылали денег и гостинцев.

Женитьба Блока положила конец его «Стихам о Прекрасной Даме»*: женился он в августе 1903 года, а последнее его стихотворение, входящее в этот цикл, помечено декабрем того же года. «Стихи о Прекрасной Даме» могли создаваться только в такой идиллической стародворянской семье: нельзя представить себе, чтобы у разночинца, раздираемого суетами мещанского быта, влюбленность была таким длительным, нечеловечески-возвышенным чувством.

После женитьбы жизнь Блока потекла почти без событий. Как многие представители дворянского периода нашей словесности, как Боткин, Тургенев, Майков, Блок часто бывал за границей — на немецких и французских курортах, в Испании, скитался по итальянским и нидерландским музеям — посещал Европу, как образованный русский барин, как человек сороковых годов.

---

[1] Ну, ну, мой милый (*фр.*).

2

Казалось бы, это была самая идиллическая, мирная и светлая жизнь.

Но странно: стоит только вместо биографии Блока прочесть любое из его стихотворений, как вся идиллия рассыплется вдребезги, будто кто-то швырнул в нее бомбу. Куда денется весь этот дворянский уют со всеми своими флердоранжами, форелями и французскими фразами! Его благодушный биограф, например, говорит, что осень 1913 года он прожил у себя в своей усадьбе, причем по-детски развлекался шарадами, «сотрясаясь от хохота и сияя от удовольствия»[1]. А между тем из его стихотворений мы знаем, что если он и сотрясался в эту осень, то отнюдь не от хохота, — в эту осень он писал такое:

Милый друг, и в этом тихом доме
Лихорадка бьет меня.
Не найти мне места в тихом доме
Возле мирного огня!

Голоса поют, взвывает вьюга,
Страшен мне уют...
Даже за плечом твоим, подруга,
Чьи-то очи стерегут!

Его биография безмятежна, а в стихах — лихорадка ужаса. Даже в тишине чуял он катастрофу. Это предчувствие началось у него в самые ранние годы. Еще юношей Блок писал:

Увижу я, как будет погибать
Вселенная, моя отчизна.

Говоря о своей музе, он указал раньше всего, что все ее песни — о гибели:

Есть в напевах твоих сокровенных
Роковая о гибели весть.

Всю жизнь он ощущал себя обреченным на гибель, выброшенным из родного уюта, и в одной из первых своих статей говорил:

— Что же делать?* Что же делать? Нет больше домашнего очага... Двери открыты на вьюжную площадь.

И тогда же, или даже раньше, он, баловень *доброго дома*, обласканный «нежными женщинами», почувствовал себя бессемейным бродягой, и почти все свои стихи стал писать от имени этого отчаянного, бесприютного, пронизанного ветром человека.

---

[1] *М. А. Бекетова.* Александр Блок. Пг.: Алконост, 1922.

Читая его стихи, никогда не подумаешь, что они создавались под столетними липами, в тихой стародворянской семье. В этих стихах нет ни одной идиллической строчки — в них либо гнев, либо тоска, либо отчаяние, либо «попиранье заветных святынь». Если не в своей биографии, то в творчестве он отринул все благополучное и с юности сделался поэтом неуюта, неблагополучия, гибели.

Всмотритесь в одну из его фотографий. Он сидит за самоваром, с семьей, в саду, окруженный стародворянской идиллией, среди ласковых улыбок и роз, но лицо у него страшное, бездомное, лермонтовское, — чуждое этим улыбкам и розам. Он отвернулся от всех, и кажется, что у него в этом доме нет ни семьи, ни угла. Таков он и был в своем творчестве: жил неуютно и гибельно. Все его творчество было насыщено апокалипсическим *чувством конца* — конца неминуемого, находящегося уже «при дверях». Трепетно отозвался он на гибель Мессины*: это землетрясение, разрушившее столько уютов, соответствовало чувству конца, которым он был охвачен всю жизнь. Комета Галлея* и какая-то другая комета с ядовитым хвостом тоже вдохновили его, потому что и они были гибельны. Никакого благополучия его душа не вмещала и отзывалась только на трагическое: недаром его Вечными Спутниками* были такие неблагополучные, гибельные, лишенные уюта скитальцы, как Аполлон Григорьев, Гоголь, Врубель, Катилина*. Этих людей Блок полюбил за то, что они были «проклятые», за то, что их фигуры «грозили кораблекрушением», за то, что все они могли бы сказать: «наше дело пропащее».

Все статьи его седьмого тома, напечатанного после его смерти[1], о чем бы он там ни писал, внушены ему предчувствием какой-то страшной беды. Это только так кажется, что в одной статье он говорит об Аполлоне Григорьеве, в другой о Врубеле, в третьей о Гоголе: каждая из них есть крик о неотвратимой опасности.

На стр. 81-й читаем:

«Не совершается ли уже, пока мы говорим здесь, какое-то страшное и безмолвное дело? Не обречен ли кто-нибудь из нас бесповоротно на гибель?»

На стр. 93-й:

«Мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройке, на верную гибель...»

На стр. 94-й:

«Я думаю, что в сердцах людей последних поколений залегло неотступное чувство катастрофы...»

---

[1] Речь идет о книге: *Ал. Блок.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 7: Статьи. Берлин: Алконост, 1923. — *Сост.*

На стр. 147-й:

«Гибель неизбежна...»

На стр. 194-й:

«Или нам суждена та гибель?..»

Где ни откроешь книгу, всюду — это чувство идущего на нас уничтожения. Даже скитаясь в 1909 году в Италии по мирным монастырям и музеям, он с уверенностью, безо всяких колебаний, пророчит, что скоро все это будет разрушено:

«Уже при дверях то время, когда неслыханному разрушению подвергнется и искусство. Возмездие падет и на него»*.

Таких цитат можно выбрать десятки и сотни. С 1905 года Блок все двенадцать лет только и твердил о катастрофе. И замечательно, что он не только не боялся ее, но чем дальше, тем страстнее призывал. Только в революции он видел спасение от своей «острожной тоски». Революцию призывал он громко и требовательно:

Эй, встань и загорись, и жги!
Эй, подними свой верный молот,
Чтоб молнией живой расколот
Был мрак, где не видать ни зги!

(1907)

Никто так не верил в мощь революции, как Блок. Она казалась ему всемогущей. Он предъявлял к ней огромные требования, но он не усумнился ни на миг, что она их исполнит. Только бы она пришла, а уж она не обманет. Этой оптимистическою, безмерною верою в спасительную роль революции исполнены статьи всего седьмого тома. В одной из этих статей говорится: «рано или поздно — все будет по-новому, потому что жизнь прекрасна»*. Эти слова можно поставить эпиграфом ко всей его книге. Жизнь втайне прекрасна, мы не видим ее красоты, потому что она загажена всякою дрянью. Революция сожжет эту дрянь, и жизнь предстанет пред нами красавицей. Меньшего Блок не хотел. Никаких половинных даров: всё или ничего. «Жить стоит только так, — говорил он, — чтобы предъявлять безмерные требования к жизни: всё или ничего; ждать нежданного; пусть сейчас этого нет и долго не будет. Но жизнь отдаст нам это, ибо она — прекрасна».

В другой, более ранней статье он писал, что он с полным правом и ясной надеждой ждет нового света от нового века[1*].

Чего же он хотел от революции?

---

[1] *А. Блок.* Собр. соч. Т. 7, [1923], с. 210.

3

Раньше всего он хотел, чтобы она преобразила людей. Чтобы люди сделались людьми.

Таково было его первое требование.

Никто, кажется, до сих пор не заметил, как мучился Блок всю жизнь оттого, что люди — не люди. Однажды, сидя со мною в трамвае, он сказал: «Я закрываю глаза, чтобы не видеть этих обезьян». — Я спросил: «Разве они обезьяны?» — Он сказал: «А вы разве не знаете этого?»

«Груды человеческого шлака», — говорит он о людях, — «человеческие ростбифы», «серые виденья мокрой скуки».

Еще восемнадцатилетним подростком он высокомерно написал:

Смеюсь над жалкою толпою,
Но вздохов ей не отдаю.

Большинство людей для него было — чернь, которая только утомляла его своей пошлостью.

«Чернь петербургская глазела подобострастно на царя»*. «А чернь старалась, как могла».

В своей речи о Пушкине он дает такое определение черни: «они — люди; это не особенно лестно; люди — дельцы и пошляки, духовная глубина которых безнадежно и прочно заслонена «заботами суетного света»*.

Только те, чья духовная глубина не заслонилась суетами и заботами, получали от него наименование людей. Но таких было мало. Остальные — двуногая тварь. Сколько их заклеймлено презрением в прозе и стихотворениях Блока: «пузатые иереи», всевозможные «Жоржи и Аркадии Романовичи» (из «Незнакомки»), «испытанные остряки», «презрительные эстеты», мистики (из пьесы «Балаганчик»), придворные (из «Розы и Креста»), «толпа зевак и модниц», английские туристы (из «Молний Искусства»), — все это для него человеческий шлак, — груда отвратительного мусора.

Их-то и должна была преобразить катастрофа. Блок был твердо уверен, что, пережив катастрофу, все человекоподобные станут людьми. Предзнаменованием этого трагического катарсиса, этого перерождения путем катастрофы — служило для Блока землетрясение в Калабрии. Статья Блока, посвященная этой катастрофе, не печальна, но радостна: катастрофа показала поэту, что очищенные великой грозой — люди становятся бессмертно прекрасны.

«Так вот каков человек, — пишет Блок*. — Беспомощней крысы, но прекраснее и выше самого призрачного, самого бесплотного видения. Таков *обыкновенный человек*. Он не Передонов и не насильник, не развратник и не злодей... Он поступает страшно просто, и в этой простоте только сказывается драгоценная жемчужина его духа. А истинная ценность жизни и смерти определяется только тогда, когда дело доходит до жизни и смерти».

Эта вера делала Блока таким оптимистом, когда он призывал революцию. Он был уверен, что революция сумеет обнаружить в этом человеческом мусоре «драгоценные жемчужины духа».

В огне революции *чернь* преобразится — в *народ*. Блуждая по Италии, он с отвращением твердил об итальянцах, что это — «стрекочущие коротконогие подобия людей»[1*], но стоило разразиться над Италией грозе, и Блок о тех же «коротконогих подобиях людей» написал: «Какая красота скорби*, самоотвержения, даже самого безумия».

Знаменательно здесь это слово «красота». Блок относился к истории и к революции как художник. Он постоянно твердил: «мы, художники», «я, как художник»... — Все, не отмеченное революцией, казалось ему антихудожественным, но он верил, что когда придет революция, это уродство превратится в красоту.

«Рано или поздно все будет по-новому, потому что жизнь прекрасна»*.

В начале поэмы «Возмездие», обращаясь к художнику, Блок говорил:

Сотри случайные черты,
И ты увидишь: мир прекрасен.

И в конце поэмы повторял то же самое, говоря, что умудренный художник, несмотря на всю свою тоску, может в минуту прозрения постичь, что

Мир прекрасен, как всегда.

Мир прекрасен, но его загаживает человеческий шлак. Стоит только этому шлаку перегореть в революции, и красота мира будет явлена всем.

Порою охватывало Блока отчаяние: ему казалось, что даже революция бессильна переделать нашу загаженную жизнь в прекрасную.

В такие минуты он писал своей матери*:

[1] *А. Блок.* Собр. соч. Т. 7, 1923, с. 153.

«Более чем когда-либо я вижу, что ничего в жизни современной я до смерти не приму и ничему не покорюсь. Ее позорный строй внушает мне отвращение. Переделать уж ничего нельзя — не переделает никакая революция»[1].

Но эти минуты отчаяния лишь сильнее оттеняли его веру. В эти минуты было видно с особой отчетливостью, как ненавистен ему весь «старый мир» — со всеми своими дредноутами, Вильгельмами, отелями, курортами, газетами, кокотками. Этого «старого мира» он не мог принять никогда. В другом письме из-за границы (1911 г.) он писал:

«Здесь ясна чудовищная бессмыслица, до которой дошла цивилизация, ее подчеркивают напряженные лица и богатых, и бедных, шныряние автомобилей, лишенное всякого внутреннего смысла, и пресса — продажная, талантливая, свободная и голосистая».

С омерзением говорил он в том же письме о *самой демократической стране* — Англии, «где рабочие доведены до исступления 12-часовым рабочим днем (в доках) и низкой платой, и где все силы идут на держание в кулаке колоний и на постройку «супердредноутов»*.

Вообще его статьи и письма полны проклятий подлому европейскому строю, который вместо людей фабрикует какую-то позорную дрянь. Презрением, яростью, болью, тоскою звучат знаменитые вступительные строки «Возмездия», где Блок в могучих, но усталых стихах проклинает свою страшную предгрозовую эпоху:

Двадцатый век... Еще бездомней,
Еще страшнее жизни мгла
(Еще чернее и огромней
Тень Люциферова крыла).
Пожары дымные заката
(Пророчества о нашем дне),
Кометы грозной и хвостатой
Ужасный призрак в вышине.
Безжалостный конец Мессины
(Стихийных сил не превозмочь),
И неустанный рев машины,
Кующей гибель день и ночь.

Здесь опять это слово *гибель*, преследующее Блока повсюду: не было вокруг него такого явления жизни, в котором ему не почудилась бы «роковая о гибели весть». И свой родной дом, и свою личную жизнь, и всю цивилизацию мира он только и оправдывал ги-

[1] *М. А. Бекетова.* Александр Блок. Пг.: Алконост, 1922, с. 123.

белью. Только гибелью была освящена в его глазах вся наша неправосудная эпоха, готовящая сама для себя катастрофу. Блок один из первых почувствовал, что наша гибельная кровь:

Сулит нам, раздувая вены,
Все разрушая рубежи,
Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи...

(1910)

Он был весь в мятеже, с юности, с той самой минуты, когда впервые столкнулся с черным человеческим бытом. В нем, в его творчестве, не было ни одного волоска от той идиллии, среди которой он жил, — от семейного уюта, от стародворянской усадьбы. Его творчество было во вражде с его бытом. То, чем он жил в своей жизни, он сжигал дотла в своем творчестве.

4

Говоря, что катастрофическое творчество Блока было во вражде с его бытом, я отнюдь не хочу сказать, что стародворянский быт не наложил отпечатка на его катастрофическое творчество.

Напротив, я заранее согласен с теми, кто, изучив его книги, рано или поздно докажут:

что, в сущности, даже революционные чувства были у него стародворянскими;

что производимое им деление человечества на две неравные части — на чернь и не чернь (хотя бы по признаку духовной просветленности) — есть особенность мышления феодального;

что отличавшая Блока ненависть к цивилизации и ко «всевозможным теориям прогресса» могла зародиться лишь в старобарском, усадебном, яснополянском быту;

что даже в тех огромных, непомерных требованиях, которые Блок предъявлял к революции, презирая ее компромиссы и будни, мечтая, чтобы она стала огненным преобразованием всего человечества, — даже в этом максимализме отразился патриций, чрезвычайно далекий от той «груды человеческого шлака», которая, при всей кажущейся своей неприглядности, есть истинный материал революции;

что даже его патетическая *поэзия гибели* имеет корни в той же стародворянской культуре, так как эта обреченная на гибель культура не могла не воспитать в своих гениях присущее ей трагическое чувство конца.

Но, говоря о гении, попытаемся хоть в самой малой мере пережить его гениальные думы и чувства, взволноваться его муче-

нической и пророческой лирикой. Все эти схемы, быть может, и правильны, но где тот всеобъемлющий дух, который мог бы одновременно и классифицировать поэтов по ярусам социального строя, и мучительно переживать их лирику? Либо то, либо другое, но одновременно — этого почти никогда не бывает[1].

5

Как все другие произведения Блока, его поэма «Возмездие» есть поэма о гибели. Блок изображает в ней свой родительский дом, который понемногу разрушается. Этот дом и есть герой поэмы, — не отдельный человек, но весь дом.

«Гостеприимный старый дом», — говорит о нем Блок. — «Гостеприимный добрый дом».

В этом *добром* доме жили его милые, слабые, книжные, наивные деды, которые издали кажутся поэту прекрасными:

Всем ведомо, что в доме этом
И обласкают, и поймут,
И благородным, мягким светом
Всё осветят и обольют.

Но дому этому суждено быть разрушенным. Всю поэму можно назвать «Дом, который рухнул». Блок, как истинный поэт катаст-

[1] Если бы я был свободен от эмоционального отношения к лирике Блока, я сказал бы, что даже в тех ненавистях, из которых сложилась у Блока любовь к революции, чувствовался представитель стародворянской культуры. Он ненавидел буржуазию, как ненавидел ее другой великий барин, Лев Толстой. Он называл «буржуев» уродами, свиньями, бестиями и посвятил им гневное стихотворение «Сытые», он обращался к ним с пренебрежительным словом:

Ты будешь доволен собой и женой,
Своей конституцией куцой,
А вот у поэта всемирный запой
И мало ему конституций.
(1908)

Такою же барскою, толстовскою ненавистью ненавидел он интеллигенцию так называемого «культурного общества», противопоставляя ее лживому быту великую народную правду. «Интеллигент» всегда для него было словом ругательным. Заветная мысль его публицистики, — что проснувшийся народ испепелит этих блудливых витий.

Но к дворянам его отношения были сложнее и богаче оттенками. Дворянскую чернь, т. е. бюрократию и придворную знать, он ненавидел так же, как Толстой, и называл ее подонками общества. Разгромы дворянских усадеб он считал праведной местью народа за вековые преступления дворян. Но — прочитайте «Возмездие» — сколько там жалостливых элегических нот по отношению к умирающему барскому быту! Он знает, что история, осудившая этих людей на гибель, права, но сами люди все же родные ему.

роф, четко отмечает каждый новый удар, расшатывающий эту твердыню.

С середины девятнадцатого века со всех сторон на стены *доброго дома* напирают сокрушительные силы, и каждая зовется революцией. Дом стоит и не подозревает, что он обречен. Он уютен и светел, его обитатели благодушны и радостны, но Блок видит, что дом окружен катастрофами, но Блок знает, что те кровавые зори, которые обагряют мирные окна уютного дома, есть зарево идущей революции. Изображая — гениальными чертами — глухую пору Александра Третьего, Блок и ее озаряет такой же кровавой зарей:

Раскинулась необозримо
Уже кровавая заря,
Грозя Артуром и Цусимой,
Грозя Девятым января[1].

Разрушение дома шло исподволь. В шестидесятых годах на него сделал набег разночинец, «нигилист в косоворотке». Дом дрогнул, но не рухнул, устоял. Это был первый прибой революции.

В семидесятых годах дом был весь потрясен террористами; в поэме сочувственно изображаются и Желябов, и Софья Перовская — люди «с обреченными глазами».

Грянул взрыв
С Екатерининa канала.

Дом дрогнул, но опять устоял. И стоял бы, быть может, до нашего времени, если бы, к началу восьмидесятых годов, в его дверь не ворвался самый страшный разрушитель — «хищник», «ястреб», «демон», «вампир» — отец Александра Блока. Это предвестник революции *внутренней*, сокрушитель всех духовных дворянских уютов. Он окончательно испепелил ту идиллию, которую соорудили — над бездной — обитатели *доброго* дома, он вынул из дома его душу, оставил дом без уюта и быта, чем и подготовил его последнюю гибель.

«Возмездие» — поэма пророческая, с широким всемирно-историческим захватом, многими своими чертами близкая «Медному Всаднику». Она осталась незаконченной. Но то, что недосказано в этой поэме, мы знаем из других стихотворений Блока: в добром доме явился ребенок; юность — это возмездие. Сын страшного де-

[1] Ср. в стихотворении первого тома: «Лишь там, в черте зари окровавленной» (изд. 1922, с. 37); в статье «Очаг» (1906): «Город окровавлен зарей» (т. VII, с. 17); в «Возмездии»: «одной зарей окровавлённы» (с. 60).

мона — который только и умел, что разрушать, — родился обреченным на гибель и всю жизнь чувствовал себя бессемейным бродягой, выброшенным на вьюжную площадь. Дома у него уже не было. Правда, стены стояли по-прежнему, но, по выражению Блока, они уже были «пропитаны ядом». В душе уже не осталось ни елки, ни няни, ни лампадки, ни Пушкина, все благополучное и ясное заменилось — «иронией», «вестью о гибели», «поруганием счастья» и другими неуютами бездомного. В доме уже не стало очага, — только ветер:

Как не бросить все на свете*,
Не отчаяться во всем,
Если в гости ходит ветер,
Только дикий, черный ветер,
Сотрясающий мой дом.

Что ж ты, ветер,
Стекла гнешь?
Ставни с петель
Дико рвешь?

Вся лирика Блока с 1905 года — это бездомность и ветер.

Бездомность он умел изображать виртуозно, бездомность оголтелую, предсмертную. Есть она и в «Возмездии», в третьей главе, где «баловень дворянского дома», только что похоронивший отца, скитается ночью над Вислой.

Сколько бы ни повторяли биографы, что дом у Блока был уютный и светлый, с замечательной библиотекой, со старинной мебелью, мы, читатели, знаем о его доме иное:

Старый дом мой пронизан мятелью*,
И остыл одинокий очаг.

Он великолепно умел ощущать свой уют неуютом. И когда, наконец, его дом был и вправду разрушен, когда во время революции было разгромлено его имение Шахматово, он словно и не заметил утраты. Помню, рассказывая об этом разгроме, он махнул рукой и с улыбкой сказал: «Туда ему и дорога». В душе у него его дом давно уже был грудой развалин.

6

Когда пришла революция, Блок встретил ее с какой-то религиозною радостью, как праздник *духовного* преображения России.

Много нужно было мужества ему, аристократу, «эстету», чтобы в том кругу, где он жил, заявить себя «большевиком». Он знал, что это значило для него отречься от друзей, остаться одиноким, быть оплеванным теми, кого он любил; отдать себя на растерзание бешеной своре газетных борзых, которые вчера еще так угодливо виляли хвостами. Но он принял этот крест без колебания, так как привык — и в литературе, и в жизни — мужественно служить своей правде, подчиняясь лишь ее велениям, не считаясь ни с любовью, ни со злобой.

Этим мужеством Блок отличался всегда. Когда в 1903 году он выступил на литературное поприще, газетчики глумились над ним как над спятившим с ума декадентом. Из близких (кроме жены и всепонимающей матери) никто не воспринимал его лирики[1]. Но он не сделал ни одной уступки, он шел своим путем до конца.

Позже, в 1908 году, он тоже выступил один против всех*, приветствуя народную интеллигенцию, только что тогда намечавшуюся, — он безбоязненно противопоставил ей интеллигенцию так называемого культурного общества и пророчил, что между этими двумя интеллигенциями неизбежна кровавая встреча, что победа суждена — не нам. Многих это рассердило тогда, лучшие друзья порвали с ним*, но Блок остался верен *своей* правде.

То же и теперь: он стоял под ураганом клевет и обид — ясный, счастливый и верующий. Сбылось долгожданное, то, о чем пророчествовали ему кровавые зори. Он радостно вышел один против всех, так как чувствовал себя в полной гармонии с хаосом. Как-то в начале января 1918 года он был у знакомых и в шумном споре защищал революцию октябрьских дней. Его друзья никогда не видели его таким возбужденным. Прежде спорил он спокойно, истово, а здесь жестикулировал и даже кричал. В споре он сказал между прочим:

— А я у каждого красногвардейца вижу ангельские крылья за плечами.

Это заявление вызвало много сарказмов. Блок ушел — и написал «Двенадцать». Казалось, что это только начало долгой, героической борьбы. Но прошел еще месяц — и Блок замолчал. Не то чтобы он разлюбил революцию или разуверился в ней. Нет, но в революции он любил только экстаз, а ему показалось, что экстатический период русской революции кончился. Правда, ее вихри

[1] Помню, в 1903 году, в поезде, один инженер Е., служивший под начальством Д. И. Менделеева в Палате мер и весов, говорил мне, своему случайному спутнику, что им, знающим Менделеева, больно, что дочь такого замечательного человека выходит замуж за «декадента». — «И добро бы он был Ж. Блок (фабрикант) или сын Ж. Блока, а то просто какой-то юродивый».

и пожары продолжались, но в то время, как многие кругом жаждали, чтобы они прекратились, Блок, напротив, требовал, чтобы они были бурнее и огненнее. Он до конца не изменил революции. Он только невзлюбил в революции то, что не считал революцией: все обывательское, скопидомное, оглядчивое, рабье, уступчивое. Он остался до конца максималистом, но максимализм его был *не от мира сего* и требовал от людей невозможного: чтобы они только и жили трагическим, чтобы они только и жаждали гибели, чтобы они были *людьми*. Это был максимализм созерцателя, смотрящего на революцию издали. Он не хотел позволить человечеству, чтобы, пережив катастрофу, оно снова превратилось в «груду шлака». Ему казалось, что после великой грозы все должно быть иное, что люди, очистив свою жизнь грозой, не смеют быть блудливыми и пошлыми. Он разочаровался не в революции, но в людях: их не переделать никакой революцией. Чего же он ждал столько лет? Неужели напрасно пылали для него красные зори? Неужели те зори пророчили *это*? Поэт и в революции оказался бездомным, не прилепившимся ни к какому гнезду; он не мог простить революции до конца своих дней, что она не похожа на ту, о которой он мечтал столько лет. Но она и не обещала ему, что она будет похожа. Это была подлинная революция — в ней был и огонь, и дым, она была и безумная, и себе на уме. Он же хотел, чтобы она была только безумная.

Отсюда его страшная тоска в последние предсмертные годы. Он оказался вне революции, вне ее праздников, побед, поражений, надежд и почувствовал, что ему осталось одно — умереть.

Однажды в Москве — в мае 1921 года — мы сидели с ним за кулисами Дома печати и слушали, как на подмостках какой-то «вития», которых так много в Москве, весело доказывал толпе, что Блок как поэт уже умер: «Я вас спрашиваю, товарищи, где здесь динамика?* Эти стихи — мертвечина и написал их мертвец». — Блок наклонился ко мне и сказал:

— Это правда.

И хотя я не видел его, я всею спиною почувствовал, что он улыбается.

— Он говорит правду: я умер.

Тогда я возражал ему, но теперь вижу, что все эти последние годы, когда я встречался с ним особенно часто и наблюдал его изо дня в день, были годами его умирания. Заболел он лишь в марте 1921 года, но начал умирать гораздо раньше, еще в 1918 году, сейчас же после написания «Двенадцати» и «Скифов». День за днем умирал великий поэт в полном расцвете своего дарования, и, что бы он ни делал, куда бы ни шел, он всегда ощущал себя мертвым. Болен он не был. Напротив. У него еще хватало силы

таскать на спине из дальних кооперативов капусту, дежурить по ночам у ворот, рубить обледенелые дрова, но даже походка его стала похоронная, как будто он шел за своим собственным гробом. Нельзя было смотреть без тоски на эту страшную неторопливую походку, такую величавую и такую печальную.

Он умер сейчас же после написания «Двенадцати» и «Скифов», потому что именно тогда с ним случилось такое, что, в сущности, равносильно смерти. Он онемел и оглох. То есть он слышал и говорил, как обыкновенные люди, но тот изумительный слух и тот серафический голос, которыми обладал он один, покинули его навсегда. Все для него вдруг стало беззвучно, как в могиле. Он рассказывал, что, написав «Двенадцать», несколько дней подряд слышал непрекращающийся не то шум, не то гул, но после замолкло и это. Самую, казалось бы, шумную, крикливую и громкую эпоху он вдруг ощутил как беззвучие.

В марте 1921 года мы проходили с ним по Дворцовой площади и слушали, как громыхают орудия.

— Для меня и это — тишина, — сказал он. — Меня клонит в сон под этот грохот... Вообще в последние годы мне дремлется.

Самое страшное было то, что в этой тишине перестал он творить. Едва только он ощутил себя в могиле, он похоронил даже самую мысль о творчестве. То есть он писал, и писал много, но уже не стихи, а протоколы, казенные бумаги, заказанные статьи.

Ему говорили:

— Составьте список ста лучших писателей*.

И он покорно составлял не один, а даже несколько списков и шел своей похоронной походкой бог знает куда на заседание, где эти списки обсуждались и гибли.

Ему говорили:

— Напишите пьесу из быта древних египтян*.

И он покорно брал Масперо* и садился за выполнение заказа.

Ему говорили:

— Проредактируйте сочинения Гейне*.

И он на целые месяцы погружался в кропотливую работу сверки текстов, читал множество бездарных переводов и, выбрав из них наименее бездарные, переделывал и перекраивал их, и писал переводчикам длинные письма о том, что такая-то строка подлежит переделке, а в такой-то не хватает слога.

Ему говорили:

— Дайте отзыв о рукописях, которые надлежало бы возможно скорее издать.

И он с той же добросовестностью гения писал несколько рецензий подряд о случайных, первых попавшихся книгах. Помню,

на одном из заседаний редакционной коллегии Деятелей Художественного Слова он читал написанные им по заказу статьи о Дмитрии Цензоре, Георгии Иванове, Мейснере, Долинове, и таких статей было много, и работал он над ними усидчиво, но стихов уже не писал*.

Еще в 1918 году, в ноябре, когда он служил в Театральном Отделе, он говорил мне, что теперь у него нет ничего, даже снов:

— Всю жизнь видел отличные сны, а теперь нет снов. Либо не снится ничего, либо снится служба: телефоны, протоколы, заседания.

Но творчество его прекратилось не потому, что у него не было времени, и не потому, что условия его жизни стали чересчур тяжелы, а по другой, более грозной причине. Конечно, его жизнь была тяжела: у него даже не было отдельной комнаты для занятий; в квартире не было прислуги; часто из-за отсутствия света он по неделям не прикасался к перу. И едва ли ему было полезно ходить почти ежедневно пешком такую страшную даль — с самого конца Офицерской на Моховую, во «Всемирную Литературу». Но не это тяготило его. Этого он даже не заметил бы, если бы не та тишина, которую он вдруг ощутил.

Когда я спрашивал у него, почему он не пишет стихов, он постоянно отвечал одно и то же:

— Все звуки прекратились. Разве вы не слышите, что никаких звуков нет?

Однажды он написал мне письмо об этом беззвучии*: «Новых звуков давно не слышно, — писал он. — Все они притушены для меня, как, вероятно, для всех нас... Было бы кощунственно и лживо припоминать рассудком звуки в беззвучном пространстве».

До той поры пространство звучало для него так или иначе, и у него была привычка говорить о предметах: «это музыкальный предмет» или это «немузыкальный предмет». Даже об одном юбилее он написал мне однажды, что этот день был «не пустой, а музыкальный»*.

Он всегда не только ушами, но всей кожей, всем существом ощущал окружающую его «музыку мира». В предисловии к поэме «Возмездие» он пишет, что в каждую данную эпоху все проявления этой эпохи имеют для него один музыкальный смысл, создают единый музыкальный напор. Вслушиваться в эту музыку эпох он умел, как никто. Поистине, у него был сейсмографический слух: задолго до войны и революции он уже слышал их музыку.

Эта-то музыка и прекратилась теперь... «И поэт умирает, потому что дышать ему нечем».

7

Это было тем более страшно, что перед тем, как затихнуть, он был весь переполнен музыкой. Он был из тех баловней музыки, для которых творить — значило вслушиваться, которые не знают ни натуги, ни напряжения в творчестве. Не поразительно ли, что всю поэму «Двенадцать» он написал в два дня? Он начал писать ее с середины, со слов:

Уж я ножичком
Полосну, полосну! —

потому что, как рассказывал он, эти два *ж* в первой строчке показались ему весьма выразительными. Потом перешел к началу и в один день написал почти все: восемь песен, до того места, где сказано:

Упокой, Господи, душу рабы твоея.
Скучно.

Почти всю поэму — в один день! Необыкновенная энергия творчества! За полгода до смерти он показывал мне ее черновик, и я с удивлением смотрел на опрятные, изящные, небольшие листочки, где в такое короткое время, так легко и свободно, карандашиком, почти без помарок, он начертал эту великую поэму. Никакой натуги, никаких лишних затрат вдохновения! Творить ему было так же легко, как дышать. Написать в один день два, три, четыре, пять стихотворений подряд было для него делом обычным. За десять лет до того января, когда он написал свои «Двенадцать», выдался другой такой январь, когда в пять дней он создал *двадцать шесть* стихотворений, — почти всю свою «Снежную Маску». Третьего января 1907 года он написал шесть стихотворений, четвертого — четыре, восьмого — четыре, девятого — шесть, тринадцатого — шесть. В сущности, как я уже писал, не было отдельных стихотворений Блока, а было одно, сплошное, неделимое стихотворение всей его жизни; его жизнь и была стихотворением, которое лилось непрерывно, изо дня в день, — двадцать лет, с 1898-го по 1918-й.

Оттого так огромен и многознаменателен факт, что это стихотворение вдруг прекратилось. Никогда не прекращалось, а теперь прекратилось. Человек, который мог написать об одной только Прекрасной Даме, на одну только тему *восемьсот* стихотворений подряд, *восемьсот* любовных гимнов одной женщине, — невероятный молитвенник! — вдруг замолчал совсем и в течение нескольких лет не может написать ни строки!

Оттого я и говорю, что конец его творчества, наступивший три года назад, в сущности, и был его смертью.

Написав «Двенадцать», он все эти три с половиною года старался уяснить себе, что же у него написалось.

Многие помнят, как пытливо он вслушивался в то, что говорили о «Двенадцати» кругом, словно ждал, что найдется такой человек, который, наконец, объяснит ему значение этой поэмы, не совсем понятной ему самому. Словно он не был виноват в своем творчестве, словно поэму написал не он, а кто-то другой, словно он только записал ее под чужую диктовку.

Однажды Горький сказал ему, что считает его поэму сатирой. «Это самая злая сатира на все, что происходило в те дни». — «Сатира? — спросил Блок и задумался. — Неужели сатира? Едва ли. Я думаю, что нет. Я не знаю».

Он и в самом деле не знал, его лирика была мудрее его. Простодушные люди часто обращались к нему за объяснениями, что он хотел сказать в своих «Двенадцати», и он, при всем желании, не мог им ответить. Он всегда говорил о своих стихах так, словно в них сказалась чья-то посторонняя воля, которой он не мог не подчиниться, словно это были не просто стихи, но откровение свыше[1].

Помню, как-то в июне в 1919 году Гумилев, в присутствии Блока, читал в Институте истории искусств лекцию о его поэзии и между прочим сказал, что конец поэмы «Двенадцать» (то место, где является Христос) кажется ему искусственно приклеенным, что внезапное появление Христа есть чисто литературный эффект.

Блок слушал, как всегда, не меняя лица, но по окончании лекции сказал задумчиво и осторожно, словно к чему-то прислушиваясь:

— Мне тоже не нравится конец «Двенадцати». Я хотел бы, чтобы этот конец был иной. Когда я кончил, я сам удивился: почему Христос? Но чем больше я вглядывался, тем яснее я видел Христа. И я тогда же записал у себя: к сожалению, Христос.

Гумилев смотрел на него со своей обычной надменностью: сам он был хозяином и даже командиром своих вдохновений и не любил, когда поэты ощущали себя безвольными жертвами собственной лирики. Но мне признание Блока казалось бесценным: поэт до такой степени был не властен в своем даровании, что сам

---

[1] Часто он находил в них пророчества. Перелистывая со мною третью книгу своих стихов, он указал на стихи: «Как тяжко мертвецу среди людей» и сказал: «Оказывается, это я писал о себе. Когда я писал это, я и не думал, что это пророчество». То же говорил он и про книгу «Седое утро»: — Я писал ее давно, но только теперь понимаю ее. Оказывается, она вся — о теперешнем.

удивлялся тому, что́ у него написалось, боролся с тем, что́ у него написалось, сожалел о том, что́ у него написалось, но чувствовал, что написанное им есть высшая правда, не зависящая от его желаний, и уважал эту правду больше, чем свои личные вкусы и верования[1].

Эта правда была для него вне литературы, и он именно за то не любил литературу, что видел в ней умаление этой правды. Он не любил в себе литератора и считал это слово ругательным. Только в минуты крайнего недовольства собою называл он себя этим именем.

Был он только литератор модный,
Только слов кощунственных творец, —

осудительно сказал он о ком-то. Я спросил у него: о ком? Он ответил: о себе. Была такая полоса его жизни, когда он чуть не стал литератором. Он всегда ощущал ее как падение.

Он не из книг, а на опыте всего своего творчества знал, что поэзия — не только словесность, и то обстоятельство, что нынешним молодым поколением она ощущается именно так, казалось ему зловещим знамением нашей эпохи. Нынешние подходы к поэзии с чисто формальным анализом поэтической техники казались ему смертью поэзии. Он ненавидел появившиеся именно теперь всякие студии для формального изучения поэзии, потому что и в них ему чудилось то самое веяние смерти, которое он чувствовал вокруг...

8

...Мне часто приходилось слышать и читать, что лицо у Блока было неподвижное. Многим оно казалось окаменелым, похожим на маску, но я, вглядываясь в него изо дня в день, не мог не заметить, что, напротив, оно всегда было в сильном, еле уловимом движении. Что-то вечно зыбилось и дрожало возле рта, под глаза-

[1] Я тогда же записал его слова о «Двенадцати» и ручаюсь за их буквальную точность. В последнее время писали, будто Блок отрекся от «Двенадцати». Это вздор. Всякий раз, когда у него заходила речь об этой поэме с *обывателями*, с посторонними людьми, он считал своим долгом в самом начале беседы предупредить каждого, что он не изменил своих взглядов и не раскаивается в написании этих стихов. Он всегда любил эту поэму, любил слушать, как его жена, артистка Басаргина, декламирует ее с эстрады. Я спросил его, почему он сам никогда не читает ее вслух. Он сказал: «Не умею, а очень хотел бы». Если он о чем сожалел, то о своем стихотворном послании к Гиппиус, начинавшемся словами: «женщина, безумная гордячка». «Там было одно такое слово, которое я теперь не люблю», — говорил он мне в марте 1921 года.

ми, и всеми порами как бы втягивало в себя впечатления. Его спокойствие было кажущимся. Тому, кто долго и любовно всматривался в это лицо, становилось ясно, что это лицо человека чрезмерно, небывало впечатлительного, переживающего каждое впечатление как боль или радость. Бывало, скажешь какое-нибудь случайное слово и сейчас же забудешь, а он придет домой и, спустя час или два, звонит по телефону:

— Я всю дорогу думал о том, что вы сказали сегодня. И потому хочу вас спросить... и т. д.

В присутствии людей, которых он не любил, он был мучеником, потому что всем телом своим ощущал их присутствие: оно причиняло ему физическую боль. Стоило войти такому нелюбимому в комнату, и на лицо Блока ложились смертные тени. Казалось, что от каждого предмета, от каждого человека к нему идут невидимые руки, которые царапают его.

Когда весною этого года мы были в Москве, и он должен был выступать перед публикой со своими стихами, он вдруг заметил в толпе одного неприятного слушателя, который стоял в большой шапке неподалеку от кафедры. Блок, через силу прочитав два-три стихотворения, ушел из залы и сказал мне, что больше не будет читать. Я умолял его вернуться на эстраду, я говорил, что этот в шапке — один, что из-за этого в шапке нельзя же наказывать всех, но глянул на лицо Блока и замолчал. Все лицо дрожало мелкой дрожью, глаза выцвели, морщины углубились.

— И совсем он не один, — говорил Блок. — Там все до одного в таких же шапках!

Его все-таки уговорили выйти. Он вышел хмурый и вместо своих стихов прочел, к великому смущению собравшихся, латинские стихи Полициана*:

Conditus hic ego sum picture fama Philippus
Nulli ignota mee gratia mira manus
Artificis potui digitis animare colores
Sperataque animos fallere voce Diu...

Многие сердились, но я видел, что иначе он не мог поступить, что это — не каприз, а болезнь.

Именно эта гипертрофия чувствительности сделала его великим поэтом, но она же погубила его, потому что можно ли существовать в наше время с такой необычайной восприимчивостью? Можно ли, например, так мучительно ощущать тишину, как ощущал ее он? — всем телом, всей поверхностью кожи, — как мы ощущаем тепло или холод.

Порою, когда он говорил о России, мне казалось, что и Россию он чувствует всем телом, как боль.

9

...И как всегда бывало с ним в пору тоски, он в последнее время много смеялся, но был ли еще у кого такой печальный и понурый смех?

Именно понурый, тот самый, который сказался в его «Балаганчике» и «Незнакомке» — смех над собственной болью. Лирический дар погиб, но дар *иронии* остался, и это было единственное, что осталось у него до конца.

Наклонится ко мне во время заседания и расскажет с улыбкой, что вчера, когда он дежурил у ворот своего дома, какой-то насмешливый прохожий увидел его и сказал:

И каждый вечер в час назначенный
(Иль это только снится мне?)...

Или возьмет мою тетрадь «Чукоккалу» и впишет в нее шуточный стихотворный экспромт, который сочинил по дороге. Однажды он прислал мне целую пьесу в стихах об одном из наших заседаний. 28 декабря 1919 года, в ответ на мои стихотворные строки, обращенные к нему и Гумилеву, он прислал мне длинное стихотворение, которое я и хочу привести здесь. В этом стихотворении поэт говорит о тех преходящих мелочах революционного быта, которые ныне для нас являются древней историей. (Причем необходимо сказать, что упоминаемая в этом стихотворении Роза есть небезызвестная в литературных кругах продавщица папирос и хлеба.)

Нет, клянусь, довольно Роза
Истощала кошелек!
Верь, безумный, он — не проза,
Свыше данный нам паек!
Без него теперь и Поза
Прострелил бы свой висок.
Вялой прозой стала роза,
Соловьиный сад поблек,
Пропитанию угроза —
Уж железных нет дорог,
Даже (вследствие мороза?)
Прекращен трамвайный ток,
Ввоза, вывоза, подвоза —
Ни на юг, ни на восток, —
В свалку всякого навоза
Превратится городок, —
Где же дальше Совнархоза
Голубой искать цветок?

Повторение одних и тех же рифм и смешило и угнетало, как однообразная боль. Блок говорил, что он сочинил это стихотворение по пути из «Всемирной Литературы» домой, что множество таких же рифм стучало у него в голове, что он записал только малую долю.

Замечательно, что он не побоялся ввести в эту шутку свои любимые романтические образы: соловьиный сад, голубой цветок, Незнакомку. О голубом цветке он писал:

В этом мире, где так пусто,
Ты ищи его, найди,
И, найдя, зови капустой,
Ежедневно в щи клади,
Не взыщи, что щи не густы, —
Будут жиже впереди,
Не ропщи, когда в Прокруста
Превратят — того гляди...
И, когда придет Локуста,
К ней в объятья упади.

Тогда он чувствовал себя еще не окончательно погибшим и потому в конце стихотворения взял мажорный и задорный тон:

Имена цветка не громки,
Реквизируют — как раз,
Но носящему котомки
И капуста — ананас;
Как с прекрасной незнакомки,
Он с нее не сводит глаз,

А далекие потомки
И за то похвалят нас,
Что не хрупки мы, не ломки,
Здравствуем и посейчас.
(Да-с.)
Иль стихи мои не громки?
Или плохо рвет постромки
Романтический Пегас,
Запряженный в тарантас?

Но это был лишь временный приступ веселья, и вскоре он понял, что не ему похваляться живучестью. В своем последнем письме ко мне он, как мы увидим, отрекается от этой бодрой строки.

Остальные стихотворения гораздо мрачнее. Как-то зимою мы шли с ним по рельсам трамвая и говорили, помню, о «Двенадцати».

Он говорил мне, что строчка:

Шоколад Миньон жрала —

принадлежит не ему, а его жене, Любови Дмитриевне.

— У меня было гораздо хуже, — говорил он, — у меня было:

Юбкой улицу мела, —

но Люба (жена) напомнила мне, что Катька не могла мести улицу юбкой, так как юбки теперь носят короткие, и сама придумала строчку о шоколаде Миньон.

Я сказал ему, что теперь, когда Катька ушла из публичного дома и, сделавшись «барышней», поступила на казенную службу, его «Двенадцать» уже устарели.

Он ничего не ответил, и мы заговорили о другом. Но через несколько дней он принес мне листочек, где, в виде пародии на стихотворение Брюсова, была изображена эта новая Прекрасная Дама — последняя из воспетых им женщин. Женщины, которых он пел, всегда были для него не только женщинами, но огромными символами чего-то иного. После Прекрасной Дамы он пел Белую Даму, Мэри, Фаину, Сольвейг, Незнакомку, Снежную Деву, Деву Звездной Пучины*, Кармен, Девушку из Сполето, Катьку, — и вот, в конце этого длинного ряда, появилась у него новая женщина:

Вплоть до колен текли ботинки,
Являли икры вид полен,
Взгляд обольстительной кретинки
Светился, как ацетилен.

Стихотворение было длинное. Поэт рассказывал, что, возвращаясь со службы, он нес в руке бутылку с керосином. Обольстительная кретинка была не одна: ее сопровождал некий тигроподобный молодой человек:

Когда мы очутились рядом,
Какой-то дерзкий господин
Обжег ее столь жарким взглядом,
Что чуть не сжег мой керосин.

И я, предчувствием взволнован,
В ее глазах прочел ответ,
Что он — давно деклассирован
И что ему — пощады нет.

И мы прошли по рвам и льдинам,
Она — туда, а я — сюда.
Я знал, что с этим господином
Не встречусь больше никогда.

Поэт пробовал смеяться над этой обольстительной кретинкой, но она оказалась сильнее его и вскоре посмеялась над ним.

В мае 1921 года я получил от него страшное письмо, — о том, что *она* победила:

...«Сейчас у меня ни души, ни тела нет, я болен, как не был никогда еще: жар не прекращается, и все всегда болит... Итак, «здравствуем и посейчас» — сказать уже нельзя: слопала таки поганая, гугнивая, родимая матушка Россия, как чушка — своего поросенка».

Он ни за что не хотел уезжать из России, как бы тяжело ему ни было в ней, и только перед смертью, по внушению врачей, стал мечтать о заграничной больнице. Покинуть Россию теперь — казалось ему изменой России. Он заучил наизусть недавно изданное стихотворение Анны Ахматовой и с большим сочувствием читал его мне и Алянскому в вагоне, по дороге в Москву:

Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда...»
Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух.

— Ахматова права, — говорил он. — Это недостойная речь. Убежать от русской революции — позор.

Сам он не боялся революции, очень любил ее, и лишь одно тревожило его:

— Что, если эта революция — поддельная? Что, если и не было подлинной? Что, если подлинная только приснилась ему?

Чувствовалось, что здесь для него важнейший вопрос. Ссылаясь на какую-то мне неизвестную статью московского философа Б.*, он в последнее время отвечал на этот вопрос отрицательно. О причинах этих тревог и сомнений, столь чуждых истинному революционеру-плебею, было сказано выше, на первых страницах.

10

К тем писателям, которые, убежав из России, клевещут на оставшихся в ней, он относился с не свойственным ему раздражением и говорил о них так горячо, как, кажется, не говорил ни о ком.

Когда в феврале 1921 года Всероссийский Союз Писателей рассматривал в особом заседании те небылицы и вздоры, которые в заграничных газетах распространяли обо мне мои друзья, Блок, вместе с покойным Гумилевым, принял это дело до стран-

ности близко к сердцу, и только тогда я увидел, как измучила его самого трехлетняя травля, которую вели против него соотечественники. И думалось:

«Должно быть, у России много Блоков, если этого она так весело топчет ногами».

И становилась понятна та жестокая злоба, с которой он говорил об этих заграничных ругателях. Когда весной 1921 года у Союза Писателей возникла мысль об издании «Литературной Газеты», Блок написал небольшую статью об эмигрантской печати и предлагал мне, как одному из редакторов, поместить ее в нашей газете без подписи, в качестве редакционной статьи.

Вот эта статья (цитирую по рукописи):

«Зарубежная русская печать разрастается. Следует отметить значительное изменение ее тона по отношению к России и к литературным собратьям, которые предпочли остаться у себя на родине. Впрочем, это естественно. Первые бежавшие за границу были из тех, кто совсем не вынес ударов исторического молота; когда им удалось ускользнуть (удалось ли еще? Не настигнет ли их и там история? Ведь спрятаться от нее невозможно), они унесли с собой самые сливки первого озлобления; они стали визгливо лаять, как мелкие шавки из-за забора; разносить, вместе с обрывками правды, самые грязные сплетни и небылицы. Теперь голоса этих господ и госпож «Даманских» всякого рода замолкают; разумеется, отдельные сплетники еще не унимаются, но их болтовня — обыкновенный уличный шум; появляется все больше настоящих литературных органов, сотрудникам которых понятно, что с Россией и со всем миром случилось нечто гораздо более важное и значительное, чем то, что г-жам Даманским приходилось читать лекции проституткам, есть капусту и т. п. Русские за рубежом понимают все яснее, что одним «скверным анекдотом» ничего не объяснишь, что жалобы, вздохи и подвизгивания ничему не помогут... «Литературная Газета» намерена в будущем, по мере возможности, освещать этот перелом, наступивший в области русской мысли. Она радуется тому, что в Европе раздались, наконец, настоящие русские голоса, что с людьми можно, наконец, спорить или соглашаться серьезно. Возражать всякой литературной швали, на которой налипла, кроме всех природных пошлостей, еще и пошлость обывательской эмигрантщины, у нас никогда не было потребности, но разговаривать свободно, насколько мы сможем, с людьми, говорящими по-человечески, мы хотим...»*

— Это не статья, это только схема статьи, — говорил мне Блок. — А статью напишите вы.

Но политические разногласия не мешали ему любить своих старых друзей. В 1918 году, когда за свою поэму «Двенадцать» он

подвергся бойкоту Мережковского и Гиппиус, он говорил о них по-прежнему любовно. Вот отрывок из его письма ко мне от 18 декабря 1919 года:

«Если зайдет речь, скажите З. Н. (Гиппиус), что я не думаю, чтобы она сделала верные выводы из моих этих стихов; что я ее люблю по-прежнему, а иногда — и больше прежнего».

Проезжая со мною в трамвае (по дороге из Смольного) неподалеку от квартиры Мережковского, Блок сказал:

— Зайти бы к ним, я люблю их по-прежнему.

Прав В. А. Зоргенфрей, сказавший в своих прекрасных «Воспоминаниях о Блоке», что, имея недоброжелателей, сам Блок вовсе не знал чувства недоброжелательства. Когда-то, лет 12 назад, В. В. Розанов напечатал в «Русском Слове», что Блок будто бы женился на богатой ради большого приданого; Блок всегда вспоминал об этом с ясной улыбкой и, в своей статье об Аполлоне Григорьеве, прославил В. В. Розанова как большого писателя, наперекор тогдашним газетным нападкам.

Деликатность у него была необычайная. Весною 1921 года мы затеяли устроить *вечер Блока*, где выступил бы он со своими стихами, а я прочитал бы о его поэзии лекцию. Эта затея показалась ему привлекательной, но он ставил невозможное условие: чтобы три четверти всего сбора шло мне, а ему, Блоку, лишь — четверть. Напрасно я доказывал ему, что мне довольно и десятой доли; он упрямо стоял на своем. Лишь через несколько дней, и то из деликатной боязни обидеть меня, он взял свое невозможное условие назад.

Вечер Блока состоялся в конце апреля в Большом Драматическом (бывшем Суворинском) театре.

Моя лекция о нем провалилась. Я читал и при каждом слове чувствовал, что не то, не так, не о том. Блок стоял за кулисой и слушал, и это еще больше угнетало меня. Он почему-то верил в эту лекцию и многого ждал от нее. Скомкав ее кое-как, я, чтобы не попасться ему на глаза, убежал в чью-то уборную. Он разыскал меня там и утешал, как опасно больного. Привел артистов и артисток театра, которые ласково аплодировали мне.

Сам он имел грандиозный успех, но всею душою участвовал в моем неуспехе: подарил мне цветок из поднесенных ему и предложил сняться на одной фотографии. Так мы и вышли на снимке — я с убитым лицом, а он — с добрым, очень сочувственным: врач у постели больного. Это был его последний портрет, снятый Наппельбаумом через несколько минут после того снимка, который ныне приложен к третьему тому «Стихотворений Александра Блока» (Пб., изд. «Алконост», 1921 г.).

Когда мы шли домой, он утешал меня очень, но замечательно — и не думал скрывать, что лекция ему не понравилась. Он так и говорил:

— В вашей лекции много неверного. Моей жене она совсем не понравилась.

Такова была его особенность: в вопросах искусства он не лгал никогда; даже желая утешить, не мог уклониться от правды, говорил ее с трудом, как принуждаемый кем-то, но всегда без обиняков, откровенно. Один избалованный и преуспевающий автор подошел к нему в театре и спросил, как ему понравилась его последняя пьеса. Блок ничего не ответил. Он долго думал, молчал и, наконец, произнес сокрушенно:

— Не нравится.

И через несколько времени еще сокрушеннее:

— Очень не нравится.

Как будто он чувствовал себя виноватым, что пьеса оказалась плохою.

Обо многих моих писаниях он говорил укоризненно:

— Талантливо, очень талантливо.

И в его устах это было всегда порицанием.

11

...Большой Драматический театр, где состоялся последний «вечер Блока», был не чужой для поэта. Блок уже два года (с 1919-го) был одним из директоров Большого театра, председателем его управления. Может быть, я ошибаюсь, но мне казалось, что для Блока в ту страшную пору этот театр был как бы спасительной гаванью. Всей душой он прилепился к театру, радостно работал для него: объяснял исполнителям их роли, истолковывал готовящиеся к постановке пьесы, произносил вступительные речи перед началом спектаклей, неизменно возвышал и облагораживал работу актеров, призывал их не тратить себя на неврастенические «искания» и пустозвонные «новшества», а учиться у Шекспира и Шиллера.

«Дорогие друзья, — говорил он им в одной из своих речей (5 мая 1920 года), — в сладострастьи «исканий» нельзя не устать; горный воздух, напротив, сберегает силы. Дышите же, дышите им, пока можно; в нем наша защита... Вы вашим скромным служением *Великому* сбережете это *Великое*; вы, как ни страшно это сказать, вашей самоотверженной работой спасаете то немногое, что должно быть и будет спасено в человеческой культуре»*.

Актеры набожно любили своего вдохновителя. «Блок — наша совесть», — говорил мне А. Н. Лаврентьев. — «Мы чтили его по третьей заповеди», — недавно сказал мне Н. Ф. Монахов. Блок чувствовал, что эта любовь — непритворная, и предпочитал среду актеров завистливой и предательской среде литераторов. Особенно любил он Монахова. «Монахов — великий художник, — сказал он мне во время поездки в Москву (в устах Блока это была величайшая похвала, какую может воздать человек человеку). — Монахов — железная воля. Монахов — это вот» (и он показывал крепко сжатый кулак). Я помню его тихое восхищение игрою Монахова в «Царевиче Алексее» и в «Слуге двух господ». Мы были с ним в ложе, и он простодушно оглядывался: нравится ли и нам? понимаем ли? — и видя, что мы тоже в восторге, успокоенно и даже благодарно кивал нам. Успехи актеров он принимал очень близко к сердцу и так радовался, когда им аплодировали, словно аплодируют ему.

Театр с детских лет был для него одною из любимейших форм искусства; еще гимназистом он серьезно мечтал о карьере актера. В «Розе и Кресте» он показал себя изумительным мастером сцены. (Почему «Роза и Крест» до сих пор не ставится на сцене? Это — единственная русская трагедия; ее театральный успех несомненен: она доступна самым элементарным умам.)

...В любовном письме к Монахову поразительно признание Блока: «слов неправды говорить мне не приходилось». Многие ли могли бы сказать это на сорок первом году своей жизни?

Для меня эта прямота и правдивость Блока была связана с другой его особенностью, которая почему-то даже пугала меня, — с необыкновенной его чистоплотностью. В комнате и на столе у него был такой *страшный* порядок, что хотелось хоть немного намусорить. В его библиотеке даже старые книги казались новыми, сейчас из магазина. Вещи, окружавшие его, никогда не располагались беспорядочным ворохом, а, казалось, сами собою выстраивались по геометрически правильным линиям. Я не раз говорил ему, что стоит ему только подержать в руках какую-нибудь замусоленную книгу и она сама собою станет чистой. Портфелей он не любил и никогда не носил, а все рукописи, нужные для заседаний, обвертывал необыкновенно изящно бумагой и перевязывал ленточкой.

С изумлением перелистывал я издававшийся им в детстве «Вестник», в который он так аккуратно вклеивал картинки, вырезанные им из «Нивы» и «Нови». Ножницами и клеем он владел мастерски, всякую бумажку норовил вырезать и наклеить. В юности, желая сделать своей маме подарок, он вырезал из журналов и газет ее переводные стихи и наклеил их на страницы альбомной

бумаги, для которых изготовил особый роскошный футляр. Этот альбом сохранился и теперь, — такой аккуратный и чистенький, словно он сделан вчера.

Все письма, получаемые им от кого бы то ни было, сохранялись им в особых папках, под особым номером, в каком-то сверхъестественном порядке, и, повторяю, в этом порядке было что-то пугающее. В этой чрезмерной аккуратности я всегда ощущал хаос.

12

Что сказать о его последней, предсмертной поездке в Москву? Как-то, в разговоре, он сказал мне с печальной усмешкой, что стены его дома отравлены ядом, и я подумал, что, может быть, поездка в Москву отвлечет его от домашних печалей. Ехать ему очень не хотелось, но я настаивал, надеясь, что московские триумфы подействуют на него благотворно. В вагоне, когда мы ехали туда, он был весел, разговорчив, читал свои и чужие стихи, угощал куличом и только иногда вставал с места, расправлял больную ногу и, улыбаясь, говорил: *болит*! (Он думал, что у него подагра.)

В Москве болезнь усилилась, ему захотелось домой, но надо было каждый вечер выступать на эстраде. Это угнетало его. — «Какого черта я поехал?» — было постоянным рефреном всех его московских разговоров. Когда из Дома Печати, где ему сказали, что он уже умер, он ушел в Итальянское Общество, в Мерзляковский переулок, часть публики пошла вслед за ним. Была Пасха, был май, погода была южная, пахло черемухой. Блок шел в стороне от всех, вспоминая свои «Итальянские стихотворения», которые ему предстояло читать. Никто не решался подойти к нему, чтобы не помешать ему думать. В этом было много волнующего: по озаренным луною переулкам молча идет одинокий печальный поэт, а за ним, на большом расстоянии, с цветами в руках, благоговейные *любящие*, которые словно чувствуют, что это последние проводы. В Итальянском Обществе Блока встретили с необычайным радушием, и он читал свои стихи упоительно, как еще ни разу не читал их в Москве: медленно, певучим, густым, страдающим голосом. На следующий день произошло одно печальное событие, которое и показало мне, что болезнь его тяжела и опасна. Он читал свои стихи в Союзе Писателей, потом мы пошли в ту тесную квартиру, где он жил (к проф. П. С. Когану), сели пить чай, а он ушел в свою комнату и, вернувшись через минуту, сказал:

— Как странно! До чего все у меня перепуталось. Я совсем забыл, что мы были в Союзе Писателей, и вот сейчас хотел сесть писать туда письмо, извиниться, что не мог прийти.

Это испугало меня: в Союзе Писателей он был не вчера, не третьего дня, а сегодня, десять минут назад, — как же мог он забыть об этом — он, такой точный и памятливый! А на следующий день произошло нечто, еще больше испугавшее меня. Мы сидели с ним вечером за чайным столом и беседовали. Я что-то говорил, не глядя на него, и вдруг, нечаянно подняв глаза, чуть не крикнул: предо мною сидел не Блок, а какой-то другой человек, совсем другой, даже отдаленно не похожий на Блока. Жесткий, обглоданный, с пустыми глазами, как будто паутиной покрытый. Даже волосы, даже уши стали другие. И главное: он был явно отрезан от всех, слеп и глух ко всему человеческому.

— Вы ли это, Александр Александрович? — крикнул я, но он даже не посмотрел на меня.

Я и теперь, как ни напрягаюсь, не могу представить себе, что это был тот самый человек, которого я знал двенадцать лет.

Я взял шляпу и тихо ушел. Это было мое последнее свидание с ним.

13

Теперь, когда я перебираю в уме наши недавние встречи, я вспоминаю только — заседания. Как будто тянется одно заседание — без начала, без конца — три года, и то, что я сейчас напишу, можно было бы озаглавить чудовищно: «Блок как заседатель».

Я помню самые мелкие эпизоды нашего трехлетнего сидения
в Союзе Деятелей Художественного Слова,
в Правлении Союза Писателей,
в редакционной коллегии издательства Гржебина,
в коллегии «Всемирной Литературы»,
в Высшем Совете «Дома Искусств»,
в Секции Исторических Картин,—
всюду мы заседали вместе и садились обычно рядом. Вот он сидит и рассматривает портрет Лермонтова, напечатанный в книге, потом показывает мне и говорит:

— Не правда ли, Лермонтов только такой? Только на этом портрете? На остальных — не он.

И опять умолкает, как будто и не говорил ничего. А однажды наклонился и сказал:

— Говорят, Буренин голодает, Буренин из «Нового Времени». Нужно собрать для него деньги, я тоже дам.

Это удивило меня, Буренин лет пятнадцать подряд величал его в своих статьях «идиотом».

Через полчаса Блок наклонился опять и сказал:

— У него была хорошая пародия на мои «Шаги командора».

В последнее время он очень тяготился заседаниями, так как те, с кем он заседал (особенно двое из них), возбуждали в нем чувство вражды. Началось это с весны 1920 года, когда он редактировал сочинения Лермонтова.

Он исполнил эту работу по-своему и написал такое предисловие, какое мог написать только Блок: о вещих снах у Лермонтова, о Лермонтове-боговидце.

Помню, он был очень доволен, что привелось поработать над любимым поэтом, и вдруг ему сказали на одном заседании, что его предисловие не годится, что в Лермонтове важно не то, что он видел какие-то сны, а то, что он был «деятель прогресса», «большая культурная сила», и предложили написать по-другому, в более популярном, «культурно-просветительном» тоне*. Блок не сказал ничего, но я видел, что он оскорблен. Если нужен «культурно-просветительный» тон, зачем же было обращаться к Блоку? Разве у нас недостаточно литературных ремесленников?

Чем больше Блоку доказывали, что надо писать иначе («дело не в том, что Лермонтов видел сны, а в том, что он написал *на смерть Пушкина*»), тем грустнее, надменнее, замкнутее становилось его лицо.

С тех пор и началось его отчуждение от тех, с кем он был принужден заседать. Это отчуждение с каждой неделей росло.

Когда Блок понял, что, как Блок, он никому не нужен, он отстранился от всякого участия в нашей работе, только заседал и молчал.

Если же говорил — то о своем, и не на заседаниях, а в антрактах между двумя заседаниями. В одном и том же помещении на Моховой мы заседали иногда весь день сплошь: сперва — в качестве правления Союза Писателей, потом — в качестве коллегии «Всемирной Литературы», потом — в качестве Секции Исторических Картин, и т. д. Чаще всего Блок говорил с Гумилевым. У обоих поэтов шел нескончаемый спор о поэзии. Гумилев со своим обычным бесстрашием нападал на символизм Блока:

— Символисты — просто аферисты. Взяли гирю, написали на ней «десять пудов», но выдолбили середину, швыряют гирю и так, и сяк, а она — пустая.

Блок однотонно отвечал:

— Но ведь это делают все последователи и подражатели — во всяком течении. Символизм здесь ни при чем. Вообще же то, что вы говорите, для меня не русское. Это можно очень хорошо ска-

зать по-французски. Вы слишком литератор, и притом французский.

Эти откровенные споры завершились статьею Блока об акмеизме, где было сказано много язвительного о теориях Н. Гумилева*. Статье не суждено было увидеть свет, так как «Литературная Газета» не вышла.

Спорщики не докончили спора. Россия не разбирала, кто из них — акмеист, кто символист...

14

Когда Блок говорил о своей поэзии, он говорил о ней либо торжественно, либо насмешливо.

У него была привычка, сказавшаяся во многих его пьесах и стихах, — относиться к себе и ко всему своему иронически. Вспомним хотя бы его статью «О любви, поэзии и государственной службе». Он мог горячо защищать символистов, но, например, в своем списке «Ста лучших писателей» он отвел им очень мало места, и когда я спросил его, почему, он ответил:

— Не люблю этих молодых людей.

И, спустя некоторое время, прибавил:

— Я в этих молодых людях ничего не понимаю, — именуя молодыми людьми пятидесятилетних и шестидесятилетних поэтов.

О программе, которую составил Гумилев, он сказал:

— Николай Степанович хочет дать только хорошее, абсолютное. Тогда нужно дать Пушкина, Лермонтова, Толстого, Достоевского — и больше никого. Все остальные писатели — спорные.

Я напомнил ему о его любимом Тютчеве, и он, к моему удивлению, ответил:

— Ну, что такое Тютчев? Коротко, мало, всё отрывочки. К тому же его поэзия — немецкая.

В таком тоне он часто говорил о самом любимом, например — о Прекрасной Даме, и если бы в нем не было этого тона, он не написал бы «Балаганчика». Сергей Городецкий рассказывает в «Воспоминаниях о Блоке», что Блок в шутку назвал свою «Нечаянную Радость» — «Отчаянной Гадостью», а себя — Александром Клоком[1]. Его тянуло смеяться над тем, что было пережито им, как святыня. Ему действительно нравилась пародия В. П. Буренина, в которой тот втаптывал в грязь его высокое стихотворение «Шаги Командора». Показывая «Новое Время», где была напечатана эта пародия, он сказал:

[1] «Печать и революция». 1922. Кн. I, с. 79.

— Посмотрите, не правда ли, очень смешно:

В спальне свет. Готова ванна.
Ночь, как тетерев, глуха.
Спит, раскинув руки, донна Анна,
И под нею прыгает блоха.

Мне показалось, что такое откровенное хрюкание было ему милее, чем похвалы и приветы многих презираемых им тонких эстетов.

Я уже упоминал о моей тетради «Чукоккала», которую Блок любил рассматривать во время заседаний. Туда он вписывал всё, что приходило ему в голову.

Я счастлив, что у меня осталось от него такое наследство: эпиграммы, экспромты, послания, отрывки из дневника и даже шуточные протоколы заседаний.

Замечательно стихотворение, посвященное встрече с дочерью Кропоткина, Александрой Петровной. Мы встретили Кропоткину в одном учреждении, куда ходили вместе — по официальному делу. Дня через три, видя, что для Блока невыносима тоска заседания, я в шутку заказал ему стихи о Кропоткиной. Он взял мою тетрадь и 17 минут сидел над нею неподвижно, думая, а потом сразу написал восьмистишие:

Как всегда, были смутны чувства,
Таял снег и Кронштадт палил.
Мы из лавки Дома Искусства
На Дворцовую площадь шли...

Вдруг среди приемной советской,
Где «все могут быть сожжены»[1],
Смех и брови и говор светский
Этой древней Рюриковны.

В этих записях отразилось его малоизвестное качество — юмор. Люди, знающие его только по книгам, не могут даже представить себе, сколько мальчишеского смеха было в этом вечно печальном поэте. Он любил всякие литературные игры, шарады, буримэ, и я уверен, что впоследствии можно будет собрать целый томик его юмористики. Вот, например, отрывок из его изумительной пародии на мексиканские стихотворения Бальмонта, относящейся к 1905 году.

[1] В приемной висело объявление о том, что каждый из умерших граждан Советской России «имеет право быть сожженным» в Государственном крематориуме.

Пародия была озаглавлена «Корреспонденция Бальмонта из Мексики».

Увлеченный, упоенный, обнаженный, совлеченный
Относительно одежд[1],
Я искал других надежд,
Озираясь,
Упиваясь,
С мексиканкой обнимаясь,
Голый — голый — и веселый,
Мексиканские глаголы
Воспевал,
Мексиканские подолы
Целовал,
Взор метал
Из-под пьяных, красных, страстных,
Воспаленных и прекрасных
Вежд...
Сдвинул на ухо сомбреро, —
Думал встретить кабальеро,
Стал искать
Рукоять
Сабли, шпаги и кинжала —
Не нашел
(Вечно гол).
Мексиканка убежала
В озаренный тихий дол
И, подобная лианам,
Выгибала красный стан,
Как над девственным туманом,
Вечно странным
И желанным —
Зыбким,
Липким —
Красной кровью окропленный караван,
Пал туман.
Я же вмиг, подобен трупу,
Прибыл утром в Гваделупу
И почил
В сладкой дреме,
И в истоме,
На соломе
В старом доме
Набираясь новых сил,
И во сне меня фламинго
В Сан-Доминго
Пригласил.

[1] Примеч. Ал. Блока: «Перевод с греческого (впервые в русской поэзии)».

Но это было давно. Теперь его юмор стал жестче и обратился на другие предметы. Приведу в небольших отрывках одно его стихотворение о заседании во «Всемирной Литературе».

Происхождение этого стихотворения такое: однажды я обещал ему написать — для редактируемого им собрания сочинений Гейне — статью о влиянии Гейне на английских писателей, но за недосугом не исполнил обещания. Он напоминал раза два, но напрасно... Тогда он прибег к последнему средству — к стихам. Перед этим один писатель [Амфитеатров] читал нам свою пьесу о Ваське Буслаеве, и в стихах Блока сохранились кое-где отзвуки этой утрированно-русской пьесы. Для ясности нужно сказать, что в издательстве «Всемирной Литературы» проф. Лозинский, упоминаемый в этих стихах, ведал испанскую литературу, Волынский — итальянскую, Гумилев — французскую, я — английскую, а Тихонов управлял всем издательством. Стихи начинаются речью Блока:

...В конце ж шестого тома Гейне, там,
Где Englishe кончаются Fragmente,
Необходимо поместить статью
О Гейне в Англии: его влиянье
На эту нацию и след, который
Оставил он в ее литературе.

Тихонов

Кому ж такую поручить статью?

Блок

Немало здесь различных спецьялистов,
Но каждый мыслит только о своем:
Лозинский — только с Богом говорит,
Волынский — о любви лишь; Гумилев —
Лишь с королями. С лошадьми в конюшне
Привык один Чуковский говорить...[1],

Чуковский (запальчиво)

Мне некогда! Я «Принципы»[2] пишу!
Я гржебинские списки составляю!
Персея инсценирую! Некрасов

[1] Эти строки основаны на известной поговорке, что по-итальянски можно говорить с женщинами, по-французски с королями, по-испански с Богом, по-английски с лошадьми.

[2] «Принципы художественного перевода» — брошюра, написанная мною совместно с Гумилевым и проф. Батюшковым. Блок принимал в ней большое участие.

Еще не сдан! Введенский, Диккенс, Уитмен
Еще загромождают стол! Шевченко,
Воздухоплаванье...

Блок

Корней Иваныч!
Не вы один. Иль — не в подъем? Натужьтесь!
Кому же, как не вам?

Замятин

Ему! Вестимо...

И так дальше — несколько страниц, очень веселых. Все эти нарочито русские выражения «вестимо», «натужьтесь», «не в подъем», — являются тонкой пародией на вульгарную псевдорусскую пьесу, которую мы только что прослушали. Свои стихи Блок снабдил таким примечанием:

«Насколько известно, статья Чуковского «Гейне в Англии» действительно была сдана в набор после Рождества 1919 года. Она заключала в себе около 10.000 печатных знаков, ждала очереди в типографии около 30 лет и вышла в свет 31 вентоза 1949 года, причем, по недосмотру 14-ти ответственных, квалифицированных и забронированных корректоров, заглавие ее было напечатано с ошибкой, именно: «Гей не в ангелы».

15

В 1919 году Блок еще мог смеяться, но потом перестал, и его последнее стихотворение — совершенно иное. Это стихотворение посвящено памяти Пушкина; многие помнят ту великолепную речь, которую он произнес на чествовании Пушкина в «Доме Литераторов» в феврале 1921 года; придя к нему через несколько дней, я узнал, что он посвятил Пушкину также и стихи.

— Но, кажется, очень плохие. Кто-то позвонил по телефону и сказал, что Пушкинский Дом просит написать ему в альбом какие-нибудь строки о Пушкине. Я написал, но кажется, вышло плохо. Я отвык от стихов, не писал уже несколько лет.

И Блок прочитал мне такие стихи:

Имя Пушкинского Дома
В Академии Наук!
Звук понятный и знакомый,
Не пустой для сердца звук!

Это — звоны ледохода
На торжественной реке,
Перекличка парохода
С пароходом вдалеке.

Это — древний Сфинкс, глядящий
Вслед медлительной волне,
Всадник бронзовый, летящий
На недвижном скакуне.

Наши страстные печали
Над таинственной Невой,
Как мы черный день встречали
Белой ночью огневой.

Что за пламенные дали
Открывала нам река!
Но не эти дни мы звали,
А грядущие века.

Пропускали дней гнетущих
Кратковременный обман,
Прозревали дней грядущих
Сине-розовый туман.

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

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

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

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

Если не считать черновых набросков к поэме «Возмездие», это были последние стихи Блока. В них меня тогда же поразила строка: «Уходя в ночную тьму»...

Он действительно «уходил в ночную тьму», и перед тем, как уйти, отдал последний прощальный поклон — Пушкину.

Умирал он мучительно. Вскоре после его кончины одна девушка, бывшая близким другом Блока и его семьи, прислала мне в

деревню описание его последних дней*; заимствую из этого письма отрывки:

«Болезнь развивалась как-то скачками, бывали периоды улучшения, в начале июня стало казаться, что он поправляется. Он не мог уловить и продумать ни одной мысли, а сердце причиняло все время ужасные страдания, он все время задыхался. Числа с двадцать пятого наступило резкое ухудшение; думали его увезти за город, но доктор сказал, что он слишком слаб и переезда не выдержит. К началу августа он уже почти все время был в забытьи, ночью бредил и кричал страшным криком, которого во всю жизнь не забуду. Ему вспрыскивали морфий, но это мало помогало. Все-таки мы думали, что надо сделать последнюю попытку и увезти его в Финляндию. Отпуск был подписан, но 5-го августа выяснилось, что какой-то Московский Отдел потерял анкеты, и поэтому нельзя было выписать паспортов... 7 августа я с доверенностями должна была ехать в Москву... Ехать я должна была в вагоне NN, но NN, как и его секретарь, оказались при переговорах пьяными. На другое утро, в семь часов, я побежала на Николаевский вокзал, оттуда на Конюшенную, потом опять на вокзал, потом опять на Конюшенную, где заявила, что все равно поеду, хоть на буфере... Перед отъездом я по телефону узнала о смерти и побежала на Офицерскую... В первую минуту я не узнала его (Ал. Блока). Волосы черные, короткие, седые виски; усы, маленькая бородка; нос орлиный. Александра Андреевна (мать Блока) сидела у постели и гладила его руки... Когда Александру Андреевну вызывали посетители, она мне говорила: «Пойдите к Сашеньке», и эти слова, которые столько раз говорились при жизни, отнимали веру в смерть... Место на кладбище я выбрала сама — на Смоленском, возле могилы деда, под старым кленом... Гроб несли на руках, открытый, цветов было очень много. Отпевали в церкви Воскресения, на Смоленском»...

ПЕРВАЯ КНИГА СТИХОВ

1

В ранних стихотворениях Блока были нередки такие слова: — *Кто-то* ходит, *кто-то* плачет... — *Кто-то* зовет, *кто-то* бежит... — *Кто-то* крикнул... *кто-то* бьется... — *Кто-то* долго и бессмысленно смеялся... — *Кто-то* ласковый... — *Кто-то* сильный... — *Кто-то* белый... — *Кто-то* в красном платье... — Недвижный кто-то, черный *кто-то*...

Кто-то, а кто, неизвестно. Будто приснилось во сне. Вместо точных подлежащих, — туманные.

А если и сказано кто, то невнятно:

— *Белый* смотрит в морозную даль...

— *Красный* с козел спрыгнул...

— Не откроет уст *Темнолицый*...

А иногда еще безличнее, — дремотно:

Прискакала дикой степью
На вспененном скакуне.

<1905>

Прискакала, а кто, неизвестно. Подлежащего не было. Не то, чтоб оно было спрятано, а его не было совсем. Поэт мыслил одними сказуемыми, которые и стояли в начале стиха. У него получалось такое:

Блеснуло в глазах. *Метнулось* в мечте.
Прильнуло к дрожащему сердцу.

<1904>

А что́ блеснуло, метнулось, прильнуло, это оставалось несказанным. Такие бесподлежащные, бессубъектные строки отлично

затуманивали речь. Здесь явное влияние Фета, начавшего одно свое стихотворение так:

Прозвучало над ясной рекою,
Прозвенело в померкшем лугу,
Прокатилось над рощей немою,
Засветилось на том берегу.

Но у Фета это было редко, а у Блока на многих страницах:

— *Входили*, главы обнажив. — *Говорили* короткие речи. — *Суетились*, поспешно крестясь. — *Поднимались* из тьмы погребов. — *Встала* в сияньи. — *Встала* в легкой полутени. — *Поднялась* стезею млечной. — *Завела* в очарованный круг. — *Клубилось* в красной пыли.

Подлежащее было предоставлено нашему творчеству. Мы, читатели, должны были воссоздать его сами. Это придавало повествованию дремотную смутность, в чем и заключалась тогда бессознательная задача поэтики Блока: затуманить стихотворную речь.

Самое это слово *туманный* было его излюбленным словом. В его стихах говорилось и про *туманные* руки, и про *туманные* песни, и про *туманную* пену, и даже про факел — *туманный*. К туманам он чувствовал тогда большое пристрастие. Обычные рифмы в его тогдашних стихах: раны — туманы, ураганы — туманы, океаны — туманы, обман — туман. Корана — тумана, стана — тумана, рано — тумана, стран — туман. Вечно он изображал себя погруженным в туман, и все вещи вокруг — затуманенными. Вообще в его ранних стихах — никаких отчетливых форм, но клочки видений, отрывки событий, дымчатость и разрозненность образов, словно видения смутного сна.

Об этой поэзии давно уже сказано, что она есть поэзия сонного сознания[1]. «Это сны твоей дремоты» — вот точное определение его первоначальных стихов. Они, как говорится у Шекспира, «из того вещества, из которого сделаны сны», such stuff as dreams are made of, и невозможно представить себе, что стало бы с тогдашними стихами Блока без этого слова — *сон*. Оно требовалось ему в огромном количестве случаев, и какие только сны не являлись у него на страницах, особенно во втором его томе: и *звездный* сон, и *электрический* сон, и *жемчуговый* сон, и *самодержавный* сон, и *невский* сон, и *зачумленный* сон, и *снежный* сон, и *серый* сон, и *черный* сон, и *алый* сон, и сон *голубой*.

И часто мы читали у него, что он *вдыхал* эти сны, что он *ловил* эти сны, что он *уходил* в эти сны, что он *серебрил* эти сны, что он весь *обвеян* снами. О чем бы он ни говорил, всегда казалось, будто он рассказывает сон. Он и действительно любил изображать свои сны:

[1] *Максимилиан Волошин*. Лики творчества.

— Мне *снилась* смерть любимого созданья...

— Мне *снилась* снова ты...

— Мне *снились* веселые думы...

Вся его поэма «Ночная фиалка» есть изложение длинного и сложного сна. И все вокруг казалось ему сонным: и тучи, и птицы, и улицы, и ветер, и пруд. Слово *сонный* было его любимым эпитетом. *Сонный* мир, *сонный* звук, *сонная* струна, *сонный* вздох, *сонная* мысль, *сонная* тропа, *сонный* плен.

— Эллины, эллины *сонные*...

— И пришла ты *сонно*-белая...

— *Сонноокая* прошла...

Сны были его неизбежными рифмами: *сны* — глубины, *сны* — весны, глубины — *сны*, весны — *сны*, *сны* — весны...

Он был единственный мастер смутной, неотчетливой речи. Никто, кроме него, не умел быть таким непонятным. Ему отлично удавались недомолвки. Говорить непонятно — искусство нелегкое, доступное очень немногим, и кто из символистов в те годы, на рубеже двух веков, не пытал себя в этом труднейшем искусстве, но удалось оно одному только Блоку. Остальные — сфинксы без загадок — как ни старались, всегда оставались понятны, а у Блока было множество способов затуманить свою поэтическую речь. Нередко он скрывал от читателей самый предмет своей речи и впоследствии был вынужден писать комментарии к этим затуманенным стихам. Например, во втором его томе были такие непонятные строки:

И *латник* в черном не даст ответа,
Пока не застигнет его заря.

Что за латник, было непонятно, покуда Блок не изъяснил в примечании, что это черная статуя на крыше Зимнего Дворца, в Петербурге. Блок писал об этом латнике в день манифеста 1905 года и ясно знал, о чем он говорит, но читатель не знал и не мог знать, и Блок нисколько не заботился об этом. Таких криптограмм у него было много. Читая его первый том, я, как ни старался, не мог догадаться, кому посвящены его стихи о карлике, сидящем за ширмой:

Сижу за ширмой. У меня
Такие крохотные ножки...

<1903>

Я обратился к поэту, и поэт объяснил мне, что стихи написаны о Канте и его «Критике чистого разума». Тогда стихотворе-

ние стало понятно, но кто же из читателей мог догадаться, что оно написано о Канте?[1]

Все эти приемы и навыки были в совершенстве приспособлены для затемнения речи. Только таким сбивчивым и расплывчатым языком он мог повествовать о той тайне, которая долгие годы была его единственной темой. Этот язык был как бы создан для тайн. Недаром самое слово *таинственный* играет такую огромную роль в ранних стихотворениях Блока. Он прилагал это слово ко многим предметам и скрашивал им свои ранние стихи. *Таинственный* сумрак, *таинственный* мол, *таинственное* дело, *таинственные* соцветия — всюду были у него тайны и таинства:

— «Мгновенья *тайн*». — «.*Таинство* зари». — «Вечная *тайна*». — «Древняя *тайна*». — «Непостижимая *тайна*».

И тайной тайн была для него та Таинственная, которой он посвятил свою первую книгу и которую величал в этой книге Вечной Весной, Вечной Надеждой, Вечной Женой, Вечно Юной, Недостижимой, Непостижимой, Несравненной, Владычицей, Царевной, Хранительницей, Закатной Таинственной Девой. Таинственность была ее главное свойство. Мы не знали, кто она, где она, какая она, знали только, что она таинственна. Лишите ее этой таинственности, и она перестанет быть.

— Ты лишь Одна сохранила древнюю *Тайну* Свою.

— Слышал твой голос *таинственный*...

Словом, и голос ее — тайна, и взор ее — тайна, и вся она — тайна. Ее образ вечно зыблется, клубится, двоится, на каждой странице иной: не то она звезда, не то женщина, не то икона, не то скала, озаренная солнцем. Только та уклончивая, сбивчивая, невнятная, непонятная, дремотная речь, которою Блок овладел с таким непревосходимым искусством на 20-м или 21-м году своей жизни, могла быть применена к этой теме. Только из недр такого зыбкого, расплывчатого стиля мог возникнуть этот зыбкий, расплывчатый миф. Если бы Блоку не было дано говорить непонятно, его тема иссякла бы на первой же странице. Всякое отчетливое слово убило бы его Прекрасную Даму. Но он всегда говорил о ней так, будто он уже за чертой человеческой речи, будто он пытается рассказать несказанное, будто все слова его — только намеки на какую-то неизреченную тайну[2].

---

[1] Мне кажется, что эта тема внушена Блоку той страницей «Драматической симфонии» Белого, где говорится, что некий философ, прочтя в «Критике чистого разума» о пространстве и времени как априорных формах познания, стал придумывать, нельзя ли заставить себя ширмами, спрятавшись от времени и пространства (*Андрей Белый*. Собр. соч. Т. IV. М., 1917, с. 148).

[2] Даже в композиции стихов сказалось его тяготение к таинственности. Ср., напр., (в композиционном отношении) стихотворение *«Я вырезал посох из дуба»* с родственным стихотворением Полонского *«В дни ребячества я помню»*.

2

Все было хаотично в этих дремотных стихах, словно мир еще не закончен творением; но с самого начала в них четко и резко выделились два слова, два образа, повторявшиеся чуть не на каждой странице: *свет* и *тьма*, так что в сущности всю первую книгу Блока — *Стихи о Прекрасной Даме* можно было назвать «Книгой о Свете и Тьме».

Первая же строка в этой книге говорила о свете и тьме:

Пусть *светит* месяц — ночь *темна.*

<1898>

И если перелистать ее всю, в ней не найдешь ни человеческих лиц, ни вещей, а только светлые и темные пятна, бегущие по ней беспрестанно. Следить за этими светлыми и темными пятнами было почти единственной заботой поэта. Он был тогда как те полуслепые, которые не различают очертаний, а только светлые и темные пятна. Замечательно, что себя самого он постоянно чувствовал во мраке:

Ступаю вперед — навстречу *мрак,*
Ступаю назад — слепая *мгла.*

Этим мраком было для него затушевано все разнообразие мира. И оттого слово *темный* играло в его ранней поэтике такую огромную роль. Все вокруг казалось ему темным:

— *Темная* ограда. — *Темные* ворота. — *Темные* ступени. — *Темный* порог. — *Темный* храм.

Тут был не случайный, а главный эпитет, поглощающий собою остальные. Слово *сумрак* было его любимейшим словом. А также — *сумерки*, *мгла*, *тьма.* Чернота была фоном его тогдашних стихов. Наступление этой черноты казалось ему чрезвычайным событием:

— Ложится *мгла...*

— Спустилась *мгла...*

— Подошла непроглядная *тьма.*

— Сгущался *мрак...*

— *Потемнели*, *поблекли* залы...

— *Почернели* решетки окна...

— Весенний день сменила *тьма.*

С однообразной интонацией, жалобно, как о болезни, он говорил об этой ночной черноте; и замечательно, что все эти жалобы кончались монотонным звуком *а*:

— Ах, ночь длинн*а*... — Здесь ночь мертв*а*... — Заря бледн*а* и ночь долг*а*. — Близка разлук*а*, ночь темн*а*... — Глухая ночь мертв*а*... — Земли не видно, ночь глубок*а*... — Земля пустынн*а*, ночь бледн*а*...

Эти повторяемые *а* производили впечатление стона.

И единственным огнем его ночи была та, кого он называл Лучезарная.

Все, что есть в природе огневого и огненного, было связано для него с ее образом, а все, что не она, было тьма. Стоило ему упомянуть о ней, возникало видение огня: либо светильника, либо горящего куста, либо зари, либо маяка, либо пожара, либо звезды, либо пламени.

Он часто говорил о ней, как о чем-то горящем: «ты *горишь* над высокой горою», «*зажгутся* лучи твои», и называл ее: Ясная, Озаренная, Светлая,

Золотая,
Ярким солнцем залитая...

Заря, Купина и т. д. Она всегда была для него не только женщина, но и световое явление. Поучительно следить, как постепенно из неясного светового пятна создается этот огненный миф. Стихи, написанные до ее появления, он называл Ante Lucem, то есть «Перед появлением света», потому что она действительно была единственный Lux (свет), единственное солнце его мироздания. Изо дня в день много лет он пел лишь о ней одной, пел, в сущности, одну и ту же песнь, потому что почти все его тогдашние песни были одна нескончаемая песнь о Ней. О чем бы он ни пел, он пел о Ней. Он пел о закатах, облаках и лесах, но это были знаки и намеки о Ней. «Меня тревожили знаки, которые я видел в Природе», — вспоминал он впоследствии, потому что вся природа существовала для него лишь постольку, поскольку вещала о Ней. Он мог называть свое стихотворение «Поле за Петербургом», но ни поля, ни Петербурга там не было; дико показалось бы тогдашнему Блоку изображать какой-то Петербург и какое-то поле, если бы в них не было вести о Ней.

И к звукам он прислушивался только к таким, которые говорили о Ней; все другие звуки казались ему докучливым шумом, мешающим слушать Ее:

Кругом о злате и о хлебе
Народы шумные кричат.

Но что ему до шумных народов! Бывший ангел, брошенный из зазвездного края на землю, разжалованный серафим, чужой среди чужих на чужбине, он брезгливо озирался вокруг, смутно вспоминая свою зазвездную родину, свои «родные», как он говорил, «берега», и воистину его тогдашние стихи были мемуарами бывшего ангела:

Словно бледные в прошлом мечты,
Мне лица сохранились черты
И отрывки неведомых слов,
Словно отклики прежних миров.

Он только и жил этой памятью о прежних мирах, о прошлой вечности, о своем премирном бытии, и какое ему было дело до каких-то «шумных народов», которые так громко кричат о своих назойливых нуждах! К людям он относился не то что враждебно, но холодно. У него было стихотворение о том, что он еле следит за их суетными мирскими делами — «средь видений, сновидений, голосов миров иных». Вся жизнь человечества казалась ему «суетными мирскими делами», от которых чем дальше, тем лучше. «Я к людям не выйду навстречу», — говорил он в январе 1903 года. А когда однажды ему пришлось оторваться на миг от «видений, сновидений» и взглянуть на суетливые мирские дела, он увидел в них только бессмысленную боль, которую и отразил в конце книги. Но вообще он был вполне равнодушен к юдоли, куда его, серафима, швырнула чья-то злая рука. Он так и выражался *юдоль*, и еще подростком полумальчиком повторял надменно и наивно:

— Утратил я давно с *юдолью* связь.

И такое же пренебрежение к юдоли угадывал в своей любимой деве:

— Ты уходишь от земной юдоли... — Ты безоблачно светла, но лишь в бессмертьи, не в юдоли.

Весь мир был разделен для него пополам: на черную половину и белую. В черной помещалась юдоль со всеми ее людьми и делами, а в светлой — неземное, нездешнее. Это была элементарная антитеза, бедная схема; если он говорил, например, слово *там*, то на следующей строке было *здесь*.

Все лучи моей свободы
Заалели *там*.
Здесь снега и непогоды
Окружили храм.

Этой черты, разрезающей мир пополам, он так и не стер до конца своей жизни, и в последней поэме «Возмездие» по-прежнему требовал, чтобы каждый художник отделял земное от небесного, свет от тьмы и святость от греха[1].

3

Святость его возлюбленной была для него непререкаемым догматом. Он так и называл ее *святая*. «О, святая, как ласковы свечи». «В ризах целомудрия, о, святая, где ты?» Ее образ часто являлся ему в окружении церковных святынь и был связан с колокольными звонами, хорами ангелов, иконами, аналоями, скитами, соборами. Вообще его первая книга была самая религиозная книга изо всех за десятки лет. В ней, особенно на ее первых страницах, чувствовалась еще сохранившаяся детская вера:

С глубокою верою в Бога
Мне и темная церковь светла, —

простодушно говорил он тогда, а если порою на него и нападало безверие, он шел в «высокий собор» и молился. Это у него называлось «ищу защиты у Христа». Неверующему он говорил:

Внимай словам церковной службы,
Чтоб грани страха перейти.

Так что, когда в 1903 году на страницах религиозно-философского журнала «Новый путь» появились первые стихотворения Блока, они оказались в полной гармонии с теми иконами Благовещения Девы Марии, которые были напечатаны тут же, на соседних страницах, и тем как бы воочию сливали образ воспеваемой им девы с Богородицей Девой Марией.

Но христианство Блока было почти без Христа. Даже в тех стихах его первого тома, где сказались его надежды на второе пришествие, внушенные ему Влад. Соловьевым и Андреем Белым, не было упоминания о Христе. Христос хоть и присутствовал в книге, но еле угадывался где-то в тумане, а на его месте озаренная всеми огнями сияла во всей своей славе Она. И Блок умел молиться только ей, именно потому, что Она была женщина. Божество, как мужское начало, было для него не божество; только

[1] Там и здесь, вверху и внизу — эта система двойственных образов проходила через все его книги: «я чувствовал *вверху* незыблемое счастье, *вокруг себя* безжалостную ночь». Вначале это двоемирие он воплощал почти исключительно в образах света и тьмы, но потом нашел другие воплощения, иногда весьма причудливые, как например: «астрономия» и «гастрономия», «Текла» и «Фекла» и проч.

влюбившись в божество, как влюбляются в женщину, он мог преклониться перед ним.

Божественно женственное было для него божественно девственное. Если иногда он и звал свою милую вечной женой, это была жена — приснодева. Девственность являлась ее неизменным эпитетом. Блок постоянно твердил, что и рассвет ее девственный, и риза на ней девственная, и грудь у нее девственная:

Огонь нездешних вожделений
Вздымает *девственную* грудь.

И естественно, с этим образом девственницы сочеталась у него в ту пору — лазурь:

— Ты *лазурью* сильна... — Вдруг расцвела, в *лазури* торжествуя... — В объятия *лазурных* сновидений, невнятных нам, себя ты отдаешь...

Небесно-голубое так шло к этой беспорочной любви. Сколько бы другие символисты ни славили «выпуклые, вечно не сытые груди», «выгибы алчущих тел», его любовь не знала сладострастия. А если иногда и пробуждалась в нем похоть, он ощущал ее как что-то греховное и просил у своей Светлой прощения:

Я знаю, не вспомнишь Ты, Светлая, зла,
Которое билось во мне,
Когда подходила Ты, стройно-бела,
Как лебедь, к моей глубине.

Не я возмущал Твою гордую лень —
То чуждая сила его.
Холодная туча смущала мой день —
Твой день был светлей моего.

Замечательно, что никогда он не чувствовал ее слишком близкой к себе — а напротив, ему неизменно казалось, что она неблагосклонна и сурова; ему чудилась в ней какая-то надменная строгость. Она была скорее зла, чем добра. «Ты смотришь тихая и *строгая*», «величава, тиха и *строга*», «дольнему стуку чужда и *строга*».

А себя рядом с нею он чувствовал убогим рабом, не смеющим и взглянуть на нее, и говорил, что он, безвестный раб, поет ее в пыли, в уничижении. Это слово *Она* он всегда писал с большой буквы, и не только *Она*, а все слова, имеющие к ней отношение: ее *Очи* — большое *О*, ее *Розы* — большое *Р*, ее *Тайна* — большое *Т*. Его влекло унижаться перед нею, ему хотелось любить ее застенчивой, робкой, почти безнадежной любовью. «Раб», «безвестный раб», «я черный раб проклятой крови», «я тварь дрожащая» — лю-

бил он повторять о себе. Это рабство не только не тяготило его, но казалось ему высшей свободой.

Я знал, задумчивый поэт,
Что ни один не ведал гений
Такой свободы, как обет
Моих *невольничьих* Служений.

Servus — Reginae озаглавил он одно стихотворение, то есть «Раб — Царице». Мог бы озаглавить так всю книгу, потому что вся его книга была выражением этой просительной, коленопреклоненной любви. Он был похож на влюбленного, который пришел на свидание, хоть и знает, что Строгая забыла о нем и что его надежды безумны. Она забыла о нем, но он медлит, прислушивается, шепчет: *приди*. Этим *приди* была охвачена вся его первая книга.

Один я жду, я жду — тебя, тебя, тебя...
И я живу, живу, живу — сомненьем о тебе.
Приди, приди, приди — душа истомлена.
Один — я жду, я жду, — тебя, тебя одну.

Это *я жду* чувствовалось в каждой строке. Ждать стало его многолетней привычкой. Вся его книга была книгой ожиданий, призывов, гаданий, сомнений, томлений, предчувствий:

Не замечу ль по былинкам
Потаенного следа?

Только об этом он и пел — изо дня в день шесть лет: с 1898-го по 1904-й, и посвятил этой теме 687 стихотворений. 687 стихотворений одной теме! Не меньше восьми тысяч стихов. Этого, кажется, не было ни в русской, ни в какой другой литературе. Такая однострунность души! Владимир Соловьев, его учитель, написал о своей лучезарной Подруге лишь пять или шесть стихотворений, а у Блока свободным потоком текла безостановочная песня о Ней.

В этой изумительной непрерывности творчества было его великое счастье. Выпадали такие блаженные дни, когда он, одно за другим, писал по три, по четыре стихотворения подряд. Раз возникнув, лирические волны, несущие его на себе, не отхлынывали, а увлекали все дальше. Отсюда слитность всех его стихотворений, их живая, органическая цельность. Их нужно читать подряд, потому что одно переливается в другое, одно как бы растет из другого. Нет, в сущности, отдельных стихотворений Блока, а есть одно сплошное, неделимое стихотворение всей его жизни. Оно лилось, как река, начавшись тонкой, еле приметной струей

и с каждым годом разливаясь все шире. Именно как река, потому что никому из поэтов не была в такой мере присуща влажность и длительная текучесть стиха. Его стихи были влага. Он не строил, не склеивал их из твердых частиц, как, например, Ив. Бунин, но давал им волю струиться. И всегда казалось, что этот поток сильнее его самого, что даже если бы он хотел, он не мог бы ни остановить, ни направить его.

Покраснели и гаснут ступени!
Ты сказала сама: — Приду.
У входа в сумрак молений
Я открыл мое сердце. — Жду.

<1902>

Все шесть лет — об этом, об одном. Ни разу за все это время у него не нашлось ни единого слова — иного. Вокруг были улицы, женщины, рестораны, газеты, но ни к чему он не привязался, а так и прошел серафимом мимо всей нашей человеческой сутолоки, без конца повторяя осанну. Ни слова не сказал он о нас, ни разу даже не посмотрел в нашу сторону, а все туда — в голубое и розовое.

4

Голубое и розовое — благополучные, идиллически-мирные краски. И вся первая книга Блока — благополучная, идиллически-мирная. Но есть в ней два стихотворения, которые нарушают ее благолепие. Странно, что их никто не заметил, а между тем они до такой степени не в ладу со всей книгой, что поневоле привлекают внимание. В одном из них, написанном в 1901 году, говорится, что, кроме Лучезарной, есть какая-то другая, Безликая, которая колдует в тиши, а в другом — еще более странном, — говорится такое, что, в сущности, уничтожает собою всю книгу, все стихи о «Прекрасной Даме». Вдруг в апреле 1902 года у Блока написались стихи:

Боюсь души моей *двуликой*
И осторожно хороню
Свой образ *дьявольский* и дикий
В сию священную броню.

Признание чрезвычайное! Оказалось, что ангел давно уже ощущал в себе дьявола, но только прятал его под священной броней. Он так и говорит о себе, как о лицемерном обманщике:

В своей молитве суеверной
Ищу защиты у Христа,
Но из-под маски *лицемерной*
Смеются *лживые* уста.

Замечательно здесь слово: *смеются*. Потом об этом кощунственном смехе Блок напишет немало стихов и статей, но тогда это случилось впервые: впервые он почувствовал себя лицемером, смеющимся над своей святыней. Это случилось на двадцать первом году его жизни, но так и мелькнуло почти незаметно, и дальше следовали привычные жесты:

Я отрок, зажигаю свечи,
Огонь кадильный берегу.
<1902>

Но все же промелькнуло, все же откуда-нибудь да взялось это чувство. Тут не было литературы и позы. Ни у Соловьева, ни у Полонского он не мог это вычитать, а Верлена, Сологуба или Гиппиус он тогда еще не знал. Это было в нем свое, органическое. Он и сам говорит в «Автобиографической справке», напечатанной у Венгерова в «Литературе XX века», что он ощутил в себе приступы иронии и отчаяния, когда ему не было шестнадцати лет. Оказывается, отрок, зажигающий свечи, ощущал в себе и *серафима*, и *дьявола*, и часто боялся своей «двуликой души». Потом, через несколько лет, эта двуликость души станет его главной и почти единственной темой: сочетание веры с безверием, осанны с кощунством.

В этом раннем стихотворении — пророчество о будущих «темных» произведениях Блока. Отсюда протянутся нити к «Балаганчику», к «Незнакомке», к «Ночным Часам» и т. д. Скоро борьба с этою темною силою станет для Блока, как и для его любимого Аполлона Григорьева, борьбою с самим собой, борьбою «смирного» начала с «хищным», с «беспощадной иронической казнью».

Но все это потом. А тогда он все еще был — и надолго остался — отроком, зажигающим свечи, непорочно влюбленным в свою Непорочную.

5

Принято думать, что этой любви научил его Влад. Соловьев. Сам Блок повторял не раз, что поэзия Влад. Соловьева имела на него влияние огромное.

Соловьев как поэт был беднее и схематичнее Блока: он был почти совершенно лишен той лирической *влаги*, которая так

обильно и вольно струилась у Блока даже в его слабейших стихах. Но он был для Блока Иоанном Предтечей, первым из русских поэтов, возвестившим о Боге-жене. Другие только смутно лепетали о ней, а он, Влад. Соловьев, возгласил:

Знайте же, вечная женственность ныне
В теле нетленном на землю идет.

В этом *знайте же* была непоколебимая вера.

Соловьев не только воспевал свою Вечную Подругу в стихах, но и писал о Ней в прозе, в богословских и метафизических терминах, до странности мертво и догматично. Вслед за гностиками, создавшими учение о Pistis Софии*, он говорил, что для Бога его *другое* (т. е. вселенная) имеет от века образ совершенной женственности, но Бог, будто бы, хочет, чтобы этот образ был не только для него одного, а и для каждого, кто способен с этим образом слиться. К такому слиянию стремится, будто бы, и сама вечная женственность, которая, по словам Соловьева, не есть только бездейственный образ в уме божества, а живое духовное существо, обладающее всей полнотой сил и действий, воспринявшее от Бога полноту божественной жизни и нетленное сияние красоты.

К счастью, эти схемы остались Блоку чужды. Его ощущение женственности было непосредственно-живое. Он жаждал воплотить свою метафизику в лирике, а не в этой окостенелой схоластике. Отсюда его увлечение не прозой, а стихами Соловьева.

Эти стихи были близки ему раньше всего тем аскетическим, монашеским пренебрежением к миру, которое так обескровило их. Ни у какого другого поэта дуализм здешнего и нездешнего мира не проведен с такой прямолинейностью и жесткостью, как именно в стихах Соловьева. О здешнем мире он всегда говорил, что это —

«грубая кора вещества»,
«призрак, ложь и обман»,
«царство заблуждений»,
«тьма житейских зол»,
«злая сила тьмы»,
«мимолетный дым»,
«темница» и «пустыня», —

и вообще для этого «здешнего мира» не нашел ни единого доброго слова. А самое слово «нездешний» было у него всегда похвалой, и когда он говорил «нездешние цветы», «нездешняя встреча», «нездешние страны», «нездешние сны», это значило: очень хорошие сны, очень хорошие страны...

Блок, как мы видели, усвоил себе то же ощущение, так что тема была у обоих поэтов одна: борьба этого здешнего с нездешним.

Иной темы не знали ни тот, ни другой. И вообще в первых стихотворениях Блока Соловьев присутствовал на каждой странице: слова Соловьева, цитаты из Соловьева, эпиграфы из Соловьева. Даже имена, даваемые Блоком возлюбленной, были заимствованы им у Соловьева: Лучезарная, Таинственная, Вечная. Даже то ощущение лазури и золота, с которым Блок всегда сочетал ее образ, было ощущением Соловьева, потому что Соловьев постоянно, изображая ее, говорил:

«Вдруг золотой лазурью все полно...», «Вся в лазури сегодня явилась...», «Пронизана лазурью золотистой...», «Лазурь кругом, лазурь в душе моей».

Но на этом сходство и кончается, — чисто внешнее и почти случайное сходство. Та, которую они так величали, была для каждого из них — иная, и любили они ее оба по-разному.

Как любил ее Владимир Соловьев? Весь его роман с Лучезарной изложен им в поэме «Три свидания». Он увидел ее впервые девятилетним мальчиком, в церкви, в Москве, над алтарем, в синем кадильном дыме, за 20 лет до рождения Блока, в 1862 году; она явилась ему на мгновение и исчезла.

Прошло 13 лет. 31 мая 1875 года он, в качестве доцента Московского университета, был командирован за границу с ученою целью на один год и три месяца. Он отправился в Лондон для занятий в Британском Музее и через полгода с ним случилось такое, что не часто происходит с доцентами, командированными в Британский Музей, — ему явилось ее лицо:

Вдруг золотой лазурью все полно,
И предо мной она сияет снова,
Одно ее лицо, оно одно.

Только лицо без тела. Он пожелал увидеть ее всю, и она повелела ему покинуть Лондон и отправиться в Египет, где обещала явиться опять. Доцент, командированный в Лондон для научных занятий в Британском Музее, тотчас же помчался в Египет, а оттуда (в элегантном лондонском цилиндре) в Сахару, где его чуть не убили бедуины.

«И вот повеяло: «Усни, мой бедный друг!» И я уснул; когда ж проснулся чутко, — дышали розами земля и неба круг. И в пурпуре небесного блистанья очами, полными лазурного огня, глядела ты, как первое сиянье всемирного и творческого дня. Что есть, что было, что грядет вовеки — все обнял тут один недвижный взор...* Сияют подо мной моря и реки, и дальний лес, и выси снежных гор, Все видел я, и все одно лишь было — один лишь образ женской красоты... Безмерное в его размер входило, — передо мной, во мне — одна лишь ты».

Сколько времени длилось видение, не знаем, так как времени не было. Время исчезло. Настоящее, прошедшее и будущее как бы слились воедино:

Что есть, что было, что грядет вовеки,
Все обнял тут один недвижный взор.

Человек приобщился вечности. «Прямо смотрю я из времени в вечность», — мог бы он сказать о себе. Едва он отрешился от юдоли, от грубой коры вещества, как цепь времен распалась для него, и он почувствовал себя победителем смерти. Не только время «погасло у него в уме», но и пространство. В пустыне он увидел всю вселенную:

Все видел я, и все одно лишь было.

Радостное приобщение к какой-то вневременной и внепространственной сущности, победа над пространством и временем — вот чем была дорога Соловьеву его Лучезарная Дева. После ее появления он уже не верил в иллюзию времени: «Царству времени все я не верю!», «Смерть и время царят на земле, ты владыками их не зови».

Экстатические озарения Блока, связанные с образом Девы, были иного характера. Он не говорил ни о времени, ни о пространстве, а лишь о снах, туманах и молитвах. Его хаотически-дремотные чувства не вмещали таких четких категорий, как пространство и время. И вообще у Соловьева отношения к Деве были определительное, проще и — интимнее. Соловьев, например, постоянно именовал ее своей подругой. «Подруга вечная!» — повторял он ей. — «Я вновь Таинственной Подруги услышал гаснущий призыв». — «Только имя одно Лучезарной Подруги угадаешь ли ты?»

Пусть она для него царица, но и он рядом с нею — царь.

Ты станешь сам, безбрежен и прекрасен,
Царем всего, —

говорил он, обращаясь к себе. А у Блока этой близости не было. Он и помыслить не смел о таком приятельстве с владычицей. Как мы видели, рядом с нею он чувствовал себя не царем, а рабом, и радовался своему уничижению. Во всем своем первом томе он только раз назвал ее Подругой, да и то это была случайная обмолвка, потому что ни о какой дружбе между рабом и владычицей не могло быть и речи. А Соловьев ни разу не назвал себя ее рабом именно потому, что ощущал ее своей подругой. Тут величайшая разница. Один в пыли на коленях, а другой рядом, как равный, и

даже порою — с улыбкой; какой юмористический тон у поэмы Соловьева «Три свидания»! Соловьев никогда не ощущал свою Лучезарную — строгой. Напротив, в этой поэме он даже смеялся вместе с нею, когда она смеялась над ним:

Смеюсь с тобой: богам и людям сродно
Смеяться бедам, раз они прошли.

А Блок постоянно твердил, что она суровая и строгая, и смеяться вместе с нею показалось бы ему фамильярностью. Вообще в его отношениях к ней было слишком много торжественности. Она всегда была ему чужая. А для Соловьева она была своя, добрая, нестрашная. Блок никогда не чувствовал ее доброты. Кажется, он перестал бы любить ее, если бы она стала добра. Ему нужно было любить — равнодушную.

Соловьев неизменно верил в свою Лучезарную, и, как верующий, исповедовал веру. У Блока же — не вера, а надежда, часто почти безнадежная. Оттого-то все его любовные мысли были о будущих свиданиях и встречах, а у Соловьева — о прошлых. Нигде у Соловьева нет этих блоковских *жду* и *приди*. Различие между Соловьевым и Блоком есть различие между верой и надеждой. Если Блок в своей ранней поэзии был ожидающий любовник, то Соловьев был дождавшийся муж. Блок стремился, Соловьев достиг. Оттого у Соловьева и нет этого любовного напряжения, томления, всей этой музыки предчувствий и молений, которой была исполнена ранняя поэзия Блока. Оттого-то и мог Соловьев говорить о Прекрасной Даме в таких точных, определительных терминах, как египетский офит или средневековый схоласт, а Блок умел только молиться, гадать и любить.

Так что, если всмотреться внимательно, сходство между Соловьевым и Блоком лишь кажущееся.

6

И есть еще одно различие, — огромное, — которое окончательно уничтожает легенду о влиянии Соловьева на Блока: Соловьев прославлял идеальную бесплотную женщину, а Блок — живую, которую видел и знал.

Соловьев считал величайшим грехом приписывать какой-нибудь женщине здешнего мира несвойственные ей небесные черты, а Блок поступал именно так.

Если вчитаться в его первую книгу внимательно, видишь, что это подлинная повесть о том, как один подросток столь восторженно влюбился в соседку, что создал из нее Лучезарную Деву, и

весь окружающий ее деревенский пейзаж преобразил в неземные селенья. Это было то самое, что сделал Данте с дочерью соседа Портинари, а в наши дни Андрей Белый — с московской барыней Надеждой Зариной[1]. Соловьеву это было чуждо и враждебно.

Когда читаешь в первой книге Блока о красных лампадках в терему у царевны, о голубях, которые слетаются к ее узорчатой двери, о высокой горе, на которой стоит ее терем, и т. д., и т. д., — за всеми этими торжественными образами угадываешь знакомое, русское: помещичью усадьбу на холме, голубятню, речку, церковку, молодой березняк.

Можно так расшифровать все самые выспренние образы «Стихов о Прекрасной Даме», что получится бытовая (и вполне реалистическая) повесть.

В том-то и было своеобразие поэзии Блока, что он, пользуясь криптографическим стилем, перевел весь тогдашний свой жизненный опыт из одной атмосферы в другую. Это было возможно лишь при том смутном, дремотном восприятии мира, которое сказалось в его ранних стихах. Поэт постоянно преображал окружающее, делал обыденное выспренним. Тут было его главное призвание с юности до конца его дней. Для Владимира Соловьева житейское было проклято раз навсегда и ни во что иное преобразиться не могло, а Блок во всех своих творениях, в «Незнакомке», «За гробом», «Над озером», в драме «Песня Судьбы», в поэме «Двенадцать» — всюду опять и опять преображал житейское в Иное. Он не только говорил о преображении мира, но преображал его творчески. Оттого-то его образы двойственны. Каждый из них — о двух бытиях.

Но если бы, ограничив влияние Соловьева на Блока столь тесными рамками, мы непременно захотели причислить поэта к какой-нибудь поэтической школе, нам пришлось бы, мне кажется, обратиться в Германию, на целое столетие вспять, к так называемым Венским романтикам. Во многом между ними и Блоком сходство разительное: те же мысли, те же приемы, те же слова, те же образы.

Если поэтика Блока есть поэтика тайны, то в чем же, как не в откровении тайн, видели сущность искусства молодые романтики Иены? Если Блок отвергает земное, во имя неземной благодати, то разве не таково же было отношение к земному у Вакенродера, Тика, Новалиса? Если он видит в поэзии религию, откровение бесконечного в конечном, то разве не таково же было отношение к поэзии у них?

---

[1] См. поэму «Первое свидание». — Пг.: Алконост, 1921.

Если он певец сновидений, то разве Новалис не был певец сновидений? На первых же страницах его «Офтердингена» такое количество снов, что книга похожа на сонник. Бесформенность и путанность сонных видений была поэтическим каноном Иенских романтиков и, как мы видели, стала каноном Блока.

Даже то тяготение к бледно-синему цвету, к лазури, которым отмечены первоначальные стихотворения Блока, даже оно отличало романтиков, ибо кто же не знает, что именно романтики, как сказал Веселовский, «имели предилекцию» к этому цвету: к голубым далям, голубому цветку, голубому томлению.

Словом, если бы летом 1799 года Блок прочитал свои первоначальные стихи за столом у Каролины Шлегель — ей, Фридриху Шлегелю и Фридриху Шеллингу, — они почувствовали бы в нем своего. Какое письмо написала бы о нем Каролина своей удивительной дочери Августе! Его томление по Прекрасной Даме было бы сочувственно понято теми, кто лишь за год до того наблюдал, как из умершей девочки Софии фон Кюн ее неутешный возлюбленный создал себе вечную святыню, воплощение мирового блаженства, ту самую Weltseele◊, которая, по ощущению Шеллинга, составляет нерасторжимую связь между юдолью и Богом.

Не было бы ничего удивительного, если бы оказалось, что Блок слушал в Иенском университете осенью 1799 года лекции о системе трансцендентального идеализма и гулял по окрестным холмам с двадцатилетним Брентано. С каким умилением читал бы его гимны Прекрасной Даме благочестивый Захария Вернер! В Блоке чувствовался мистик именно германского склада души, соотечественник Мейстера Экгардта, Иоганна Таулера, Якоба Беме. Его боговидение было чисто тевтонское. Вообще в русском символизме Блок, как и Андрей Белый, — представитель германских, а не латинских литературных традиций. Замечательно, что те предчувствия близкого светопреставления, которые в 1799 году волновали Иенских романтиков, через сто лет взволновали и Блока. Близок срок, возгремит труба, разверзнутся черные склепы —

> И тогда — в гремящей сфере
> Небывалого огня —
> Светлый меч нам вскроет двери
> Ослепительного дня.

Это мог бы написать Шлейермахер. Блок, как и Шлейермахер за сто лет до него, ждал со дня на день второго пришествия, ве-

◊ Мировая душа (*нем.*).

руя, что не Христос, а жена, облеченная в солнце, спасет его от тлетворного хаоса:

Сторожим у входа в терем,
Верные рабы.
Страстно верим, выси мерим,
Вечно ждем трубы.

7

Словом, можно легко доказать, что чуть не в каждом своем стихотворении Блок был продолжатель и как бы двойник тех немецких не слишком даровитых писателей, которые в 1798 и 1799 годах жили на известковом берегу реки Заале. Можно проследить все их влияния, отражения, веяния и написать весьма наукообразную книгу, в которой будет много эрудиции, но не будет одного: Блока. Ибо Блок, как и всякий поэт, есть явление единственное, с душой, не похожей ни на чью, и если мы хотим понять его душу, мы должны следить не за тем, чем он случайно похож на других, а лишь за тем, чем он ни на кого не похож.

Лишь *вне* течений, направлений, влияний, отражений, традиций, школ вскрывается нам творчество поэта. Чуть мы осознали его как представителя такого-то течения, его поэзия умирает для нас, делается для нас посторонней — и, значит, перестает быть поэзией. Поэзия существует не для того, чтобы мы изучали ее или критиковали ее, а для того, чтобы мы ею жили. И какое мне дело, был ли Блок символист, акмеист или неоромантик, если я хочу, чтобы его стихи волновали меня, хочу позволить себе эту роскошь, для критиков почти невозможную — тревожиться ими, а не регистрировать их по заранее приготовленным рубрикам? Что прибавится к нашему знанию о Блоке, если нам будет указано, что с конца 1902 года на него, кроме Соловьева, Полонского, Фета, стали влиять модернисты, что с тех пор он осознал себя как приверженца символической школы, что у него стали появляться стихи, внушенные Бальмонтом, Брюсовым, Гиппиус? Разве мы не стремимся увидеть в нем именно то, чего никто, кроме него, не имеет, то редкостное и странное нечто, которое носит наивное, всеми забытое, конфузное, скомпрометированное имя: душа.

Знаю, что теперь непристойно это старомодное, провинциальное слово, что, по нынешним литературным канонам, критик должен говорить либо о течениях, направлениях, школах, либо о композиции, фонетике, стилистике, эйдолологии, — о чем угодно, но не о душе, но что же делать, если и в композиции, и в фонетике, и в стилистике Блока — душа! Странная вещь душа: в ней,

только в ней одной, все формы, все стили, все музыки, и нет такой техники, которая могла бы подделать ее, потому что литературная техника есть тоже — душа. Знаю, что неуместно говорить о душе, пока существуют такие благополучные рубрики, как символизм, классицизм, романтизм, байронизм, неоромантизм и проч., так как для классификации поэтов по вышеуказанным рубрикам понятие о душе и о творческой личности не только излишне, но даже мешает, нарушая стройность этих критико-бюрократических схем. Знаю, что если бы, например, у Байрона не было вовсе души, это было бы гораздо удобнее для бесчисленных доцентов всего мира, пишущих о нем диссертации. Как будто он жил и творил для того, чтобы у целой армии благополучных доцентов было о чем писать диссертации. Но есть же у поэта душа, которая живет лишь однажды — религиозной, торжественной жизнью — для себя, а не для заполнения готовой графы:

— Символист неоромантической школы.

— Акмеист реалистического толка.

Эта душа ускользнет от всех скопцов-классификаторов и откроется только — душе. Та гимназистка, которая разрезывает шпилькой «Стихотворения Блока» и не знает, что такое Ante Lucem, может воспринять его поэзию жизненнее, свежее, полнее, ввести ее в свою кровь, забеременеть ею и постичь ее более творчески, нежели целый факультет обездушенных, которые так ретиво следят за всякими течениями и веяниями, что забыли о таком пустяке, как душа. Есть у нас, в нашей критике, целая плеяда таких обездушенных, которые принимают свою слепоту за достоинство и даже похваляются ею. Если бы они писали о Блоке, они стали бы душителями Блока: их отношение к стихам, исключительно как к *материалу*, убило бы эти стихи. Спорить с ними или порицать их — жестоко. Они и без того уже наказаны Богом. «Они не видят и не слышат, живут в сем мире, как впотьмах». Блок всегда ревниво оберегал свою душу от них.

Молчите, проклятые книги!
Я вас не писал никогда! —

воскликнул он в позднейших стихах, едва только ему представился тот внушительный труд, который благополучно напишет о его неблагополучной душе какой-нибудь ученый историк:

Печальная доля — так сложно,
Так трудно и празднично жить,
И стать достояньем доцента,
И критиков новых плодить.

Он заранее презирает того, кто превратит его трудную и праздничную жизнь в мертвый учебник словесности:

Вот только замучит, проклятый,
Ни в чем не повинных ребят
Годами рожденья и смерти
И ворохом скверных цитат.

Так защищал он свою душу от бездушных, которым ничего не стоит нагромоздить целую гору исследований о его стилистике и ритмике, о влиянии на него Фета, Жуковского, Лермонтова, александрийских гностиков, московских мистиков, Иенских романтиков, — обо всем, о чем угодно, только не о той «трудной и праздничной жизни», без которой его книги были бы пылью и гнилью, а не насущным хлебом для всего поколения.

Прекрасно говорит об этом сам Блок в одной из своих давних статей о поэзии: «Группировка поэтов по школам, по «мироотношению», по «способам восприятия» — труд праздный и неблагодарный... Лирика нельзя покрыть крышкой, нельзя разграфить страничку и занести имена лириков в разные графы. Лирик того и гляди перескочит через несколько граф и займет то место, которое разграфлявший бумажку критик тщательно охранял от его вторжения»[1].

Правда, Блока здесь занимает другое: стремление навязать поэту те или иные внелитературные тенденции, но сказанное им можно отнести вообще ко всяким группировкам поэтов.

Блок требовал, чтобы, говоря о поэте, мы пережили вместе с ним его душу, а не отделывались от него мертвыми схемами.

ВТОРАЯ КНИГА СТИХОВ

8

С Блоком именно то и случилось, о чем он писал в только что упомянутой статье: вскоре он неожиданно разрушил все рамки, в которых, по ощущению критиков, было заключено его творчество, и явил нам новое лицо, никем не предвиденное, изумившее многих.

Это новое лицо запечатлелось во втором его томе и в трех драматических пьесах: «Балаганчик», «Король на площади» и «Незнакомка».

[1] «Золотое Руно». 1907. VI. Статья «О лирике», с. 43.

Странно читать после первого тома второй. Другая атмосфера, другой запах. Вообще у каждого его тома все совершенно иное. Три тома — три разных лица. И если после первого тома сейчас же открыть второй — не ладаном пахнёт, а сивухой. «Я нищий бродяга, посетитель ночных ресторанов», — стал он говорить о себе, как будто он и не был никогда «отроком, зажигающим свечи». Теперь слово *кабак* стало повторяться у него столь же часто, как некогда слово *храм*. Его потянуло к вину. Говорить от лица пьяных гуляк стало его постоянной потребностью.

— И на щеке моей блеснула, сверкнула пьяная слеза.

— И все души моей излучины пронзило терпкое вино.

— Хоть нет звезды счастливой более с тех пор, как запил я!

О пьянстве, о попойках, о запое он стал говорить так же часто, как некогда о молитвах перед Девой:

— Хорошо прислониться к дверному косяку после ночной попойки моей.

Весь его второй том пьяный, мутный, — не горние высоты, но низменности. Недаром в этом томе столько стихов о болоте. Все стихи, помещенные на его первых страницах, изображают именно болото: чахлые болотные кочки, ржавые трясины, болотные впадины, болотные огоньки, болотную стоячую воду. В книге нет ясности, нет той пушкинской, мудрой, предсмертной, хрустальной отчетливости мыслей и чувств, которая появилась у Блока позднее, в третьем его томе, начиная с 1909 года. Теперь же он весь с головою в трясине, в мартовской мутной воде, потому что эта книга есть март его жизни, тот «весенний и тлетворный дух», которым была тогда напоена его кровь. Ясность пришла позже, осенняя, без мартовских дурманов. Теперь же его «небо упало в болото», и перед ним, как пузыри на трясине, возникли какие-то болотные бесы, ведьмы, карлики, попики, — и болотная Ночная Фиалка.

— Это шутит над вами болото.

— Это манит вас темная сила.

Стихи о болоте служат как бы введением в книгу. В них никакого ветра, болотная тишина и сон. И никакого неба, — только чахлая полоска зари. То лазурное, золотое и розовое, что осеняло поэта в первой его книге, исчезло. Осталась именно полоска зари, которая проходит через всю его книгу. «Стоит полукруг зари», «Таинство зари», «С тобою смотрел я на эту зарю», «Я буду смотреть на Зарю!»... «В высь изверженные дымы застилали свет зари». И много зловещих слов появилось в этой новой книге: «хаос», «судороги», «корчи», «злое голодное Лихо», «могилы жизни», «земная забота», «нужда», «зловонье», «проклятье», «запле-

ванный пол». В первой книге ничего этого не было; теперь же это стало неизбежно, потому что у Блока появилась новая тема: город. Блок стал поэтом города — вначале под влиянием Брюсова и его апокалиптической поэмы «Конь Бледный», а потом в своем собственном дремотно-хаотическом стиле, который так отлично подходил к этой теме.

Город, изображаемый им, был всегда и неизменно — Петербург; петербургские ночи, петербургские женщины, петербургские революции, петербургские кабаки, петербургские вьюги. Не то чтобы Блок воспевал Петербург, — нет, но в нем каждая строчка была петербургская, словно соткана из петербургского воздуха. И заря, к которой он теперь так пристрастился, тоже была петербургская. Не знающему Петербурга никогда не понять ни «Незнакомки», ни «Снежной Маски», ни «Снежной Девы», — ни одной из его подлинно петербургских возлюбленных, которых создало петербургское болото — и небо. О Снежной Деве он сам говорил:

И город мой железно-серый,
Где ветер, дождь, и зыбь, и мгла,
С какой-то непонятной верой
Она, как царство, приняла.
. . . . . .
Она узнала зыбь и дымы,
Огни, и мраки, и дома —
Весь город мой непостижимый —
Непостижимая сама.

Замечательно, что в его стихах нет Москвы; Кремль упоминается только дважды и то мимоходом. Блок наименее московский изо всех русских поэтов. И революция, которую он отразил в этой книге, тоже была петербургская: 9 января («Шли на приступ»), митинг («Митинг»), забастовка рабочих («Сытые») — петербургские революционные образы. Вторая книга почти вся в Петербурге: серафим из своего беспредметного мира прямо упал в петербургскую ночь.

И с ним случилось чудо: он увидел людей.

В жизни Блока это было событие огромное. Шесть лет он пел свои песни, — и ни слова не сказал о человеке. Если бы на свете не было ни одного человека, в «Стихах о Прекрасной Даме» не пришлось бы изменить ни строки, потому что он пел их в безлюдном и беспредметном пространстве. Теперь же, в городе, он понял впервые, что существуют не только он сам и его Небесная Дева, но — и люди.

Это произошло с ним еще в конце его первого тома, в ноябре 1903 года, когда он написал свое стихотворение «Фабрика». Че-

ловеческих лиц он еще не увидел, лица были еще в тумане, но он увидел главное: *спины*. Люди явились ему раньше всего как спины, отягощенные бременем:

Я слышу все с моей вершины:
Он медным голосом зовет
Согнуть измученные *спины*
Внизу собравшийся народ.

И следующее четверостишие — снова о спинах:

Они войдут и разбредутся,
Навалят на́ *спины* кули
И в желтых окнах засмеются,
Что этих нищих провели.

Согнутые спины — это было его открытие. Прежде, у себя на вершине, он и не знал, что у нас согнуты спины. Теперь он повествует, как из храма, из своего радостного сада, он прошел зловонными городскими дворами к городскому труду и проклятью — и впервые увидел спины.

Мы миновали все ворота
И в каждом видели окне,
Как тяжело лежит работа
На каждой согнутой *спине*.

Это было первое, что узнал он о людях: им больно. И в целом ряде стихов у него появились люди, *раздавленные* непосильною ношею: женщина, которая заперла дома детей, а сама легла на рельсы, под поезд; больной человек, который надорвался под тяжестью, упал и умер в пути; уличная девушка, которая размозжила себе голову о стену. И поэт вопрошал в изумлении:

Господь, ты слышишь?
Господь, простишь ли?

Это было для него ново: он как будто был слеп и прозрел. Эти петербургские зловонные «колодцы дворов», крыши, желоба, чердаки привели его к созданию особого образа — человека, истертого городом, городского неудачника, чердачного жителя, от лица которого он и написал такие стихи, как «В октябре», «После ночной попойки», «Окна во двор», «Хожу, брожу понурый», «На чердаке» — и т. д., где великолепно уловлены интонации и жесты этих городских неудачников:

Да и меня без всяких поводов
    Загнали на чердак.
Никто моих не слушал доводов,
    И вышел мой табак.

Здесь первые проблески живых человеческих лиц. Блок впервые вошел в нашу жизнь, и стих его стал более живым: метафоры, которые в первом томе были закостенелые, неподвижные, традиционно-привычные, здесь ожили, зашевелились, смешались с реальными образами.

Все дальше уходил серафим от своего зазвездного мира, и понемногу у него появилось такое чувство, которого никто не мог предвидеть: ненависть к этому зазвездному миру, какая-то злая жажда посмеяться над ним, опорочить его, обвинить.

Он стал ренегатом мистики, отступником прежней веры. Полагают, что это произошло оттого, что в то мутное время, в 1906 и 1907 гг., когда мистика сделалась литературной дешевкой, достоянием третьестепенных писак, — он из гордости отрекся от нее, чтобы не быть с этой мистической чернью.

Но, конечно, кроме этой причины, были и более глубокие. Чувствовалась в нем какая-то обида на мистику, жажда отомстить ей за что-то. Не сказался ли в нем тот давно им ощущаемый двойник, тот *дьявольский* и *дикий* дух, который был в нем всегда, но которого он, по его словам, «хоронил» под «священной броней» серафима?

Теперь он дал этому дьяволу волю и в начале 1906 года, к великому смущению многих, стал демонстративно издеваться над своими святынями.

Особенно изумили всех его театральные пьесы, написанные в том же году: «Балаганчик» и «Незнакомка». Все увидели в них измену былому. Андрей Белый был так возмущен, что предал поэта анафеме. В «Балаганчике» поэт не пощадил ни себя, ни своей «Прекрасной Дамы», ни своих единоверцев-мистиков. Мистиков он изобразил идиотами, которые сидят за столом и шепчут то самое, что недавно шептал он сам, о шелестах, вздохах, глубинах, вершинах и о близком прибытии Девы.

Тот пафос ожидания, которым недавно был охвачен он сам, теперь для него только смешон. Мистики сидят и твердят:

— Ты ждешь?
— Я жду.
— Уж близко прибытие.

И вскоре к ним действительно является Прекрасная Дама, но оказывается, что это не Жизнь, а Смерть. У нее за плечами коса.

— Это смерть!

Если Прекрасная Дама — смерть, что же такое *иные миры*? Это просто бумага, размалеванная синею краскою. Едва только Арле-

кин возгласил «здравствуй, мир!» и кинулся в голубое окно, бумага порвалась и он вверх ногами полетел в пустоту.

Так Блок издевался над Блоком.

В следующей пьесе «Незнакомка» он вывел себя самого в виде смешного поэта, который в пошлейшем салоне декламирует для светских пошляков «Стихи о Прекрасной Даме».

Неудержимо было его странное стремление окарикатурить себя самого. Вместо Прекрасной Дамы он изображает теперь другое полубожество, Незнакомку, — звезду, которая упала на землю и, воплотившись в женщину, захотела не молитв, но вина и объятий. К чему ей смешные лунатики, поющие перед нею псалмы? Ей нужен мужчина, который обнимет ее и поведет в отдельный кабинет.

Кого в отдельный кабинет? Мироправительницу? Деву Радужных Ворот? Богоматерь? Ту самую Невесту неневестную, по которой из века в век, тоскуя и любя, томились Филон, Плотин*, Петрарка, Шелли, Лермонтов, Владимир Соловьев?

Нет, та ушла без возврата, но взамен появилась другая, ее странный двойник, полузвезда-полуженщина, и он стал относиться к ней двойственно: набожно и в то же время цинически, молясь перед нею и в то же время презирая ее.

Вообще во второй его книге появилось слишком много женщин.

Уйдя от своей Лучезарной, он как будто впервые узнал, что на свете есть отнюдь не лучезарные женщины. «Бешенство объятий», «ночные желания» — эти слова появились у него только теперь. В 1904 г. в его стихах впервые появляется слово «блудница» и с тех пор уже не сходит со страниц:

— Женщина блудница от ложа пьяного желанья...

— Пляшут огненные бедра проститутки площадной...

9

Поглубже в земное, в грязь, чтобы не было и мысли об ином! Изменить иному миру до конца. Принять все похоти и пошлости жизни.

Но в том-то и особенность Блока, что, при всем его стремлении загрязниться, житейское не прилипало к нему. Серафиму ли быть ренегатом? Каких бы язвительных и цинических слов ни говорил он о своих святынях, обличения звучали как молитвы. В них не было свойственной кощунствам пронзительной едкости, а была, против его воли, гармония. Кощунство проявлялось

лишь в сознании, а бессознательно, в лирике, он по-прежнему оставался религиозным поэтом Иного.

Его лирика была сильнее его самого. Пусть в «Балаганчике» он смеялся над любовью и верой, его ирония была так поэтична, певуча, изящна, что оставалось впечатление нежности. Как бы ни смеялся он над глупым Пьеро, влюбленным в картонную деву, но те стихи, где Пьеро изливает свою смешную любовь, так упоительны, неотразимо лиричны, что, слушая их, забываешь смеяться над ним.

Таковы всегда бывали кощунства у Блока: против воли гармоничны и нежны. Вместо проклятий — музыка. Как бы ни хотел он отречься от своего небесного наследия, он оставался серафимом поневоле.

В самые безумные минуты ему была свойственна серафическая, *золоторунная грусть*, преображавшая кощунство в гармонию.

Серафим поневоле, сколько бы он ни твердил, что принимает и приветствует нашу земную юдоль, он никак не умел принять ее, если она была только земная.

Он мог повторять без конца:

Принимаю пустынные веси
И колодцы земных городов,

но это был самообман иностранца, старавшегося примириться с чужбиной, ибо жизнь всегда была священна для него не сама по себе, а тем, что́ скрывалось за нею. Остаться надолго в нашем реальном мире он, при всем своем желании, не мог: всегда к реальным образам примешивались у него иррациональные и фантастические.

Это яснее всего в его тогдашних стихах о любви. Сколько бы он ни твердил, что женщины, которых мы любим, — картонные, он, вопреки своей воле, видел в них небо и звезды, чувствовал в них нездешние дали, и — сколько бы сам ни смеялся над этим, — каждая женщина в его любовных стихах сочеталась для него с облаками, закатами, зорями, каждая открывала просветы в *Иное*.

Проследите в его тогдашних стихах, как часто образ женщины связан у него со звездным небом, как упрямо называет он то одну, то другую — звездой, причем иногда это только метафора, а иногда — живое ощущение, почти религиозная вера:

Звезда, ушедшая от мира,
Ты над равниной далеко —

обращался он к одной своей возлюбленной, и вот его обращение к другой:

Комета! я прочел в светилах
Всю повесть раннюю твою,
И лживый блеск созвездий милых
Под черным шелком узнаю!

Это стало у него привычкой: сплетать с женскими плечами, руками, губами — созвездия:

Ты путям открыта млечным,
Скрыта в тучах грозовых.

Как бы он ни подавлял это чувство, оно пробивалось опять и опять:

Ты *надо* мной
Опрокинула свод
Голубой.

И странными кажутся те редкие его стихотворения, где женщина только женщина, в четырех стенах, за которыми не видно просторов. Это было несвойственно эротике Блока.

Сколько бы он ни старался, он не мог полюбить — без звезд. Все еще осталась в нем привычка к небесному. Он мог относиться к любимой враждебно, но все же, наперекор всему, чувствовал ее причастность к *Иному*. Он был и кощунствуя — набожен.

10

Здесь та изумительная двойственность, в которой было главное обаяние лирики Блока: пафос, разъедаемый иронией; ирония, побеждаемая лирикой; хула и хвала одновременно. Все двоилось у него в душе, и причудливы были те сочетания веры с безверием, которые сделали его столь близким современной душе. Он и веруя — не верил, что верует, и насмехаясь над мечтами — мечтал.

Он, утверждая, отрицал,
И утверждал он, отрицая.

Не хуже нас он видел, что Иное — это только бумага, размалеванная синею краскою, но тем жгучее были его молитвы Иному.

Не хуже других он знал, что женщины, которых он целует, картонные, но все же воспевал их так сладостно, что его любовные песни стали для всего поколения молитвословием любви. Кто из нас не помнит, что, влюбившись, мы прибегали к поэзии Блока, потому что *Блок* и *любовь* были для нас неразлучны. Именно то, что эти гимны любви сочетались с осмеянием, делало их

нашими любимыми. Блок не был бы *нашим* поэтом, если бы он не был двойным. Он был двойной, и все его темы, и все его произведения были двойные, начиная «Балаганчиком» и кончая «Двенадцатью».

Поэтому неправы были те, кто искали в его позднейших стихах какое-нибудь одно определенное чувство. В них было и то и другое, оба сразу, противоположные. В «Двенадцати» искали либо *да*, либо *нет*, и до сих пор никто не постиг, что там *да* и *нет* одновременно, и обвинение и восхваление сразу. Блок сам не всегда понимал свою сложность, часто становился перед нею в тупик, и напрасно было спрашивать у него самого, что означают его песнопения. Он сам —

...не понял, не измерил,
Кому он песни посвятил,
В какого Бога страстно верил,
Какую девушку любил.

Двоеверие в себе и других он заметил еще в 1904 году:

Каждый душу разбил пополам
И поставил двойные законы.

И тогда же впервые заговорил о своем Двойнике:

Но в туманный вечер — нас двое,
Я вдвоем с Другим по ночам.

Этот двойник не оставлял его с тех пор никогда, — насмешливый и ни во что не верящий циник, привязавшийся к боговидцу-романтику.

Он до странности любил в себе этого циника и, если побеждал его, то всегда против воли: в лирике, но не в сознании. Когда мы читали у него во втором его томе, что нет ничего приятнее, чем утрата лучших друзей, что лучшие из нас — проститутки, что жизнь — балаганчик для веселых и славных детей, это был голос его двойника.

Этот голос звучал у него постоянно, но его заглушал тот, другой, серафический голос: так и звучали *в одно и то же время* эти два столь несхожих голоса, странно сливаясь друг с другом.

«Двойственные видения посещают меня», — говорил он в 1907 г.[1].

Отсюда многие двусложные образы Блока и прототип их всех — Незнакомка. Стихи о Незнакомке наше поколение сделало своим символом веры именно потому, что в них набожная лю-

[1] В диалоге «О любви, поэзии и государственной службе».

бовь к этой Женщине Очарованных Далей сливается с ясным сознанием, что она просто публичная женщина. Замечательно, что через несколько лет после написания этих стихов Блок написал их опять, по-другому, и в новом варианте усилил ее неприглядность: придал ей мелкие черты лица, мещанскую вуаль и пьяное бесстыдство дешевой кокотки. И все же воспел ее набожно.

Такой двойственности еще не было в русской поэзии, и нужно быть великим поэтом, чтобы выразить эту двойственность в лирике. В стихотворении «На островах», написанном позже — в 1909 году, он именует своего лирического двойника геометром любви, который со строгою четкостью наблюдает за своими поцелуями, зная, что его любовь — на минуту, что она вздор, что завтра же он забудет ее, что он целует не первую, что ему не нужно от этой любви ничего, чем обычно украшают любовь: ни ревности, ни клятв, ни тайны. И все же он любит, целует, оставаясь до конца геометром любви[1].

В его пьесе «Незнакомка» всё двойное, все двойники, все двоятся между двумя бытиями: между геометрией и небом.

Звездочет, внемлющий астральным ритмам, есть в то же время чиновник в голубом вицмундире.

Поэт-боговидец есть в то же время свихнувшийся пьяница.

Даже слова в этой пьесе двойные. Когда звездочет говорит:

— Астрономия,

для других это звучит:

— Гастрономия.

И бывали такие минуты, когда Блок не верил ни в ту, ни в другую, когда и геометрия и небо казались ему одинаково ложью: вдруг стены кабачка вертелись, ныряли в пустоту и пропадали. То же случилось и с небом: та голубая очарованная даль, где голубая звезда, голубой поэт и голубой звездочет, затягивалась голубыми снегами и преображалась в петербургский салон.

Но это чувство находило на него лишь минутами. В ту пору он свободно преображал геометрию в небо, если не в сознании, то в лирике, потому что его лирика была воистину магией.

11[2]

Такою, по крайней мере, ощущало ее наше поколение. Она действовала на нас, как луна на лунатиков. Блок был гипнотизер огромной силы, а мы были отличные медиумы. Он делал с нами

[1] Это уже из третьего тома, но, заговорив о двойственной эротике Блока, не хочу раздроблять эту тему.

[2] Эта глава и следующая посвящены всем трем книгам Блока.

все, что хотел, потому что власть его лирики коренилась не столько в словах, сколько в ритмах. Слова могли быть неясны и сбивчивы, но они были носителями таких неотразимо-заразительных ритмов, что, завороженные и одурманенные ими, мы подчинялись им почти против воли.

И не только ритмы, а вся его звукопись, вся совокупность его пауз, аллитераций, ассонансов, пэонов, так могуче влияли на наш организм (именно на организм, на кровь и мускулы), как музыка или гашиш, — и кто не помнит того *отравления Блоком*, когда казалось, что дурман его лирики всосался в поры и отравил кровь.

В чем тайна этих звуков, мы не знаем. Она умерла вместе с Блоком. Может быть, будущее поколение уже не услышит в его книгах той музыки, которую слышали мы, и скажет, что просто он был тенором русской поэзии, пленявшим своих современников слишком сладкозвучными романсами. И, пожалуй, это будет правда, но правда поверхностная, ибо истинную правду о поэте знают только его современники. Его стихи и в самом деле бывали романсами; даже сонеты, которых у него всего два или три, звучали у него, как романсы. Когда в самых первых стихах еще полуребенком он писал:

Мне снилась ты, в цветах на шумной сцене,
Безумная, как страсть, спокойная, как сон...

<1898>

здесь слышался даже очень раздребезженный романс.

Недаром учителем Блока был в ту пору такой гений романсов, как Фет. Недаром в юности Блок увлекался Апухтиным. И «Стихи о Прекрасной Даме» нередко звучали романсами:

Поклоненьем горда,
И теперь и всегда,
Ты без мысли смотрела вперед.

Это был ничем не прикрытый и довольно дешевый романс — равно как, например, и такие стихи:

Мне страшно с Тобой встречаться.
Страшнее Тебя не встречать.

<1902>

Но, взяв у романса его заливчатость, его текучесть, его паузы, его рифмы и даже иногда его слова («Очи девы чародейной» и проч. [1]), Блок каким-то чудом так облагородил его формы, что он

[1] «И стан послушный скользнул в объятия мои», «синий плащ», «лихач», «скакун», «тройка», «вино». И постоянное обращение к женщине: «Ты».

стал звучать как высокий трагический гимн, хотя и остался романсом. Тут та же двойственность, которая во всем присуща Блоку, то же преображение вульгарного в неизреченно прекрасное.

Я сказал, что тайна мелодики Блока навсегда останется тайной. Наши дети никогда не поймут, чем она волновала нас. Все, что мы можем, это подметить немногие внешние, отнюдь не главные особенности его поэтической техники.

Мы можем, например, указать, что у него, особенно во втором его томе, наблюдалось чрезмерное тяготение к аллитерациям и ассонансам, все более, впрочем, обуздываемое к концу его поэтической деятельности.

Без удержу предавался он этому сладкому упоению многократно-повторяемыми звуками:

Что только звен*ящая* снится
И душу пал*ящая* тень...
Что сердце — лет*ящая* птица...
Что в сердце — щем*ящая* лень...

Иногда эти звуковые узоры были у него чрезвычайно изысканны:

ае—све—ве
ае—се—ве
рон—ану—на—ну
рону—онну—ну.

Утих*ает* *свет*лый *ве*тер,
Наступ*ает* *се*рый *ве*чер,
Во*рон* к*анул* *на* сос*ну*.
Т*ронул* с*онную* стру*ну*.

Иногда же, напротив, назойливо выпячены:

Там *воля* всех *воль*нее *воль*
Не прине*волит* *воль*ного,
И *боле*й всех *боль*нее *боль*...

Каждое его стихотворение было полно этими многократными эхами, перекличками внутренних звуков, внутренних рифм, полурифм и рифмоидов. Каждый звук будил в его уме множество родственных отзвуков, которые словно жаждали возможно дольше остаться в стихе, то замирая, то возникая опять. Это опьянение звуками было главное условие его творчества. Его мышление было чисто звуковое, иначе он и не мог бы творить. Даже в третьем его томе, когда его творчество стало строже и сдержаннее, он часто предавался этой инерции звуков. Например, в стихотворении «Есть минуты»: ённы — уны — ённо — оне — ённы — уны — ённо.

И напев заглуш*ённый* и *юный*
В зата*ённой* затр*онет* тиши
Усыпл*ённые* жизнию стр*уны*
Напряж*ённой*, как арфа, души.

В том же третьем томе бывали нередки такие, например, звуковые узоры:

Я *ломаю* сло*и*стые ска*л*ы
В час отли*в*а на и*лист*ом дне,
И та*ск*ает осел мой *уста*лый
Их ку*ск*и на мохнатой спине.

То есть:

ла—ла—ал—ли—ал
аю—аи—ае
ст—ск—ст—ск—ст—ск,

причем эти последние звуки были расположены в строфе симметрически:

ст—ск
ст
ск—ст
ск

Но почему эта повторяемость звуков казалась нам такой упоительной? Почему в другой строфе из того же «Соловьиного сада» нас волновали такие, например, сочетания звуков, как *кай*, — *кой*, — *кай*, — *как*, — *ска*, — *скай*:

И, вни*кая* в напев беспо*кой*ный,
Я гляжу, пону*кая* осла,
Как на берег *скал*истый и знойный
Опу*скает*ся синяя мгла.

Иногда этой инерции звуков подчинялось целое слово: оно не сразу уходило из стиха, а повторялось опять и опять, как, например, слово «черный» в стихотворении «Русь моя»:

Кинулась из степи *черная* мгла...
За море *Черное*, за море Белое,
В *черные* ночи и белые дни...

Его семантика была во власти фонетики. Ему было трудно остановиться, эти звуковые волны казались сильнее его. Едва у него прозвучало какое-нибудь слово, его тянуло повторить это слово опять, хотя бы несколько изменив его форму. И создавались такие стихи.

При*ближений*, с*ближений*, сгораний...

Все померк*ло*, прош*ло*, отош*ло*.

Средь *видений*, сно*видений*...

Зап*летаем*, расп*летаем*...

Так с по*свистом*, да с при*свистом*...

*Много*думный, *много*трудный лоб...

Блок любил эти песенные повторения слов:

— И *чайка* птица, *чайка* дева...

— По *вечерам* — по *вечерам*...

— Я сквозь *ночи*, сквозь долгие *ночи*, я сквозь темные *ночи* — в венце.

Пленительно было повторение слов «отшумела» и «дело» в четверостишии третьего тома:

Что ж, пора приниматься за *дело*,
За старинное *дело* свое. —
Неужели и жизнь *отшумела*,
Отшумела, как платье твое?

Иногда, подчиняясь этой инерции звуков, повторялись чуть не целые строки:

О, весна *без конца и без краю*, —
Без конца и без краю мечта!

или:

И *кружением и пеньем* зовет.
И в призывном *кружении и пенье*...

или:

Да, я возьму тебя с собою
И вознесу тебя туда,
Где *кажется земля звездою*,
Землею кажется звезда.

Было в этих повторениях что-то шаманское. Кружилась голова от обилия непрестанных созвучий, которые слышались и в начале и в середине стихов.

Авось, хоть за *чайным* похмельем
Ворч*ливые речи* мои
Затеплят слу*чайным* весельем
Сон*ливые очи* твои.

Здесь эти внутренние рифмы совсем не нужны, и их слишком много. Но когда поэту удавалось сдержать себя и соблюсти необходимую меру, выходило изумительно грациозно и скромно:

Сне*жинка* легкою пу*шинкою*
Пор*хает* на ветру,
И елка слабенькой вер*шинкою*
Мо*тает* на юру.

Лучшим примером этих повторений и внутренних параллельных рифм, применяемых часто с необыкновенной изысканностью, служат знаменитые стихи из «Снежной Маски»:

И на *вьюжном море тонут*
Корабли.

И над *южным морем стонут*
Журавли,

Верь мне, в этом мире солнца
Больше нет.

Верь лишь *мне,* ночное сердце,
Я — поэт!

Я, *какие хочешь,* сказки
Расскажу

И, *какие хочешь,* маски
Приведу.

Изысканность его слуха сказалась хотя бы в том, что в последней строке он не дал рифмы: сдержал себя вовремя. Если бы, например, он сказал:

Я, какие хочешь, сказки
Расскажу
И, какие хочешь, маски
Покажу —

все четверостишие стало бы дешевой бальмонтовщиной. Теперь же это — не тот механический и внутренне ничем не оправданный перезвон дешевых ассонансов, которым так неумеренно предавался Бальмонт; это ненавязчивое сочетание глубоко осердеченных звуков, доступное лишь высокому лирику. Между Блоком и Бальмонтом та же разница, что между Шопеном и жестяным вентилятором. Правда, и Блок в свое время отдал бальмонтизмам мимолетную дань, но в детстве это неизбежная корь. Следы этой кори нередки в первоначальных стихотворениях Блока:

Но уж твердь разрыв*ало.* И земля отдых*ала.*
Под дождем умолк*ала* песня дальних колес.
И толпа грохот*ала.* И гроза хохот*ала.*
Ангел белую девушку в Дом Свой унес.

Или еще более назойливо:

Нас море прим*чало* к земле оди*чалой,*
А ветер креп*чал,* и над морем зву*чало.*

Таких элементарных бальмонтизмов было у Блока в ту пору много; лихие подхваты случайных созвучий, без всякой эмоциональной логики.

— И страстно круженье, и сладко паденье...
— Вечно прекрасна, но сердце бесстрастно...
— Обстанут вдруг, смыкая круг...

И даже в последней книге он иногда срывался в бальмонтизм:

Нам вольно, нам больно, нам сладко вдвоем.

Бальмонтовщина так мертва и механична, что ее не мог оживотворить даже Блок, и мы, конечно, говорили не о ней, когда именовали его звукопись магией.

Часто его сладкозвучие бывало чрезмерно: например, в мелодии «Соловьиного Сада». Но побороть эту мелодию он не мог. Он вообще был не властен в своем даровании и слишком безвольно предавался звуковому мышлению, подчиняясь той инерции звуков, которая была сильнее его самого. В предисловии к поэме «Возмездие» Блок так и выразился о себе, что он был «гоним по миру бичами ямба». Не он гнал бичами свой ямб (ощущение Пушкина, выраженное хотя бы в «Домике в Коломне»), но ямб гнал его. И дальше, в том же предисловии говорится, что его, поэта «повлекло отдаться упругой волне этого ямба». Отдаться волне — точное выражение его звукового пассивизма.

Звуковой пассивизм: человек не в силах совладать с теми музыкальными волнами, которые несут его на себе, как былинку. В безвольном непротивлении звукам, в женственной покорности им и было очарование Блока. Блок был не столько владеющий, сколько владеемый звуками, не жрец своего искусства, но жертва, — особенно во второй своей книге, где деспотическое засилье музыки дошло до необычайных размеров. В этой непрерывной, слишком медовой мелодии было что-то расслабляющее мускулы.

Показательно для его звукового безволия, сказавшегося главным образом во втором его томе, что в своих стихах он яснее всего ощущал гласные, а не согласные звуки, то есть именно те, в которых вся динамика напева и темпа. Ни у какого другого поэта не было такого повышенного ощущения гласных[1]. То напевное струение гласных, которое присуще ему одному, достигается исключительно гласными. Это та влага, которая придает его стихам

[1] Конечно, и согласные были инструментованы у него мастерски, но это было именно мастерство, а не магия; вот, например, его *т*, изображающее топот толпы: «и прошли с*т*опой *т*яжелой *т*ело *т*еплое *т*опча»; или *ст*, пронизывающее целые стихи:

— Нет, мир бес*ст*растен, чи*ст* и пу*ст*...
— *Ст*ра*ст*ью, гру*ст*ью, сча*ст*ьем изойти...

Но это лишь предвзятый литературный прием, а не органическое свойство его дарования. Между тем как в гласных он весь.

текучесть. Замечательно его пристрастие к длительному, непрерывному *а*:

О весн*а*, без конц*а* и без кр*а*ю,
Без конц*а* и без кр*а*ю мечт*а*.

Здесь столько ударений, сколько *а*.

— Нам каз*а*лось, мы кр*а*тко блужд*а*ли...
— Долет*а*ли слов*а* от окн*а*...
— За снег*а*ми, лес*а*ми, степ*я*ми...
— В небес*а* улет*а*ет мольб*а*...
— Роков*а*я, родн*а*я стран*а*...
— Но н*а*д н*а*ми хмельн*а*я мечт*а*...
— Ты все та, что был*а*, и не т*а*...
— И ограда был*а* не страшн*а*...
— И сам*а* т*а* душ*а*, что пыл*а*я ждал*а*...

Эти *а*, проходящие через весь его стих, поглощали все другие элементы стиха. То чувство безвольного расслабления мускулов, которое было связано с лирикой Блока, не вызывалось ли этим однообразно повторяющимся звуком?

Я, не спеш*а*, собр*а*л бесстр*а*стно
Воспомин*а*нья и дел*а*;
И ст*а*ло беспощ*а*дно ясно:
Жизнь прошумела и ушл*а*.

Из десяти ударений — девять на звуке *а*[1]. Весь стих течет по одному-единственному звуку — сочетаясь иногда с текучим *л*:

И приня*л*а, и обл*а*скала,
И обня*л*а,
И в вешних *да*лях им кач*а*ла
Колокола.

В рифмах у него то же пристрастие к *а*. Например, в стихотворении «Поединок» почти все мужские рифмы такие:

она — весна.
Петра — вечера.
озарена — жена.
голова — Москва.
коня — меня.
терема — сама.

[1] И потому на фоне этого единственного звука особенно остро ощущается чужеродное *е: жизнь прошумела*, которое и выделено как главная мысль строфы. Вообще этих проходящих через весь стих звуков *а* у Блока огромное множество: Цвет*а*ми д*а*ма убрал*а*... Душ*а* тум*а*нам предан*а*... Цвел*а* ночн*а*я тишин*а*... Ты всегд*а* мечт*а*ла, что сгор*а*я... И мечт*а* прав*а*, что н*а*м лг*а*ла.

В стихотворении «В синем небе» такие:

тишина — весна.
весна — она.
сплела — привела.
колокола — купола.
весна — она.
тишина — весна.

А-а-а-а-а-а-а. Здесь нет натуги или предвзятости. Стих сам собою течет, как бы независимо от воли поэта, по многократно повторяющимся гласным. Кажется, если бы Блок даже захотел, он не мог бы создать непевучей строки. Очень редки у него, например, такие неблагозвучные скопления согласных: «Посмотри, подруга, эльф твой». Напротив, ни у одного поэта не приходилось такого малого количества согласных на данное количество гласных. Главная особенность его стиха была именно та, что этот стих был не камень, но жидкость, текущая гласными звуками.

Иногда, но гораздо реже, стиху Блока случалось протекать по целому ряду *о*:

— И оглушённый и взволнованный вином, зарёю и тобой...
— И томным взором острой боли...
— Сонное озеро го́рода...
— Потом на рёбра гроба лёг...

Иногда по сплошному *и*:

Мы отошли и стали у кормила,
Где мимо шли серебристые струи...
Отцвели завитки гиацинта...

Иногда по сплошному *у*:

Идут, идут испуганные тучи...
Я смеюсь и крушу вековую сосну...

Случалось, что одна его строка протекала по звуку *а*, а другая, тоже вся от начала до конца, по звуку *е*:

Ты, как заря, невнятно догорала
В его душе и пела обо мне.

И кто забудет то волнующее, переменяющее всю кровь впечатление, которое производил такой же звуковой перелив в «Незнакомке», когда после сплошного *а* в незабвенной строке:

Дыша духами и туманами

вдруг это *а* переходило в *е*:

И веют древними поверьями.

Почему-то эти прогрессии и регрессии гласных ощущались в его стихах сильнее, чем в каких-нибудь других до него. Но это было не простое сладкозвучие. Каждый звук был, повторяю, осердечен, и чего стоила бы, например, его строка о зловещем движении туч, если бы это зловещее движение туч не изображалось в ней многократно повторяемым *у*:

Идут, идут испуганные тучи.

Музыкальная изобразительность его звуков была такова, что когда он, например, говорил о гармонике, его стих начинал звучать, как гармоника:

С ума сойду, сойду с ума,
Безумствуя, люблю,
Что вся ты — ночь, и вся ты — тьма,
И вся ты — во хмелю.

Когда говорил о вьюге, его стих становился вьюгой, и, например, его «Снежная Маска» не стихи о вьюге, но вьюга. Вы могли не понимать в них ни слова, но чувствовали ветер и снег. Ему достаточно было сказать, что сердце — летящая птица, как его стих начинал лететь, и не передать словами этих куда-то несущихся, тревожных, крылатых стихов:

Пойми же, я спутал, я спутал.

Инерция звукового мышления сказалась у Блока и в том, что он во время творчества часто мыслил чужими стихами, не отделяя чужих от своих, чувствуя чужие — своими, причем воспроизводил не столько слова, сколько интонации и звуки. Звуковая впечатлительность его была такова, что он запоминал чужие стихи главным образом как некий музыкальный мотив, ощущая в них раньше всего — мелодию. У Пушкина, например, есть строка:

Черты волшебницы прекрасной.

Блок бессознательно воспроизводил ее так:

Черты француженки прелестной,

даже не замечая, что это чужое.

У Пушкина сказано:

Корме родного корабля.

У Блока:

Мечту родного корабля.

У Пушкина:

Я долго плакал пред тобой.

У Блока:

Я буду плакать о тебе.

У Пушкина:

Мария, бедная Мария.

У Блока:

Мария, нежная Мария.

и т. д., и т. д. Его стихи полны таких звуковых реминисценций. Тут и *развенчанная тень*, и *путник запоздалый*, и проч. Звуковые волны, которым он любил предаваться, несли его куда хотели — часто по чужому руслу. Порою он замечал, что воспроизводит чужое, и указывал в особом примечании, что такие-то сочетания слов принадлежат не ему, а Полонскому, Островскому, Влад. Соловьеву, что его строка:

Молчите, проклятые книги,

есть повторение майковской:

Молчите, проклятые струны!

что его строка:

Те баснословные года, —

есть повторение тютчевской:

В те баснословные года.

Но в большинстве случаев это происходило у него бессознательно, и когда, например, он писал:

Сомнительно молчали стекла...

он не заметил, что повторяет тютчевское:

Молчит сомнительно восток.

Эта пассивность звукового мышления сослужила ему, как мы ниже увидим, немалую службу в его позднейшей поэме «Двенадцать», где даны великолепные звуковые пародии на старинные романсы, частушки и народные песни. Он вообще усваивал чу-

жое, как женщина: не только чужие звуки, но и чужой душевный тон, чужую манеру, чужие слова. В его пьесе «Незнакомка» один сидящий в кабаке российский пропойца именуется Гауптманом, а другой Верленом; оба они несомненные родственники того Фридриха Ницше, который в «Симфонии» Белого сидел на козлах в качестве московского кучера:

— Ницше тронул поводья...

— Гауптман сказал: шлюха она, ну и пусть шляется!

— Верлен сказал: каждому свое беспокойство.

И изображение мистиков, как шутов буффонады, и многократное привлечение зари к тривиальнейшим темам — и многое другое уже являлось в «Симфонии» Белого. Но главное все же не в образах, а в звуковых интонациях. Не было, кажется, такой интонации, которой он не повторил бы (хоть мимолетно) в стихах; и когда в первом томе читаешь:

Ревную к Божеству, Кому песни слагаю,
Но песни слагаю — я не знаю, Кому,

слышишь здесь не Блока, но Гиппиус. Когда читаешь про женщину, которая «от ложа пьяного желанья на коленах в рубашке поднимала руки ввысь», — говоришь: это Валерий Брюсов, «Конь Бледный». А вот Эмиль Верхарн, воспринятый через переводы Брюсова:

На серые камни ложилась дремота,
Но прялкой вилась городская забота,
Где храмы подъяты и выступы круты.

<1906>

Такова была его восприимчивость к музыке, звучащей вокруг него.

12

Теперь, когда мы сказали о главном, о музыке Блока, можно сказать и о его стиле. Вначале это был метафорический стиль. Все образы были сплошными метафорами. Не было строки без метафоры. Язык второго тома — особенно в первой его половине — был самый декадентский язык, каким когда-либо писали в России. Около 1905 года Блок вступил со своим декадентством в борьбу и через несколько лет победил. Но вначале смутность сонного сознания была так велика, что все сколько-нибудь четкие грани между отдельными ощущениями казались окончательно

стертыми. Многие стихи были будто написаны спящим, краски еще не отделились от звуков, конкретное — от отвлеченного:

— Крики брошены горстями золотых монет.

— Хохочут волосы, хохочут ноги.

— Ландыш пел...

Зрительные образы так слились у Блока с слуховыми, слуховые с осязательными, что, например, о музыке у него говорилось, будто она обжигает:

— И музыка преобразила и обожгла твое лицо.

А о блеске говорилось, что он музыка:

— Я остался, таинственно светел, эту музыку блеска впивать.

Слово *певучий* прилагалось ко многому *видимому*. В пьесе «Незнакомка» некий салонный человек говорил:

— Неужели тело, его линии, его гармонические движения — сами по себе не поют так же, как звуки?

Здесь, как и во многом другом, Блок пародировал себя самого, потому что он сам ощущал женское тело певучим, и даже в позднейших стихах говорил:

— И песня ваших нежных плеч...

— Всех линий таянье и пенье...

И писал о *певучем* стане, *певучем* взоре, *поющих* глазах и т. д., и т. д.

Такое слияние несливаемых слов, свидетельствующее о слиянии несливаемых ощущений, называется в литературе синкретизмом.

Блок один из самых смелых синкретистов в России, особенно в тех стихах, которые вошли во второй его том. Там буйный разгул синкретических образов. Там есть и *синие* загадки, и *белые* слова, и *голубой* ветер, и *синяя* буря, и *красный* смех, и *звучная* тишина, и *седой* намек, и *золоторунная* грусть, и *задумчивые* болты, и *жалобные* руки, и т. д. У других эти словосочетания показались бы манерными выдумками, у него они — пережитое и прочувствованное, потому что органически связаны со всей его расплывчатой лирикой.

Даже впечатления зноя и холода так неразрывно сливаются у него воедино, что безо всякого сопротивления принимаешь такие, казалось бы, противозаконные соединения слов, как *снежный* огонь, *снежный* костер, *метельный* пожар, и даже тот сложнейший синкретический образ, в котором он воплощает свою Снежную Деву:

Она была живой костер
Из снега и вина.

Слово *снежный* он вообще применял к самым неожиданным вещам. У него были и снежные нити, и снежная маска, и снежная

мачта, и снежная пена, и снежная птица, и снежная кровь, и снежное вино, и снежный крест; у всякого другого поэта это была бы монотонная вычура, а у него, повторяю, это является одним из живых проявлений его дремотного стиля. Сюда же относятся такие метафоры:

Юность моя, как печальная ночь,
Бледным лучом упадала на плиты,
Гасла, плелась и шарахалась прочь.

Сюда же относятся такие его образы, как: глаза цвели, она цвела, тишина цвела и т. д.

Самый буйный разгул этих синкретических образов относится у него к 1905, 1906 годам и к началу 1907-го, потом понемногу его стиль проясняется, и уже в конце второго тома появляются классически четкие пьесы: «О смерти», «Над озером», «В северном море» и пр.

ТРЕТЬЯ КНИГА СТИХОВ

13

В этом синкретизме была своя правда и своя красота, но был великий грех: отъединенность. Поэт не стремился к общеобязательным образам и универсальным эпитетам. Он только и знал, что свои ощущения, только и верил, что им.

Вообще самая непонятность его языка свидетельствовала о пренебрежении к людям.

В сущности, его стихи о карлике, сидящем за ширмой, можно было применить к нему самому. Он, как и другие символисты в начале 1900-х годов, тоже скрывался за ширмой, отгородившись от всего человеческого, и поучительно наблюдать, как сейчас же после 1905 года он вместе с другими символистами стал эти ширмы раздвигать.

Чтобы от истины ходячей
Всем стало больно и светло,

потому что, как ощутил он тогда, его душа заплесневела за ширмами:

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

< 1906>

Он заговорил о «ходячих истинах» и «торных путях», потребовал общедоступного искусства — для всех. Он стал проповедником слияния с миром, и в пьесе «Песня Судьбы» (самой слабой изо всех его пьес) призывал к слиянию с родиной. Это тяготение к общественности, или, как тогда говорили, к *соборности*, сказалось раньше всего в его языке, который с этого времени перестал быть интимным и сделался доступен для всех.

Всякая непонятность исчезла, слова стали математически точными.

Поэт для немногих стал постепенно превращаться в поэта для всех.

Это произошло около 1908 или 1909 года, когда он окончательно приблизился к здешнему миру и сделался тем великим поэтом, каким мы знаем его по третьему тому, — потому что только в третьем томе он великий поэт. Не поэт такой-то школы, такого-то кружка, но Великий, Всероссийский, Всенародный Поэт. Этот том выше всего им написанного, хотя сам он, как и следовало ожидать, больше всего любил свой первый том, а остальные называл «литературой».

Наступила осенняя ясность тридцатилетнего, сорокалетнего возраста. Если во втором томе был март, то в третьем — сентябрь. К тридцати пяти годам своей жизни Блок овладел наконец всеми методами своего мастерства. Метафизическая ли, грубо ли житейская тема, частушка ли, поэма ли, сонет ли — все стало одинаково доступно ему. В мире здешнем, как и в нездешнем, он стал полновластным хозяином. Прежнее, женственно-пассивное непротивление звукам заменилось мужественной твердостью упорного мастера. Сравните, например, строгую композицию «Двенадцати» с бесформенной и рыхлой «Снежной Маской». Почти прекратилось засилие гласных, слишком увлажняющих стих. В стихе появились суровые и трезвые звуки. Та влага, которая так вольно текла во втором его томе, теперь введена в берега и почти вполне подчинилась поэту.

Серафим окончательно стал человеком.

14

В этом третьем томе у него появилось новое, прежде не бывшее, стариковское чувство, что все позади, все прошло, что он уже не живет, а доживает.

Если первый том был весь о будущем, то третий почти весь — о былом. Поэт часто именует себя стариком, стареющим юношей, старым.

За окном, как тогда, огоньки.
Милый друг, мы с тобой старики.

Все, что было и бурь и невзгод,
Позади. Что ж ты смотришь вперед?

Таков основной тон этой книги. Что-то было и навек ушло:

Замолкли ангельские трубы,
Немотствует дневная *ночь*.

Ангельское было, но его нет и не будет. А настоящее — ночь.

— Куда ни оглянись, глядит в пустые очи и провожает *ночь*.

— В опустошенный мозг ворвется только *ночь*, ворвется только *ночь*.

— Как будто *ночь* на всё проклятие простерла.

— Хочешь встать — и *ночь*.

— *Ночь*, как *ночь*, и улица пустынна.

— *Ночь*, как века...

Очень мало дней в этой книге. А если и упоминается день, то поэт именует его «дневной ночью», «белой ночью», которая сама не знает, ночь она или день. Ощущение этой дневной черноты доходило у поэта до того, что даже солнечное сияние он называл тогда черным:

— Всё будет чернее страшный свет.

Страшный свет не случайное, но постоянное его выражение. Только это он и знает о мире, что мир — страшный. Целый отдел в его книге называется «Страшный Мир».

— И мир — он *страшен* для меня.

— Забудь, забудь о *страшном* мире.

— *Страшный* мир, он для сердца тесен.

— Мне этот зал напомнил *страшный* мир.

И не было в мире такого явления, которого он не назвал бы страшным. Даже собственное поэтическое творчество внушало ему испуг. Даже объятья женщины казались ему страшными объятьями.

Этим страхом жизни порождены такие беспросветные стихотворения Блока, как «Пляски Смерти», «Ночь как ночь», «Ночь, улица, фонарь, аптека», «Жизнь моего приятеля», «Голос из хора», где воплотился самый черный пессимизм. Это время с 1908 по 1915 год было мрачной полосой его жизни. Религиозная натура, которой для того, чтобы жить, нужно было набожно любить и набожно верить, — он вдруг окончательно понял, что любить ему нечего и верить не во что. Прекрасная Дама ушла. А без нее пустота. «Ты отошла, и я в *пустыне*» — таково с той поры его постоянное чувство. «И *пустыней* бесполезной душу бедную обстала прež-

де милая мне даль», ибо человек (по словам Достоевского) жив «только чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным; если ослабевает или уничтожается в тебе сие чувство, то умирает и взращенное в тебе. Тогда станешь к жизни равнодушен и даже возненавидишь ее», и

полетишь, как камень зыбкий,
В сияющую пустоту.

Об этом периоде его бытия мог бы написать лишь Достоевский. Вообще Блок третьего тома есть в каждом своем слове герой Достоевского: бывший созерцатель Иного, вдруг утративший это Иное и с ужасом ощутивший себя в сонме нигилистов Ставрогиных, Иванов Карамазовых и (даже иногда) Смердяковых, которым только и осталось, что петля, — Блок, как и Достоевский, требовал у всех и у себя самого религиозного оправдания жизни и не позволял себе ни на одно мгновение остаться без Бога.

«Жизнь *пуста*», — твердил Блок. — «Жизнь *пуста*, безумна и бездонна...», «Жизнь *пустынна*, бездомна, бездонна...», «*Пустая* вселенная глядит в нас мраком глаз».

Это ощущение мировой пустоты было свойственно в ту пору не ему одному. То была пора самоубийств, выразившаяся в литературе нигилистическим прославлением смерти. Леонид Андреев был тогда самым любимым писателем: он только и писал, что о мировой пустоте, писал, что «*в пустоте* расстилали свои корни деревья и сами были *пусты*»; что «в *пустоте*, грозя призрачным падением, высились храмы, дворцы и дома и сами были *пусты*; — и в *пустоте* двигался спокойно человек, и сам был *пуст* и легок, как тень... и объятый *пустотою* и мраком безнадежно трепетал человек», — мудрено ли, что и Блока в ту пору стало все чаще преследовать это ощущение пустоты?

Тем пустыннее была для него мировая пустыня, что в ней не было даже людей. У людей, как мы видели, он сочувственно заметил только спины, ко всему же остальному отнесся брезгливо. Персонажи его пьес и стихов были милы ему лишь постольку, поскольку они *не были людьми*: Поэт и Голубой Звездочет в «Незнакомке», сама Незнакомка и проч. А поскольку люди были люди, они вызывали в нем гадливое чувство.

Через все его пьесы — от «Балаганчика» до «Розы и Креста» — проносятся целые стада идиотов, которые блеют тошнотворные слова. В «Возмездии» он по-байроновски именовал человечество стадом баранов. Он был великий мастер изображать это стадо, которое у него везде и всегда одинаковое: в кабаке, в салоне, в средневековом замке, на всемирной промышленной выставке, во

Дворце культуры, везде и всегда. Во Дворце культуры собраны высшие создания ума человеческого, но для Блока и там те же оргии человеческой глупости. Величайшие достижения прогресса для него такой же вздор, как и все остальное, и профессор так же глуп, как клоун. «Тупые, точно кукольные, люди!» — говорит о них главный герой, и это не сатира, но боль. Злые обезьяны с вульгарными словами и жестами, «с вихляющимся задом и ногами, завернутыми в трубочки штанов»... «Серые виденья мокрой скуки»... «Хозяйка дура и супруг дурак», — какое было дело серафиму до их свадеб, торжеств, похорон? Люди только портят природу. Еще во втором томе Блок с великолепной надменностью трактовал человеческое стадо, испортившее ему морской берег:

Что сделали из берега морского
Гуляющие модницы и франты?
Наставили столов, дымят, жуют,
Пьют лимонад. Потом бредут по пляжу,
Угрюмо хохоча и заражая
Соленый воздух сплетнями...

Это брезгливое чувство с годами только усиливалось в нем, и, например, в «Плясках Смерти» он называет людей просто «вздором» и повторяет в «Последнем напутствии», что человеческая глупость безысходна, величава, бесконечна, что, в сущности, она венец всему; и вслед за Рёскином приравнивает большинство людей к низшим животным, утверждая, что им доступны только скотские чувства: страх, ненависть и вожделение. В своей последней статье «О назначении поэта» он пишет, что называться человеком — не особенно лестно: «Люди — дельцы и пошляки, духовная глубина которых безнадежно и прочно заслонена «заботами суетного света». О вере в человеческий прогресс, в человечество, конечно, не могло быть и речи. Еще в 1907 году в своем диалоге «О любви, поэзии и государственной службе» он смеялся над прогрессом и так называемым культурным строительством.

И одно ему осталось в пустоте — это смех, тот кощунственный смех над любовью и верой, которым он смеялся еще в «Балаганчике». Но тогда в этом смехе было много лирической чарующей молодости. Теперь это жесткий смех опустошенного, не верящего в жизнь человека:

Оставь мне, жизнь, хоть смех беззубый,
Чтоб в пустоте не изнемочь.

Из Новалиса он превратился в Гейне. Те обманы и приманки жизни, которые были озарены для него лучами нездешнего мира,

теперь, когда эти лучи закатились, предстали пред ним во всей своей скелетной обнаженности, и все показалось смешным:

Что? Совесть? Правда? Жизнь? Какая это малость!
Ну, разве не смешно?

Смешно, — и Блок засмеялся. В русской литературе еще никогда не звучало такого печального смеха:

Что делать! Изверившись в счастье,
От смеху мы сходим с ума,
И, пьяные, с улицы смотрим,
Как рушатся наши дома!

Об этом смехе Блок тогда же, в 1908 году, написал статью «Ирония». Эта статья — комментарий ко всему его тогдашнему творчеству. Там говорится об иронии как о страшной болезни, проявляющейся в изнурительном смехе, который начинается с дьявольски издевательской улыбки и кончается убийством и кощунством. «Я знаю людей, — писал Блок, — которые готовы задохнуться от смеха, сообщая, что умирает их мать, что они погибают с голоду, что изменила невеста. Человек хохочет, и не знаешь, выпьет ли он сейчас, расставшись со мною, уксусной эссенции, увижу ли его еще раз? И мне самому смешно, что этот самый человек, терзаемый смехом, повествующий о том, что он всеми унижен и всеми оставлен, — как бы отсутствует; будто не с ним я говорю, будто и нет этого человека, только хохочет передо мною его рот». «Самого меня ломает бес смеха; и меня самого уже нет. Нас обоих нет. Каждый из нас — только смех, оба мы — только нагло хохочущие рты». Если нет веры и любви — нет личности; человек становится нулем. Смеясь над своей любовью и верой, он уничтожает себя, он, как в водке, топит в этом разлагающем смехе «свою радость и свое отчаяние, себя и близких своих, свое творчество, свою жизнь и, наконец, свою смерть».

На всех устах застынет смех,
Тоска небытия.

Этот смех есть смерть. И все восемь лет, с 1908 по 1916 год, Блок неустанно твердил, что он мертвый.

Сердце — крашеный мертвец,
И, когда настал конец,
Он нашел весьма банальной
Смерть души своей печальной.

В ряде стихов он рассказывал, как, выдавая себя за живых, трупы ездят в автомобилях, присутствуют в судах и сенатах, пи-

шут бумаги, стоят у аптек, увлекают за собой проституток. Замечательно, что около этого времени и другие наши большие писатели ввели в свои книги таких же непогребенных покойников, старающихся казаться живыми. Леонид Андреев написал «Елеазара», Федор Сологуб — «Навьи чары», Алексей Ремизов — «Жертву». Мертвечина преследовала Блока повсюду и не покинула его даже в Италии; в 1909 году, путешествуя по Северной Италии, он писал, например, что в Равенне — «дома и люди — все гроба», что в Венеции — «гондол безмолвные гроба», что во Флоренции у роз трупный запах. — «Гнилой морщиной гробовою искажены твои черты», — писал он, обращаясь к Флоренции.

Таковы стали его привычные образы. Тайновидец без тайны, боговидец без Бога, он разорился вконец, и единственное чувство осталось ему — равнодушие:

О, как я был богат когда-то,
Да все — не стоит пятака:
Вражда, любовь, молва и злато,
А пуще — смертная тоска.

Даже любовь была бессильна воскресить его из этого гроба, потому что, если любовь не ведет к боговидению, она для него смерть и тоска. Если женщина не сочетает нас с Иными Мирами, она постылый автомат для удовольствий, тягостных и скоро приедающихся. То, что здесь называется объятьями страсти, есть унизительная, надоевшая гимнастика:

И те же ласки, те же речи,
Постылый трепет жадных уст
И примелькавшиеся плечи.

Это рабья повинность, которую мы осуждены исполнять поневоле, и в великолепном сонете «О нет, я не хочу, чтоб пали мы с тобой» он два раза именует любовные объятья — скукой: «прибой неизреченной скуки», «бездонной скуки ад». Эту инфернальную скуку любви он выражал не только в словах, но и в ритмах:

Что ж, целуй в помертвелые губы,
Пояс печальный снимай! —

покорно говорил он любимой, словно приговоренный к любви, и в самых звуках этих грустных анапестов чувствовалась скука раба. Что ж, целуй, ничего не поделаешь, нужно покорно совершать установленное, «что быть должно, то быть должно»; ни-

кто, кажется, еще не говорил о пыланиях страсти так оцепенело и понуро:

И был я в розовых цепях
У женщин много раз.

В страсти он стал чувствовать не столько огонь, сколько пепел: «И взгляд — как уголь под *золой*», «зарывшись в *пепел* твой горящей головой». Словно весь осыпанный этим пеплом, он пишет такие серые, пепельного цвета стихи, как «Унижение», «Седое утро», «Перед судом», где изображает именно тот пепел, который остается после горения страсти.

Безысходно печальны плачущие стихи «Унижение», где он, с гадливостью переживая унизительную скуку любви, спрашивает: разве это любовь? Словно его обманули: обещали небо и Бога, а дали унылую грязь:

Разве *это* мы звали любовью?..
Разве *так* суждено меж людьми?

Всей фонетикой этих стихов он выражал безволие жертвы, обреченной на поругание и боль.

Разве рад я сегодняшней встрече?
Что ты ликом бела, словно плат?
Что в твои обнаженные плечи
Бьет огромный холодный закат?

Только губы с запекшейся кровью
На иконе твоей золотой
(Разве *это* мы звали любовью?)
Преломились безумной чертой.

— Вот что такое любовь здесь у вас на земле! — изумлялся присужденный к объятьям, — человеческая ложь, земная жалость:

Ты знаешь ли, какая малость
Та человеческая ложь,
Та грустная земная жалость,
Что дикой страстью ты зовешь?

Жалость и порою презрение. «Даже имя твое мне презренно», — сказал он однажды, обращаясь к любимой, и, кажется, во всей мировой поэзии еще не звучало такое признание влюбленного:

Подойди, подползи, я ударю!

Воспевший Лучезарную бьет женщину — и бьет не от гнева, но от презрения к ней:

— Над лучшим созданием божьим изведал я силу презренья, я палкой ударил ее.

Так он отнял у себя последнее: любовь.

Теперь уже ему не нужно никаких небесных возлюбленных; любая трехрублевая дева уведет его за малую плату в зазвездную родину и покажет ему очарованный берег, ибо другого пути к боговидению нет. Вместо религиозного экстаза — угар. Хорошо еще, что существует угар, угарная, пьяная страсть, все же она поднимает в нездешнее. — «И страсти таинство свершая и *поднимаясь над землей*» — твердил он, цепляясь хоть за такую дешевую и общедоступную мистику. Пусть не Лучезарная, а ночная и земная, лишь бы унесла от земли:

И ты, земная, ты, ночная,
Опять уносишь от земли.

Унестись от земли — это главное, а как, не все ли равно? И если тот «жгуче-синий простор», который так волновал Владимира Соловьева в церкви и в египетской пустыне, обозначается для Блока в ресторане —

В кабинете ресторана
За бутылкою вина, —

то ресторан и становится храмом. «Здесь ресторан, как храмы, светел, и храм открыт, как ресторан».

А о Деве Марии он повествует в «Итальянских Стихах», что ее растлили монахи, что архангел Гавриил был ее любовником. Теперь в стихах, написанных на смерть младенца, он по-лермонтовски отрекается от Бога, а в другом стихотворении говорит, что люди, ищущие Бога, находят лишь дьявола.

Так без Бога и без людей, без неба и без земли, он остался один в пустоте — только со страхом и смехом.

15

Казалось, из этого гроба нет никаких воскресений. Утрата Прекрасной Дамы была для него утратой всего. Но замечательно, что именно из этой утраты, из этого смертного ужаса у него стал создаваться постепенно новый, еще более упоительный миф, в сущности та же Прекрасная Дама, — и все свои кощунства и отчаяния он воплотил в ее образе.

Когда все было утрачено им и ему осталось лишь погибнуть, он именно из этой гибели создал себе новый восторг.

Еще в 1906 году, в пору «Балаганчика» и «Незнакомки», он смутно почувствовал, что есть такая святыня, которая как бы создана из бед и погибелей, которая тем и свята, что в ней никакого благолепия, никакого покоя, что вся она боль и тоска. Эта святыня — Россия. С тех пор он то забывал о ней, то возвращался к ней снова, — чувствуя, что ей одной подобает то веселое отчаянье гибели, которое охватило его. Еще в «Снежной Маске», в самый разгар своего декадентства, он почувствовал это веселое отчаянье гибели:

— Нет исхода из вьюг, и погибнуть мне весело.

— Тайно сердце просит гибели...

С тех пор такие слова, как *гибель*, *губительный*, *гибельный*, особенно полюбились ему. Покуда он не ощущал своей русской *погибельности*, он был в нашей литературе чуть-чуть иностранец, и «Стихи о Прекрасной Даме» часто казались переводом с немецкого, несмотря на иконы, терема и царевен. Теперь, ощутив это веселое отчаянье гибели, он стал национальнейший поэт. Он полюбил свою гибель, создал из своей гибели культ.

— И вся неистовая радость грядущей гибели твоей! — написалось у него в 1910 году; всю свою поэзию он стал ощущать как некое Евангелие гибели. «Есть в напевах твоих сокровенных роковая о гибели весть», — сказал он, обращаясь к своей Музе, и в стихотворении «Авиатор» воспел человека, который, возжаждав гибели, весело кинулся вниз в «губительном восторге самозабвения». «Губительный восторг самозабвения» стал для него постоянным соблазном; в целом ряде стихов он изобразил свою гибель — как нечто желанное и веселящее:

И нет моей завидней доли —
В снегах забвенья догореть
И на прибрежном снежном поле
Под звонкой вьюгой умереть.

Это было написано еще в 1907 году, но тогда прозвучало слишком нарядно и чуть-чуть театрально, потому что едва ли тогда он ощущал эту тему во всей ее обнаженной отчаянности. Но вскоре он сказал о ней другими словами:

Уйду я в поле, в снег и в ночь,
Забьюсь под куст ракитовый.

Эта собачья смерть под кустом, под забором так гармонировала с его тогдашним отчаянием, что он стал мечтать о ней чем

дальше, тем чаще. В стихотворении «Друзьям» он повторил слово в слово:

Зарыться бы в свежем бурьяне,
Забыться бы сном навсегда!

И нередко доходило до того, что он не только жаждал этой гибели, но даже гордился ею, как знаменьем своей богоизбранности:

Пускай я умру под забором, как пес,
Пусть жизнь меня в землю втоптала, —
Я верю: то Бог меня снегом занес,
То вьюга меня целовала!

Этот восторг гибели был почти всегда связан у него с ощущением ветра. Вообще с 1905 года, после болотного застоя и безветрия, у него в стихах сорвался ветер и дует с тех пор непрерывно — гибельный, черный, отчаянный, в котором вся его веселая тоска.

Блок всегда был поэтом ветра и любил его больше солнца, но теперь в этом гибельном ветре воплотилась для него Россия.

Прежде с ветром у него была связана страсть. Любить для него значило чувствовать ветер. Иногда сама любовь казалась ему ветром, ворвавшимся в сердце:

Есть времена, есть дни, когда
Ворвется в сердце ветер снежный,
И не спасет ни голос нежный,
Ни безмятежный час труда.

<1913>

И женщина, к которой он чувствовал страсть, была для него неотделима от ветра:

Входит ветер, входит дева.

В «Снежной Маске» женщина, страсть и метель — нераздельны. Особенно заметно это слияние страсти и ветра в стихах, которые посвящены поцелуям. В них первое слово — о ветре; где целующие губы, там ветер:

— Снежный *ветер*... твое дыханье... опьяненные *губы* мои...

— Как он в *губы* целовал... *ветер* ломится в окно...

— Огневые её *поцелуи*... снежный *ветер* повеял нам в очи...

— Я знаю, что холоден *ветер*... мои опьяненные *губы* целуют в предсмертной тревоге холодные губы твои.

Его эротика была так связана с ветром, что порою поцелуи женщины казались ему поцелуями ветра:

Как ветер, ты целуешь жадно.

Даже для целования женского платья ему была необходима метель:

И целовать твой шлейф украдкой,
Когда метель поет, поет...

Перечисляя те радости, которые дает ему жизнь, он поминал наряду с поцелуями — ветер:

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

16

Этот-то столь обожаемый им ветер спас его от прижизненной смерти и навеял на него новый восторг, потому что навеял Россию. Если бы не было русского ветра, Россия так и осталась бы скрыта для Блока; но ведь, едва он ощутил ее ветер, вся она открылась ему.

Для него Россия — это ветер, ветер бродяг и бездомников. Бродяга, пьяный, идет умереть под забором, а ветер бьется в обледенелых кустах и воет над ним панихиды. Бродяга знает, что гибнет, ему и страшно, и весело, этот ветер ему сродни.

«Шоссейными путями нищей России, — писал Блок в «Золотом Руне» в 1907 году, — идут, ковыляют, тащатся такие же нищие, с узлами и палками, неизвестно откуда, неизвестно куда... Голос вьюги вывел их из паучьих жилищ».

И через год в пьесе «Песня Судьбы» он изобразил такого же бродягу, которого «голос вьюги вывел из паучьего жилища»:

— Меня позвал ветер... Я понял приказание ветра... Ветер открыл окно...

— Ветер, ветер! — говорит в этой пьесе женщина, символизирующая собою Россию. — Вы-то знаете, что такое ветер?

— Ветер, ветер! На ногах не стоит человек... Ветер, ветер, на всем Божьем свете.

Без этого ощущения ветра для Блока не существует России:

— Ты стоишь под метелицей дикой, роковая, родная страна...

— Степь, да ветер, да ветер...

— Буйно заметает вьюга до крыши утлое жилье...

— Идут, идут испуганные тучи...

Таково его ощущение России: русский ветер, Россия и веселое отчаянье гибели слились в его стихах неразрывно, как будто в России весела только смерть.

Пьеса «Песня Судьбы» затем и написана, чтобы прославить Россию, как ветер и веселое отчаяние гибели. Прежде его милая была либо святая, либо падшая, либо судьба, либо смерть, теперь в этой пьесе она одновременно и святая, и падшая, и судьба, и смерть, потому что ее имя Россия. И всю свою нежность и набожность он отдает теперь этой новой жене:

О Русь моя! Жена моя! До боли
Нам ясен долгий путь!
Наш путь — стрелой татарской древней воли
Пронзил нам грудь.
Наш путь — степной, наш путь — в тоске безбрежной,
В твоей тоске, о Русь!
И даже мглы — ночной и зарубежной —
Я не боюсь.

Россия для него раньше всего — даль, простор, «путь». Заговорив о России, он чувствует себя путником, затерявшимся в погибельных, но любимых пространствах, и говорит, что даже в последнюю минуту, на смертном одре он вспомнит Россию как самое милое в жизни:

Нет... еще леса, поляны,
И проселки, и шоссе,
Наша русская дорога,
Наши русские туманы,
Наши шелесты в овсе.

Изумительно здесь это слово *наши*: *наша* дорога, *наши* туманы и даже *наши* шелесты. Трудно далось Блоку это слово. Прежде ничего во всем мире не называл он *нашим*. Все в мире было для него чужое, *ваше*.

— В дни *ваших* свадеб, торжеств, похорон.

До сих пор самым близким было для него самое дальнее, теперь же наконец он нашел наше, свое:

— Да, и такой *моя* Россия...

— Русь *моя*, жизнь моя, вместе ль нам маяться?

Но он любит ее такою же *двойною* любовью, какою любил и других, не только не скрывая от себя ее мерзости, но, напротив, за эту мерзость и любя ее сильнее всего. Его Русь — разбойная, татарская Русь, Русь без удержу, хмеля, кощунства, отчаяния, Русь Фильки Морозова* и Аполлона Григорьева, но с примесью той особенной, музыкальной, щемящей, понурой печали, без которой он не был бы Блоком. Даже здесь, даже в этих неистовствах,

чувствовалась его золоторунная грусть. После девятьсот пятого года всё стало русским у Блока: его запойное пьянство, его тоскливый разврат, с тройками, цыганами и лихачами. Его лирический герой и в этом — герой Достоевского. С тех пор как он ощутил русский ветер, он стал поэтом плясок, неистовых троек, бешено летящих кобылиц:

— И летели тройки с гиком... — Тройка мчит меня со звоном... — Над бездонным провалом в вечность, задыхаясь, летит рысак...

И тем мучительнее были эти неистовства, что в них, даже в самых безумных, не слышалось ни криков, ни воплей. Даже в самых безумных мы чувствовали те же повисшие руки (без жестов), то же неподвижное лицо и ровный, слишком неподвижный голос. Но это делало их еще более зловещими.

17

Едва он ощутил себя национальным поэтом, он полюбил слово *дикий*; Россия была мила ему именно дикостью, дисгармонией, хаосом.

— На пустынном просторе, на диком...

— В моей черной и дикой судьбе...

— Твои дикие, слабые руки...

и т. д., и т. д., — без конца.

— *Дикие* песни. — *Дикая* сказка. — *Дикая* птица. — *Дикая* молва. — *Дикий* сплав миров. — Мир *одичал* и т. д.

— Как страшно всё, как дико! — восклицал он порою. Эта дикость привлекала его; он чувствовал в ней родное.

Первое же его стихотворение, посвященное Руси, было полно диких и пугающих образов: зарево, нож, ведьмы, кладбище, буйная вьюга и пр. Никакого благолепия: безумная, дикая Русь,

Где разноликие народы
Из края в край, из дола в дол
Ведут ночные хороводы
Под заревом горящих сел...

Где буйно заметает вьюга
До крыши — утлое жилье,
И девушка на злого друга
Под снегом точит лезвеё.

Где все пути и все распутья
Живой клюкой изможжены,
И вихрь, свистящий в голых прутьях,
Поет преданья старины...

В этой дьявольщине, в этих заревах и вихрях может ли быть покой и уют? Покоя нет:

Покой нам только снится
Сквозь кровь и пыль...
Летит, летит степная кобылица
И мнет ковыль.

Не за то он любил свою Русь, что она благолепная, а за то, что она страшная и дикая. Ничего не поймут в его патриотических стихотворениях те, которые станут искать в них благожелательных дум о благосостоянии России. Жалости к России он не знал:

Тебя жалеть я не умею
И крест свой бережно несу.
Какому хочешь чародею
Отдай разбойную красу!

Он принял эту разбойную Русь, как Голгофу. Русские самосожженцы, сжигающие себя ради Христа, были близки ему по восторгу страдания, по веселому отчаянию гибели; он поминал их в драме «Песня Судьбы» и в более поздних стихах. Даже в тех одах, где он набожно славил Россию, он твердил, что она разбойная, падшая, нищая.

— Россия, нищая Россия... — О, нищая моя страна! — Так, я узнал в моей дремоте страны родимой нищету...

На русском Христе — рубище, русское небо создал убогий художник, русская почва скудна. («Над *скудной* глиной желтого обрыва...», «Желтой глины *скудные* пласты».) Но если бы она была иною, он не воспел бы ее. Ему нужно было любить ее именно — нищую, униженную, дикую, хаотическую, несчастную, гибельную, потому что таким он ощущал и себя, потому что он всегда любил отчаянно, — сквозь ненависть, самопрезрение и боль. В сущности, он славил Россию за то, за что другие проклинали бы ее. Такова всегда была его любовь, претворяющая множество *нет* в одно *да*. Это особенно сказалось в том патриотическом стихотворении, написанном в начале войны, где он славил даже такую Россию, какой еще не славили поэты: Россию хрюкающую и свиноподобную!

«Грешить бесстыдно, непробудно, счет потерять ночам и дням, и, с головой от хмеля трудной, пройти сторонкой в Божий храм.

Три раза преклониться долу, семь — осенить себя крестом, тайком к заплеванному полу горячим прикоснуться лбом.

Кладя в тарелку грошик медный, три да еще семь раз подряд поцеловать столетний, бедный и зацелованный оклад.

А воротясь домой, обмерить на тот же грош кого-нибудь и пса голодного от двери, икнув, ногою отпихнуть.

И под лампадой у иконы пить чай, отщелкивая счет, потом переслюнить купоны, пузатый отворив комод.

И на перины пуховые в тяжелом завалиться сне... Да, и такой, моя Россия, ты всех краев дороже мне!»

Даже в такой скотоподобной России он чувствует хмель и святость и прощает ей перины и купоны. А если перины и купоны, значит, — всё, потому что Россия перин и купонов была единственная, которой до сих пор не прощали поэты.

18
«ДВЕНАДЦАТЬ»

В поэме «Двенадцать» он вывел Россию еще более падшую и опять повторил слово в слово:

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

Тут упрямый национализм, который, не смущаясь ничем, хочет видетьсвятость даже в мерзости, если эта мерзость родная. Тут такая вера в свой народ, в неотвратимость его высоких судеб, что человек и сквозь сифилис видит красоту ослепительную. Странно, что никто до сих пор не воспринял «Двенадцати» как национальную поэму о России, как естественное завершение того цикла *патриотических* «Стихов о России», который ныне в его третьем томе носит название «*Родина*» и некогда был издан патриотическим журналом «*Отечество*»[1].

Прежде чем думать об этих стихах или спорить о них, нужно просто послушать их, — вслушаться в их интонации, постигнуть их ритмическую, звуковую основу, которая у Блока главнее всего, потому что его ритмы сильнее его самого и говорят больше, чем он хотел бы сказать, — часто наперекор его воле.

И первое, что мы услышим, — есть русская, древняя, простонародная песня:

Ох, ты, горе-горькое!
Скука скучная,
Смертная!..
Выпью кровушку
За зазнобушку,
Чернобровушку...

[1] *Александр Блок*. Стихи о России. СПб.: Изд. журнала «Отечество». 1915.

И русский старинный романс:

Не слышно шуму городского,
Над невской башней тишина.

И русскую солдатскую частушку:

Эх, ты, горе-горькое,
Сладкое житье!
Рваное пальтишко,
Австрийское ружье!

И какие национальные звуки в этих тягучих словах с ударением на четвертом слоге.

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

Катьку-дуру обнимает,
Заговаривает...

Ах ты, Катя, моя Катя,
Толстоморденькая.

Отнимите у этих стихов их национальную окраску, и от них ничего не останется, потому что это не окраска, а суть. И любовь, которая изображается в них, любовь Петьки и Катьки, есть та самая бедовая удаль, то хмельное разгулье, то восторженное упоение гибелью, в которых для Блока самая сущность России. Тут — даже в звуках — русский угар и безудерж:

— Ох, товарищи, родные,
Эту девку я любил...
Ночки 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!

Недаром в этой поэме гуляет тот излюбленный Блоком отчаянный ветер, которым охвачены все его стихи о России. В поэме нет ни одного эпизода, который не был бы обвеян этим ветром, и какими русскими простонародными словами воспевается здесь этот ветер:

Разыгралась чтой-то вьюга:
Ой, вьюга́, ой, вьюга́!

Не видать совсем друг друга
За четыре за шага!

Снег воронкой завился,
Снег столбушкой поднялся.

В этом по-народному воспринятом ветре Блок уже давно ощутил революцию. Русскому поэту, который сказал о себе:

Я сердце вьюгой закрутил,

что же ему было и петь, как не родную ему революцию? Он уже давно, много лет, сам того не подозревая, был певцом революции — фантастической, национальной, русской, потому что, как мы видели, Россия, уже сама по себе, была для него революцией. И нынешнюю нашу революцию он принял лишь постольку, поскольку она воплотила в себе русскую народную бунтующую душу, ту самую, которую воспел, например, Достоевский. Остальные элементы революции остались ему чужды совершенно. Он только потому и поверил в нее, что ему показалось, будто в этой революции — Россия, будто эта революция — народная. Для него, как и для Достоевского, главный вопрос, с Богом ли русская революция или против Бога. Тут самый крайний национализм. И не дико ли, что никто из писавших о поэме «Двенадцать», — а о ней написаны сотни статей, — так и не догадался об этом? Читали ее без конца, спорили о ней до хрипоты, — и все-таки не поняли ни единого звука. Никто даже не подумал о том, что для понимания этой поэмы нужно знать прежние произведения Блока, с которыми она органически связана.

Кричали, что в этой поэме Блок изменил себе, что это новый, неожиданный Блок, нисколько не похожий на старого.

Ужасались: «Кто бы мог подумать, что рыцарь «Прекрасной Дамы», певец «Соловьиного Сада» опустится до такой низменной темы?»

Но мы, следившие за творчеством Блока с его первых шагов, знаем, что здесь не новый, а старый Блок, и что тема «Двенадцати» есть его давнишняя, привычная тема.

В «Двенадцати» изображены: проститутка, лихач, кабак, — но мы знаем, что именно этот мир проституток, лихачей, кабаков давно уже близок Блоку. Он и сам давно уже один из «Двенадцати». Эти люди давно уже его братья по вьюге. Если бы они были поэты, они написали бы то же, что он. Кровно, тысячью жил он связан со своими «Двенадцатью», и если бы даже хотел, не мог бы отречься от них, потому что в них для него воплотилась Россия. Ведь даже кощунство «Двенадцати», эти их постоянные возгласы: «Эх, эх, без креста!», «Пальнем-ка пулей в Святую Русь!» — дав-

нишнее занятие Блока, который со времен «Балаганчика» чувствует «роковую отраду в попираньи заветных святынь» и про музу свою говорит, что она «смеется над верой». Это кощунство он изображает опять-таки преувеличенно национальными чертами. Его отпетый Петька, поножовщик, тоскуя по застреленной им Катьке, твердит:

Упокой, господи, душу рабы твоея.

И так упорно повторяет Божье имя, что даже возмущает остальных, ибо они понимают, что дело, которое они делают, им нужно делать без Бога, что о Боге им нужно забыть, потому что у них руки в крови. Но в самой страстности их отречения от Бога, в самой этой мысли, что Бог не для них, есть жгучая религиозная память о Боге, которая — по ощущению Блока — свойственна даже русским безбожникам, потому что только русский, отрекшись от Бога, чувствует себя окаянным, и ни на миг не забудет, что он отрекся от Бога. Этому Блока научил Достоевский. В безбожии для русского безбожника такая свобода, которой никакому сердцу не вынести: «все дозволено» и «ничего не жаль»:

— Свобода, свобода! Эх, эх, без креста!

И когда эти двенадцать, встретив в каком-то переулке бродягу, сентиментально лобызают его: «эй, бедняга, подходи, поцелуемся», — они и этим для Блока родные, потому что он давно уже точно так же лобызался с бродягами, прославляя их, как избранников вьюги, «как шатунов, распятых у забора». Давно уже он проникся национальной эстетикой российского бродяжничества.

И даже то, что́ двенадцать говорят о попе, было когда-то сказано Блоком — в «Ямбах».

Даже нож, которым в «Двенадцати» Петруха убивает соперника, есть тот самый русский национальный нож, который давно уже неотделим для Блока от русской вьюги и русской любви, о котором Блок задолго до «Двенадцати» сказал в стихотворении «Русь»:

И девушка на злого друга
Под снегом точит лезвеё.

Словом, чем больше мы всматриваемся, тем яснее для нас тот многознаменательный факт, что в нынешней интернациональной России великий национальный поэт воспел революцию национальную.

Блок никогда не говорил о России —

Ты знаешь край, где все обильем дышит,
Где реки льются чище серебра?

Или:

Русь, что выше и что ярче,
Что смелей и что святей?
Где сияет солнце жарче,
Где сиять ему милей?

Другой поэт, даже враждебный революции, попытался бы увидеть в ней хоть что-нибудь светлое, хоть одного героя или праведника, — Блоку это не нужно: он хочет любить революцию даже вопреки ее героям и праведникам, принять ее всю целиком даже в ее хаосе, потому что эта революция — русская.

Пусть эти двенадцать — громилы, полосующие женщин ножами, пусть он и сам говорит, что их место на каторге («На спину б надо бубновый туз»), но они для него святы, потому что озарены революцией.

На то он и Блок, чтобы преображать самое темное в святое. Разве прихорашивал он ту трактирную девку, которая открыла ему

берег очарованный
И очарованную даль.

Разве он скрыл от себя, что она пьяна и вульгарна? Разве он прихорашивал своего свиноподобного хама, когда захотел в его образе прославить Россию? То же случилось и здесь. Он преобразил, не приукрашивая. Пусть громилы, но и с ними Христос.

У Блока это не фраза, а пережитое и прочувствованное, потому что это выражено не только в словах, но и в ритмах. Только те, кто глухи к его ритмам, могут говорить, будто превращение этих хулиганов в апостолов и появление во главе их Иисуса Христа — есть ничем не оправданный, случайный эффект, органически не связанный с поэмой, будто Блок внезапно, ни с того ни с сего, на последней странице, просто по капризу, подменил одних персонажей другими и неожиданно поставил во главе их Иисуса Христа.

Те же, кто вслушались в музыку этой поэмы, знают, что такое преображение низменного в святое происходит не на последней странице, а с самого начала, с самого первого звука, потому что эта поэма, при всем своем вульгарном словаре и сюжете, по музыке своей торжественна и величава. Если это и частушка, то — сыгранная на грандиозном орга́не. С самых первых строк начинает звучать широкая оркестровая музыка с нарастающими лейтмотивами вьюги.

Все грубое тонет в ее пафосе, за всеми ее гнусными словами мы чувствуем широкие и светлые дали. Я уверен, что научный

ритмико-музыкальный анализ мог бы вполне объективно установить это поглощение низменного сюжета возвышенным ритмом. Происходит непрерывное чудо. Вся поэма — хоть и народная по своему существу — обросла, словно плесенью, нынешним смердяковским жаргоном, но этот жаргон подчинен такой мощной мелодии, что почти перестает быть вульгарным, и даже такие слова, как «сукин сын», «паршивый», «стервец», «толстозадая», «падаль», «холера», «електрический», «керенка», «буржуй», — даже эти слова поглощаются ею и кажутся словами высокого гимна. Вырванные из текста они сами по себе очень вульгарны:

Он в шинелишке солдатской
С физьономией дурацкой.

Но есть ли такая вульгарность, которой не могла бы преобразить в красоту магическая ритмика Блока? Этой ритмикой появление Христа подготовлено уже с первой страницы. Чуткие уже с первой страницы почувствовали, что этот гимн — о Боге.

Но, конечно, 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 бывала ему самому не под силу.

Часто он и сам не понимал, что такое у него написалось, анафема или осанна, и кто не помнит того томительного и напряженного вдумывания, с которым он говорил о «Двенадцати», спрашивая себя, что это, и не умея ответить. Он внимательно вслушивался в чужие толкования этой поэмы, словно ожидая, 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. Эту поэму толковали по-всякому и будут толковать еще тысячу раз, и всегда неверно, потому что в ее лирике слиты два чувства, обычно никогда не сливаемые. Тут и Марсельеза, и «Mein lieber Augustin» вместе*. Но что же делать, если во всем своем творчестве он всегда сливал Марсельезу и Augustin'а, если эту толстоморденькую Катьку он всегда ощущал одновременно и 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...

Обожание у Блока взяло верх, потому что вообще он был поэт обожаний. Марсельеза у него всегда торжествовала над Augustin'ом. Всегда и в «Незнакомке», и в стихах о России он начинал с омерзения для того, чтобы в конце появился Христос.

19

В «Двенадцати» высший расцвет его творчества, которое — с начала до конца — было как бы приготовлением к этой поэме. Предчувствиями «Двенадцати» полна его изумительная поэма «Возмездие». Когда его оскорбляла злая цивилизация Европы, когда он вглядывался в «измученные спины» рабов, когда жизнь стегала его «грубою веревкою кнута», он неизменно тосковал о «Двенадцати». Скорее бы они пришли — и спасли! Что они придут, он не сомневался: слишком уж гадостен был для него *старый мир* и с каждым годом казался всё гадостнее. «Двенадцать» — поэма великого счастья, сбывшейся надежды: пришли долгожданные. Пусть они уроды и каторжные, они уничтожат «наполненные гнилью гроба», они зажгут тот пожар, о котором Блок тосковал столько лет:

Эй, встань и загорись, и жги!
Эй, подними свой верный молот,
Чтоб молнией живой расколот
Был мрак, где не видать ни зги!

Я назвал его поэму «Двенадцать» гениальной. Блок для моего поколения — величайший из ныне живущих поэтов. Вскоре это будет понято всеми[1]. Его темы огромны: Бог, любовь, Россия. Его тоска вселенская: не о случайных, легко поправимых изъянах того или иного случайного быта, но о вечной и непоправимой беде бытия. Даже скука у него «скука мира». Даже смех у него — над вселенной.

И всегда, во всех его стихах, даже в самых слабых, чувствуется особенный, величавый, печальный, торжественный, благородный, лермонтовский, трагический тон, без которого его поэзия немыслима. Даже цыганские песни, которые так часто звучат в его книгах, до неузнаваемости облагорожены у него этим величаво-трагическим тоном. Было в нем *тяжелое пламя печали*. Именно тяжелое. Его душа была тяжела для него, он нес ее через силу — как тяжесть. В ней не было никакой портативности, легкости, мелочности. Если бы даже он захотел, он не мог бы говорить мелко о мелком, — но только об огромном и трагическом.

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

[1] Теперь, после его кончины, я радуюсь, что еще при его жизни произнес это ответственное слово. Весь этот отрывок был прочитан мною на «Вечере Александра Блока» в Петербурге в Большом Драматическом театре 25 апреля 1921 года.

То, о чем он писал, казалось таким выстраданным, что, читая его, мы забывали следить за ухищрениями его мастерства.

Его изумительная техника изумительна именно тем, что она почти незаметна. Это у малых поэтов техника выпячивается на первое место, так что мы поневоле замечаем ее. Это про малого поэта мы говорим с восхищением: «Какой у него оригинальный прием!» — «Какое мастерство инструментовки!» — «Какая ловкая и смелая аллитерация!» Но у поэта великого, у Лермонтова или Блока, вся техника так органически спаяна с тем, что некогда называлось душой, что мы хоть и очарованы ею, но не подозреваем о ней. Мы читаем и говорим: «Там человек сгорел», а виртуозно он горел или нет, забываем и подумать об этом. «Там человек сгорел», такова тема Блока: как сгорает человек — от веры, от безверья, от отчаяния, от иронии, и, естественно, эти стихи о человеке, сжигаемом заживо, казались не просто стихами — но болью. Для читателя это не просто произведения искусства, но дневник о подлинно переживаемом. Блок и сам в автобиографии называет их своим дневником.

Но только по внешности это был мрачный дневник, а на деле — радостный, потому что Блок, несмотря на все свои мрачные темы, всегда был поэтом радости. В глубине глубин его поэзия есть именно радость — о жизни, о мире, о Боге. Не верьте поэтам, когда они говорят, что они в пустоте: мир не может быть пуст для поэта. Поэт всегда говорит миру *да*, даже когда говорит ему нет. Творчество всегда есть приятие мира, в творчестве победа над иронией и смертью. Развенчивая жизнь, Блок все больше становился художником, то есть воспевателем жизни, и каждой строкой говорил:

Но трижды прекрасна жизнь.

И самая красота его творческой личности свидетельствовала, что жизнь прекрасна. Уже то, что, развенчивая любовь, он создал о развенчанной столько стихов, снова увенчало ее. Сколько бы он ни тяготился своим бытием, в нем жил художнический аппетит к бытию, который однажды заставил его воскликнуть:

О, я хочу безумно жить!
Все сущее — увековечить,
Безличное — вочеловечить,
Несбывшееся — воплотить!

<1914>

Без этой жадности к жизни и творчеству он не был бы великим поэтом.

Хочу,
Всегда хочу смотреть в глаза людские,
И пить вино, и женщин целовать...

Среди самых мрачных стихов — вдруг, неожиданно — он признавался, что ему как поэту жизнь дорога даже в мимолетных своих мелочах, что ему сладостно чувствовать, как у него в жилах переливается певучая кровь, что его сердце радо радоваться и самой малой новизне.

Да, знаю я, что втайне — мир прекрасен.
(Я знал Тебя, Любовь).

И такова уж была двойственность Блока, что именно с той поры, как он возгласил, что мир пуст, он впервые стал наполнять его вещами и лицами. Именно с той поры, как мир явился ему во образе ночи, он впервые различил в этой ночи линии и краски окружающего. Как художник, он стал обладателем мира, именно когда утратил его. Его последний — третий — том, где столько предсмертного ужаса, был в то же время для него как для художника воскресением. Прежде мир был для него только сонное марево. Струилось, клубилось, а что — неизвестно, но именно теперь прояснилась окрестность, и он стал внимательным живописцем земного. Такие стихи его третьего тома, как «Авиатор», «На железной дороге», «Унижение», «Флоренция», «Петроградское небо» — полны отчетливых, зорко подмеченных образов. А во всяком поэтическом образе всегда — любование миром. Любовью к точному и прочному слову, плотно облегающему каждую вещь, отмечены стихотворения третьего тома. Прежде он не мог бы создать таких незабываемо определительных образов, как «*испуганные* тучи», «*величавая* глупость», «*испепеляющие* годы», «*напрасных* бешенство объятий», «*столетний, бедный и зацелованный* оклад». Прежде он не мог бы написать о скелете, что тот роется в чьем-то шкафу —

Хозяйственно согнув *скрипучие* колени, —

потому что прежде для таких пушкинских слов у него не хватало любви и внимания к конкретному миру.

Всего поразительнее то, что, обличая любовь, Блок по-прежнему остался ее религиозным певцом. Сколько бы он ни твердил, что Прекрасная Дама ушла от него навсегда («Ты отошла, и я в пустыне...», «Ты в поля отошла без возврата...»), она осталась при нем до последнего часа, порою оскорбляемая, порою хвалимая — но вечно ощущаемая, как вестница мира иного, как «воспоминание смутное», как «предчувствие тайное», как слишком светлая

мысль о какой-то другой стране. Такие стихи, как «Без слова мысль...», «Есть минуты, когда не тревожит...», свидетельствуют, что он по-прежнему остался боговидцем. В одном из самых углубленных своих стихотворений «Художник», где он, этап за этапом, изображает процесс своего художественного творчества, он повторяет под конец своей жизни, что творчество связано для него с ощущением мира иного, с освобождением от времени и смерти, но оно же и мешает его боговидению. А боговидение для него по-прежнему — главное. И в самые поздние, предсмертные годы, завершая свой творческий путь, он не раз возвращается к той же своей Лучезарной и видит ее даже яснее, чем прежде:

Но чем полет неукротимей,
Чем ближе веянье конца,
Тем лучезарнее, тем зримей
Сияние Ее Лица.

И сквозь круженье вихревое,
Сынам отчаянья сквозя,
Ведет, уводит в голубое
Едва приметная стезя.

<1914>

Снова голубое, как и в юности, та самая золотая лазурь, которая сияла ему в первоначальные годы. Он остался тот же серафим, что и прежде. Серафим — несмотря ни на что. Падший и униженный, но серафим. Неверие только закалило его веру, кощунство только сделало ее человечнее. Оттого-то он так мучительно чувствовал мрак, что, в сущности, был светел и радостен. Под спудом в нем всегда таилась радость, и среди самых отчаянных стонов он написал в своих «Ямбах», что найдется же такой веселый читатель, который учует ее даже в его стонах и скажет:

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

Именно таким и ощущает его наше поколение; несмотря на свои хаосы, мятели и кощунства, он бессознательно воспринимается всеми, как лучезарный и гармонически-радостный. Помимо его воли, в самых его горьких стихах есть неизреченная сладость. Даже когда в поэме «Соловьиный Сад» он сурово отрекается от Соловьиного сада, от всех его нег и прохлад, от той, которую он там целовал, и возвращается в будни, на камни, к черной работе, к ослу, — даже это отречение от Соловьиного сада звучит у него, как соловьиная песня.

Прославлением жизни, светлым прославлением любви светится его последняя трагедия «Роза и Крест», мудрейшее изо всего им написанного.

Был рыцарь Бертран, он полюбил пустоту и служил пустоте, и отдал пустоте свою жизнь, и у Блока этот рыцарь пустоты есть единственный истинно человеческий образ.

Бертран любил, кого не стоило любить, и служил, кому не стоило служить, — и именно за это поэт наделил его такой красотой.

Та Прекрасная Дама, которой поклонялся Бертран, была вовсе не Прекрасная Дама, а мелкая, лживая, вульгарная тварь. Не Текла, но Фёкла. Блок настолько лишает ее ореола, что даже показывает, как для нее приготовляют слабительное. Она не стоит ни молитв, ни песен.

На Бертрана она не обращает внимания: у нее пошлый роман с пошляком.

Но Бертрану и не нужно, чтобы она была Теклой, он и Фёкле поклоняется, как Текле:

Я коснуться не достоин
Вашей розовой руки, —

и благоговейно отдает ей свою жизнь, и помогает ее пошлому любовнику вскарабкаться в окно ее спальни и провести с нею ночь.

Смазливый мальчишка громко целуется с нею, а Бертран, умирая, стоит на страже у ее окна, чтобы никто не помешал им целоваться, и чувствует свое страдание, как счастье.

Он счастлив своей жертвой Пустоте. Пусть его невеста — картонная, но сердце у него не картонное: человеческое, героическое сердце, преображающее своими ненужными жертвами Балаганчик мира в Храм. Мир не Балаганчик для Бертрана. Он побеждает мировую чепуху — своим бесцельным страданием, и замечательно, что слово *бесцельный* стало у Блока любимейшим:

— Людям будешь ты зовом *бесцельным*! — говорят в этой пьесе поэту.

— В путь роковой и *бесцельный* шумный зовет океан!

Нужно идти без цели и гибнуть без цели, потому что единственное наше оправдание — в гибели. Блок так и говорил: ты никуда не придешь, но иди; ты пропадешь, но иди:

Всюду беда и утрата,
Что тебя ждет впереди?
Ставь же свой парус косматый,
Меть свои крепкие латы
Знаком креста на груди.

В этом *ставъ же*! — упрямый идеализм, идеализм назло всему, — Ибсен, Бранд, упоение отчаянием.

В сущности, Блок всегда был Бертраном, но осознал это только теперь; если даже некого любить, будем любить, все равно кого и за что! Не в кого верить, но не верить нельзя. Идти некуда, но будем идти. Будем жертвовать собою во имя чего бы то ни было, потому что только жертвами освящается жизнь. Нас не запугаешь бесцельностью:

Пускай Олимпийцы завистливым оком
Глядят на борьбу непреклонных сердец.
Кто, ратуя, пал, побежденный лишь роком,
Тот вырвал из рук их победный венец.

1921–1924

ДВЕ ДУШИ М. ГОРЬКОГО

1

Неужели молодость Горького и вправду была так мучительна? Когда читаешь его книгу «Детство», кажется, что читаешь о каторге: столько там драк, зуботычин, убийств. Воры и убийцы окружали его колыбель, и, право, не их вина, если он не пошел их путем. Они усердно посвящали ребенка во все тайны своего ремесла — хулиганства, озорства, членовредительства. Упрекнуть их в нерадении нельзя: курс был систематический и полный, метод обучения — наглядный. Мальчику показывали изо дня в день развороченные черепа и раздробленные скулы. Ему показывали, как в голову женщины вбивать острые железные шпильки, как напяливать на палец слепому докрасна накаленный наперсток; как калечить дубиной родную мать; как швырять в родного отца кирпичами, изрыгая на него идиотски-гнусную ругань. Его рачительно готовили в каторгу, как других готовят в университет, и то, что он туда не попал, есть величайший парадокс педагогики.

Старинные семейные традиции требовали от него этой карьеры. Среди самых близких своих родных он мог бы с гордостью назвать нескольких профессоров поножовщины, поджигателей, громил и убийц. Оба его дяди по матери — дядя Яша и дядя Миша, — оба до смерти заколотили своих жен, один одну, а другой двух, убили его друга Цыганка — и убили не топором, а крестом!

Крест как орудие убийства — с этой Голгофой познакомился Горький, когда ему еще не было восьми лет. В десять он и сам уже знал, что такое схватить в ярости нож и кинуться с ножом на человека. Он видел, как его родную мать била в грудь сапогом подлая, длинная мужская нога. Свою бабушку он видел окровавленной, ее били от обедни до вечера, сломали ей руку, проломили ей голову, а оба его деда так свирепо истязали людей, что одного из них сослали в Сибирь.

Кто из русских знаменитых писателей мог бы сказать о себе: «Я был вором»? А Горький еще в детстве снискивал себе воровством пропитание. «Мы выработали себе ряд приемов, успешно облегчавших нам это дело», — вспоминает он о себе и товарищах.

Из его товарищей только один чуждался этой профессии, а дядя Петр обкрадывал церкви, Цыганок похищал на базаре провизию, Вязь, Кострома и Вяхирь воровали жерди и тёс. Горький сделал своей специальностью похищение церковных просфор.

Позже, когда подростком он служил в башмачном магазине, ему внушали елейно и вкрадчиво:

— Ты бы, человече божий, украл мне калошки, а? Украдь, а?

А когда он поступил в иконописную мастерскую, он украл икону и псалтырь[1].

До сих пор мы думали, что мещанская жизнь — это беспросветная скука и только: блохи, пироги с морковью, икота, угар; но оказывается, эта жизнь (по Горькому) есть кипение лютых страстей, кровавые трагедии, сплошная война. Как о самом обычном, он мимоходом повествует о том, что один из его соседей каждый день садился у окна и палил из ружья в прохожих. А когда Горький вырос, какой-то охотник всадил ему в правую сторону тела двадцать семь штук бекасиной дроби — здорово живешь, ни с того ни с сего! Вся его книга полна дикими воплями: «Расшибу об печку!», «Убью-у!», «Еще бы камнем по гнилой-то башке!»

Нет, не похоже «Детство» Горького на «Детство» Толстого! Когда-нибудь для школьных сочинений будет предлагаться в школах тема: сравнительный разбор обоих «Детств», и гимназисты победоносно докажут, что усадебное детство было лучше чумазого. Ведь мимо малолетнего Толстого не возили людей в цепях казнить на ближайшей площади, ведь Толстого не засекали до потери сознания, ведь дом, где жил восьмилетний Толстой, не соседствовал с домом терпимости. Потому Толстой и воскликнул:

— Счастливая, счастливая, невозвратимая пора детства! Как не любить, не лелеять воспоминаний о ней!

А мученик чумазой педагогики уже не повторит этих слов. «Точно кожу содрали мне с сердца», — таково было его детсткое чувство. Ошпаривали сердце кипятком.

Эта злая война всех со всеми не погубила Горького, но закалила его. Благодаря ей он сделался бойцом. И, когда я читаю в его автобиографической книжке, как он намазал своему ненавистному отчиму сиденье стула клеем; как в шапку ненавистному дяде Петру он насыпал едкого перцу, чтобы тот чихал целый час; как, мстя за оскорбление бабушки, он выкрал у деда святцы и, разре-

[1] В людях. Пг.: Парус, 1918, с. 251, 252.

зав их на мелкие клочки, остриг у святителей головы, хоть и знал, что за это будет жестокая казнь, — когда я читаю о таких маленьких бунтах маленького Горького, я чувствую, что это — пророчество о будущем неукротимом забияке:

Ты, жизнь, назначенная к бою!
Ты, сердце, жаждущее бурь!

Попробуйте четырехлетнего Горького запереть в каюте на ключ. Он схватит бутылку с молоком и ударит бутылкой по двери! Стеклом по железу! Ничего, что бутылка вдребезги, а молоко натечет в сапоги.

Строптивость была его главной чертой. Какая-то старуха сказала ему за обедом: «Ах, Алешенька, зачем ты так торопишься кушать, — и такие большие куски!» Он вынул кусок изо рта, снова надел его на вилку и протянул ей: «Возьмите, коли жалко!»

А учителю в школе сказал: «Ты, брат, не кричи, я тебя не боюсь!»

В «Детстве» о таких подвигах повествуется часто: чуть, например, маленький Горький увидел, что пятеро здоровенных мещан навалились на одного мужика и рвут его, как собаки собаку, он тотчас же с целой тучей булыжников бросился выручать избиваемого. А когда за какие-то провинности мать отхлестала его, он предупредил ее спокойно и твердо, что, если это повторится, он укусит ей руку, убежит в оледенелое поле и там замерзнет, — умрет, а не сдастся.

Вот еще когда проявилась в ребенке та романтика бури и бунта, та *горьковщина*, которая впоследствии, в предреволюционную пору, создала в нашей литературе эпоху.

Горький — чуть не с колыбели буян, и в «Детстве» приводится обширный каталог его буйств: то он сломает дедову деревянную ложку, то запрет в погребе бабу-обидчицу, то швырнет в огромного мужика кирпичом:

О, счастье битвы!
Безумство храбрых —
Вот мудрость жизни!

Еще бегая босиком по Канатной, Горький понял, что в битве — счастье. Недаром его мальчиком так тянуло в солдаты. Ему и теперь, на старости, весело вспоминать свои детские битвы:

«Мальчишки из оврага начинали метать в меня камнями. Я с *удовольствием* отвечал им тем же...»

«Было *приятно* отбиваться одному против многих...»

«Драка была любимым и единственным *наслаждением* моим...»

Так маленькими уличными драками подготовлялся этот великий драчун. Розгами, кулаками и камнями создавали из него буревестника.

И замечательно, что большинство его драк были рыцарские. Почти все — в защиту человека. Редко-редко — ни с того ни с сего — мальчик плюнет человеку на лысину, а чаще — он защитник обиженных. Его девиз — противление злу. За всякую обиду — себе ли, другим ли — он в «Детстве» отвечает обидой, не желая ни прощать, ни примиряться.

2

Хотя в «Детстве» изображается столько убийств и мерзостей, это, в сущности, веселая книга. Меньше всего Горький хнычет и жалуется. Несмотря на всю свою скучно-жестокую жизнь, люди для него забавны, занятны, живописны, любопытны, причудливы, и на каждой странице «Детства» слышатся веселые слова:

— Прощается вам, людишки, земная тварь, все прощается, живите бойко! Превосходная должность — быть на земле человеком! Милые вы, черти лиловые!

И написано «Детство» весело, веселыми красками. Все в этой книге ладно, складно, удачливо, ловко, звонко. Каждая буква — нарядная, каждая страница — с изюминкой. Ни одного вялого или мертвого слова. Никогда еще Горький не писал так легко и свободно. Наконец-то он создал нечто достойное его огромных поэтических сил. И, хотя в собрании его сочинений «Детство» уже двадцатая книга, но для любящих искусство она — первая. Предыдущие девятнадцать томов — лишь ступени сюда, в эту книгу. В России еще не было воспоминаний, которые были бы написаны так виртуозно: каждая глава есть отдельный рассказ, совершенно законченный, каждый эпизод драматизирован, доведен до высшей эффектности, — хоть сейчас в кинематограф, на экран! Весело бегут друг за дружкой шустрые, хорошенькие главки, кувыркаясь и играя в чехарду. И какая энергическая живопись: целую кучу людишек Горький лепит, точно забавляясь; четыре мазка — и готово, кисть так сама и гуляет по пестрому его полотну, а он еле поспевает за нею и с веселым удивлением следит, какая забавная выходит у него панорама. Вот настоящее слово: панорама. Горький с недавнего времени стал панорамистом-декоратором — с той поры, как написал он «Исповедь». И в «Исповеди», и в «Городке Окурове», и в «Кожемякине» — всюду пестрота и широта панорамы, множество весело написанных лиц, темпераментный размах композиции, самые яркие краски; но нигде не чувство-

валось такой уверенной, непринужденной и веселящейся кисти, как в «Детстве». В «Детстве» на каждой странице заметно, что радует мастера его мастерство. Эта радость мастера передается и нам.

Замечательно, как на старости лет Горького потянуло к краскам. В первых своих книгах он — певец и (чаще всего!) оратор, а в своих последних — живописец. Глаз его стал ненасытнее, зорче и увидел в мире столько изумительных красок, какие и не снились тому, кто декламировал «Песню о Соколе».

Но откуда эта радостная живопись? Можно ли радоваться, рассказывая, как обижают и калечат людей? Сам Горький объясняет свою радость надеждами на лучшее будущее. В повести «Детство» он пишет:

«Не только тем изумительна жизнь наша, что в ней так плодовит и жирен пласт всякой скотской дряни, но тем, что сквозь этот пласт все-таки победно прорастает яркое, здоровое и творческое, возбуждая несокрушимую надежду на возрождение наше к жизни светлой, человеческой».

В последнее время эта надежда на «возрождение наше к жизни светлой и человеческой» все чаще сказывается в произведениях Горького. Пусть пылинка к пылинке, но строится волшебное царство счастливых. А это для Горького главное: чтобы люди стали счастливы, чтобы женщин не били ногами в живот, чтобы не швыряли в отцов кирпичами, чтобы не истязали детей. В «Детстве» он спросил у своей бабушки:

— Маленьких всегда бьют?

И бабушка спокойно ответила:

— Всегда.

Она даже и представить себе не могла, что есть такие маленькие, которых не бьют. А Горький только о том и мечтает, чтобы поскорее кончилась эта звериная жизнь и началась человеческая. И звериная непременно кончится, кончатся все эти «свинцовые мерзости», потому что, как пишет он в «Детстве», «русский человек настолько еще здоров и молод душою, что преодолевает и преодолеет их».

Прежде, мечтая о счастье людей, Горький славил анархический бунт, но теперь, после того, как он развенчал Челкаша, он верит уже не в бунтаря, но в работника. Доработается человечество — до счастья. В человечестве он видит артель строителей счастливого планетарного будущего[1]. И так как всякую свою веру

[1] В статье «Две души», в «Письмах к читателю», в статье о В. И. Семевском Горький говорит о «*планетарной* культуре», о «*планетарной* истории», «*планетарном* смысле труда» и т. д. Теперь это его любимое слово.

он любит выражать афоризмами, то теперь его книга полна афоризмов, которые славят работу:

— Всякая работа — молитва Будущему.

— Рабочий народ земли — единственный источник боготворчества.

— Люди умирают, а дела их остаются.

— Деяние — начало всех начал.

— Работа всегда дороже денег.

— Человек — работник всему миру.

Работой спасется мир. Что бы ты ни создавал для себя, ты создаешь для меня и для всех. Здесь круговая порука всемирного, хорового труда. Работая, ты обогащаешь вселенную.

В своей знаменитой статье «Две души» Горький клеймит восточную, азиатскую душу за то, что восточной душе неведом пафос деяния, чуждо счастье строительства и творчества, и какие он расточает хвалы западной европейской душе за то, что она — душа-хлопотунья, душа-созидательница! И всюду, даже в «Итальянские сказки», вкраплены у него гимны труду:

«Была работа, моя работа, святая работа, синьор, говорю я вам, да!» — похваляется итальянский рабочий в его сказке «Тоннель»*. Этому рабочему выпало на долю великое счастье: он рыл вместе с другими Симплонский тоннель, он победил своей работой непобедимую гору, и воспоминание об этой работе наполняет его радостью и гордостью:

«Когда, наконец, рушился пласт породы и в отверстии засверкал красный огонь факела и чье-то черное, облитое слезами радости и по́том лицо, и еще факелы и лица, и загремели крики победы, крики радости — ой, это лучший день моей жизни, и, вспоминая его, я чувствую: нет, я не даром жил!.. И когда мы вышли из-под земли на солнце, то многие, ложась на землю грудью, целовали ее, плакали — и это было так хорошо, как хороша сказка! Да, целовали побежденную гору, целовали землю — в тот день особенно близка и понятна стала она мне, синьор, и полюбил я ее, как женщину... Конечно, я пошел к отцу, о да! Я пошел к нему на могилу, постучал о землю ногой и сказал, как он желал этого:

— Отец, — сделано! — сказал я. — Люди — победили. Сделано, отец!»

Самому участвовать в этой работе — для Горького незабываемая радость. Как о светлом празднике духа вспоминает он о той трудной и мучительной ночи, когда волжские грузчики, и он в том числе, разгружали под Казанью затонувшую баржу*.

«Работали так, как будто изголодались о труде, как будто давно ожидали удовольствия швырять с рук на руки четырехпудовые мешки, носиться с тюками на спине. Работали, играя, с весенним

увлечением детей, с той пьяной радостью делать, слаще которой только объятия женщины... Я жил в эту ночь в радости, не испытанной мною, душу озаряло желание прожить всю жизнь в этом полубезумном восторге делания... Обнимать и целовать хотелось этих двуногих зверей, столь умных и ловких в работе, так самозабвенно увлеченных ею»[1].

Горький первый из русских писателей так религиозно уверовал в труд. Только поэт-цеховой, сын мастерового и внук бурлака мог внести в наши русские книги такую небывалую тему. До него лишь поэзия неделания была в наших книгах и душах. Он, единственный художник в России, раньше всех обрадовался при мысли о том, что человечество многомиллионной артелью устраивает для себя свою планету, перестраивает свое пекло в рай.

Работая, мы строим хрустальный дворец для потомства, где не будет ни воздыханий, ни слез, —

Ни бескрестных могил, ни рабов.

Весь пафос поэзии Горького — в заботе о таком счастливом будущем. Горький не богоискатель, не правдоискатель, он только искатель счастья: счастье для него дороже правды, святее Бога, — и если Бог не даст человечеству счастья, Горький забракует такого никчемного Бога. И если правда не даст человечеству счастья, то да здравствует ложь! Когда лукавый Лука в его пьесе «На дне» самым беспардонным враньем осчастливил на минуту людей, Горький дал ему свое благословение: чем хочешь, только осчастливь и обрадуй!

Недавно этот лукавый Лука снова появился у него на страницах в рассказе «Утешеньишко людишкам»* и снова, из жалости к людям, мошеннически обморочил их, чтобы дать им если не счастье, то хоть передышку в несчастьях: выдал им какого-то дурачка за праведника и богоносного пророка, потому что — как поясняет он сам, — «это все-таки утешеньишко людишкам, иной раз жалко их; очень маятно живут, очень горько. А то жили-были стервы-подлецы, а нажили праведника».

3

Когда Горькому было лет двадцать, он сочинил поэму в прозе и стихах «Песнь старого дуба».

Эта «Песнь», по нынешнему ощущению Горького, была в достаточной мере плохая, но тогда он был убежден, что стоит

[1] Автобиографические рассказы. — «Красная новь». Пг., 1923, с. 15—16; Мои университеты. Берлин, 1923, с. 21—22.

людям прочитать ее, и они тотчас же построят свою жизнь по-новому.

«Я был убежден, — пишет он, — что грамотное человечество, прочитав мою поэму, благотворно изумится пред новизною всего, что я поведал ему, правда повести моей сотрясет сердца всех живущих на земле, и тотчас же после этого взыграет честная, чистая, веселая жизнь, — кроме и больше этого я ничего не желал»[1].

С той поры прошло лет тридцать или больше, но Горький и теперь не изменился. Каждое его произведение только затем и написано, чтобы преобразовать человечество. Горький, когда пишет, твердо верит, что стоит людям прочитать «Кожемякина» или «Супругов Орловых» — и взыграет честная, чистая, веселая жизнь. Кроме и больше этого он ничего не желает.

Жалко людей; люди живут плохо; надо, чтобы они жили лучше, — таков единственный незамысловатый мотив всех рассказов, романов, стихотворений и пьес Горького, повторяющийся чем дальше, тем чаще.

Прежде Горький был писатель безжалостный. Но перед революцией он стал проповедовать жалость. В его последних книгах слово *жалко* на каждом шагу, так что даже странно читать. Вопреки правдоподобию, словно сговорившись заранее, все новые персонажи Горького один за другим упорно повторяют слово *жалко*, и Горький не дает им уйти со страницы, покуда они этого слова не скажут. В конце концов эти однообразные демонстрации жалости кажутся весьма нарочитыми; но замечательна та упрямая настойчивость, с которой Горький демонстрирует жалость. Во время войны он напечатал продолжение «Детства», автобиографическую повесть «В людях», и там чуть не в каждой главе говорится об этой жалости.

Вот Пашка Одинцов, богомаз, круглоголовый подросток, лежит на полу и плачет:

— Ты что?

— Жалко мне всех до смерти... До чего же мне жалко всех, господи! («В людях», гл. XIV).

Вот бабушка Горького — бродит с ним по лесу и говорит слово в слово:

— Как подумаешь про людей-то, так станет жалко всех (гл. VI).

Вот Смурый, повар, сидит на корме парохода и говорит слово в слово:

— Жалко мне тебя... и всех жалко... (гл. V).

И Татьяна в рассказе «Женщина» тоже говорит слово в слово:

— Господи, жалко всех, всю-то жизнь наскрозь, всех людей!

[1] *М. Горький.* Мои университеты. Берлин: Книга, 1923, с. 151.

И горбатый Юдин в очерке Горького «Книга»:

— Как жалко всех!.. Как жалко людей!

И Павел в романе «Мать»:

— Жалко всех.

И в романе «Исповедь» — Матвей:

— Жалко мне стало всех.

— Мне народ жалко, бесчисленно много пропадает его зря! — говорит Силантьев в рассказе «В ущелье».

И прекрасная Лёска в очерке «Сторож»* твердит:

— Жалко мне тебя... Ой, *всех* жалко мне[1].

Девять человек слово в слово: жалко *всех*. Не то чтобы им было жалко одного или двух, — нет, им жалко всех, они жалеют *весь мир*. В простонародьи это очень редкое чувство — сострадание к миру, ко всему человечеству; жалость простолюдина конкретна: к тому или к этому страдающему — страдающему сейчас, у него перед глазами. Но герои Горького повторяют один за другим, что им жалко *всех, всю вселенную*. В особые мгновения их жизни их охватывает восторг человеколюбия, когда они словно сораспинаются миру.

Горькому так дороги эти слова: *жалко всех*, что он не во всякие уста их влагает, а только в избранные, в самые лучшие, в уста своих любимых героев. В этом он видит высшую их красоту, — в том, что они сидят, разговаривают, да вдруг и просияют чрезмерной, невыносимой любовью ко всем. Горький в своей повести «В людях» приписывает и себе такие же внезапные вдохновения жалости ко всему человечеству.

«Я испытывал мучительные приливы жалости к себе и ко всем людям», — говорит он в десятой главе и с большим однообразием многократно указывает, что в юности, бывало, кого ни встретит, того и жалеет, до краев наполняется жалостью. И когда в *первой* главе этой повести он встретил какого-то Сашу, он написал про него:

«Сашины вещи вызвали во мне чувство томительной жалости».

Когда во *второй* главе появился его уличный друг Кострома, он и про того написал:

«Мне стало... жалко Кострому».

Вспомнил мать:

«Мне было жалко ее...»

В *пятой* главе вывел пароходного повара Смурого, и, конечно, не преминул пожалеть и того:

«Все боялись его, а я жалел».

---

[1] *М. Горький*. Мои университеты. Берлин: Книга, 1923, с. 132.

В *шестой* то же самое снова:
«Мне было жалко и его и себя».
В *седьмой* появился какой-то солдат:
«Мне стало жалко солдата...»
В *восьмой* снова появился какой-то солдат:
«Почти до слез жалко солдата и его сестру».
В *девятой* появился какой-то чертежник:
«Мне было жаль его».
В *десятой* — офицер:
«Мне стало жалко офицера».
В *двенадцатой* — мужики:
«Эти угрюмые мужики... вызвали у меня жалость к ним...»
В *пятнадцатой* — какой-то приказчик:
«Мне стало жаль его».
В *восемнадцатой* — какая-то гулящая женщина:
«У меня от... жалости к ней навернулись слезы»[1].

Заметьте, это не ровная жалость, а какой-то внезапный прилив и отлив. Она накатывает на него и отхлынывает. Как и всякое вдохновение, она неожиданна. Еще за минуту до этого был он равнодушен и недобр. Но *вдруг* (именно *вдруг*!) пожалел. Все творчество Горького питается этим *вдруг*, этой внезапной экстатической жалостью. Можно легко доказать, что даже безжалостное свое ницшеанство он взлелеял в себе из жалости. Теперь в его повести «В людях» многие назойливо-часто твердят:

— Людей нужно жалеть!

— Ты и камень сумей пожалеть.

— Людей везде теснота, а пожалеть нет ни одного сукина сына.

Не беда, если это выходит назойливо: Горький не боится надоесть. В каждый данный период его творчества у него имеется одно какое-нибудь любимое слово, которое с большим однообразием он повторяет, как заклинание, множество раз; при всяком случае, из страницы в страницу, из повести в повесть, без конца он вдалбливает в нас одно и то же, то, что считает полезным для нас, а придется ли нам это по вкусу, он заботится меньше всего.

Придирчивым читателям, пожалуй, покажется, что он мог бы и не повторять по инерции столько раз, в одних и тех же выраже-

---

[1] *М. Горький*. В людях. Пг.: Парус, 1918, с. 14, 24, 37, 88, 92, 95, 105, 127, 148, 162, 174, 196, 250, 303. Горький точно вменяет себе в обязанность возможно чаще произносить слово *жалко*. В одной из своих предреволюционных статей он сочувственно цитировал письмо какой-то курсистки, которая требовала, чтобы все писатели говорили одно слово «*жалко*» (*М. Горький*. Статьи. Пг., 1918, с. 125).

ниях, словно заученный урок, одну и ту же привычную формулу. Но мы чувствуем, что здесь проявилось его драгоценное качество — его упорная воля: подобно другим улучшателям мира, желающим во что бы то ни стало осчастливить людей, подобно Фурье или Роберту Оуэну, он, как мы ниже увидим, гениально упрям в пропаганде тех своих чувств и мыслей, которые кажутся ему единоспасительными, и никогда не упустит возможности демонстрировать их снова и снова...

4

Горький требует, чтобы мы были жалостливы, так как ему кажется, что в жестоких условиях мучительной русской жизни жалость необходима как воздух.

Ни один из русских писателей не чувствовал с такой остротой, что русская жизнь мучительна. Может быть, побуждаемый своей порывистой жалостью, Горький только и твердит в своих книгах, что наша жизнь устроена плохо, что нужно ломать эту дурацки-жестокую жизнь и устроить себе новую, помягче. Это чувство и сделало Горького — задолго до революции — революционным писателем, потому что всякая революция есть воплощение этого чувства.

Горького оно не покидало никогда. «Смотрите, как по-дурацки и жестоко устроена ваша жизнь», — таково содержание всех его книг.

По своей публицистической привычке Горький повторяет эту фразу почти без изменения во всех своих книгах.

— Отчего люди так нехорошо живут? — спрашивает кто-то в его повести «Мать».

И в другой повести, «Жизнь ненужного человека», даже полицейский сыщик спрашивает:

— Отчего люди так нехорошо живут?

И в третьей его повести «По Руси» читаем:

«— Как же люди-то живут?

— Плохо, недостойно себя живут, в безгласии и невежестве, в неисчислимых обидах нищеты и глупости».

Для Горького это единственный факт, заслоняющий все остальные.

— Уж я бы поискал, как жить лучше! — восклицает юноша Горький, мечтая дойти до самой Богородицы и рассказать ей о наших скорбях. В этом его помешательство. «Если Богородица

поверит мне, пусть даст такой ум, чтобы я мог все устроить иначе, получше как-нибудь»[1].

«Для лучшего живет человек», — повторяет он со старцем Лукой. Человеческое счастье — для него мерило всех вещей, центр его мироздания. Ему дорого не какое-нибудь запредельно-мистическое, сверхэмпирическое счастье не от мира сего, а житейское, земное и насущное. Он утилитарист-гедонист. Его философия практическая. Ему не до метафизики, когда кричат «караул», ему некогда думать о потустороннем и вечном, когда женщин все еще бьют сапогами в живот, а детей калечат поленьями. Он не спрашивает у полуночных волн:

Скажите мне, что значит человек?

Он знает: человек — это боль, которую нужно утишить. Остальное его не занимает нисколько. Здесь вся его воля, все его мысли. Даже Бог необходим ему постольку, поскольку он — исцелитель страданий.

— Где наш справедливый и мудрый Бог? Видит ли он изначальную, бесконечную муку людей своих? — спрашивает в повести «Исповедь» богоискатель Матвей, шарящий по всем закоулкам земли, где же скрывается жалеющий Бог. С детства его так оглушили человеческие боли и раны, что он чувствует их, как свои: пусть бы Бог глядел на несчастных людишек с низенького, близенького неба и говорил им, как Горький:

— Люди вы мои, люди! Милые мои люди! Ох, как мне вас жалко!

Кроме жалости к людишкам, Горький ничего и не требует от своего божества: пусть оно жалеет нас, как Горький. А если оно не жалеет, оно ему не нужно совсем. Бог ему интересен не сам по себе, а только по отношению к людишкам.

— Плохо ты, Господи, о бедных заботишься! — упрекают его в повести «В людях».

— Нет его, Бога, для бедных, нет... Когда мы молебны служили, помог он нам? — упрекают его в повести «Исповедь».

«Бог для бедных» — точно врач для бедных. Бог обязан услаждать нас и холить, в этом как бы его должность, а если он ею манкирует, на что же он тогда человечкам? Что это за доктор — не лечащий!

— Вот у меня, — читаем в рассказе «Калинин», — жена и сынишко сожглись живьем в керосине... Это как? Молчать об этом? Ежели Бог... то отвечает за все...

[1] В людях. Пг.: Парус, 1918, с. 47.

В рассказе «Тюрьма» повторяется та же претензия. Горький написал специальный богословский трактат — в форме интереснейшей повести «Исповедь», — где, перебрав, как по пальцам, всевозможные российские религии и отвергнув их одну за другой, объявил в конце концов свою — религию человечества: людишки — вот истинный Бог. Бог — как бы эманация людишек, людишкиных вожделений и мук. Главное — люди, а Бог — производное. Люди — субстанция, а Бог — атрибут.

Религия Горького — земная, безнебесная. Он весь в людском муравейнике, конечном, здешнем, временном. Он ни за что не написал бы, как Фет:

Прямо смотрю я из времени в вечность, —

он весь в практике, в физике, он не Мария, но Марфа, и слава богу, что Марфа: довольно уже с России Марий!

Душа готова, как Мария,
К ногам Христа опять прильнуть, —

такова была у русской поэзии единственная доныне забота: как маги, мы смотрели из времени в вечность, а кругом в коросте, лишаях и чирьях копошились очумелые людишки.

Окрылены неведомым стремленьем, —
Над всем земным,
В каком огне, с каким самозабвеньем
Мы полетим! —

радовался завороженный поэт и, как о высшем блаженстве, как о празднике духа, мечтал об этом полете в нездешнее, а то, что здесь у кого-то жена и сынишка сгорели живьем в керосине, это никак не вмещалось в круг его поэтических тем, это было даже враждебно его волхвованию. Нет, —

...в беспредельное влекома,
Душа незримый чует мир, —

этим только и жива была русская лирика — только беспредельным и незримым, — пустынница, чуждая дольнему миру, созерцательница горних святынь, воплотившая в высших своих достижениях стихийную волю древнерусской восточной души к отрешению ото всякой земной суеты, от пыли вседневных явлений, скучавшая ими, не верившая в их бытие:

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

Людскими бедами эта литература всегда занималась sub specie aeternitatis◊, ради разрешения глубочайших этических и философских проблем, не столько жаждая изменения нашего внешнего быта, сколько — внутреннего перерождения наших душ. Она всегда лишь о душе и хлопотала, а телу — чем хуже, тем лучше. Исключение составляли только шестидесятые годы, но это именно исключение, изъятье из правил. И замечательно, что шестидесятые годы хотя и дали нам огромных писателей, но не дали ни одного великого, который мог бы по мощности своих вдохновений сравниться с теми «прозревшими вечность».

Горький резко отгородил себя от всех тайновидцев и заявил вызывающе, что ему до царства Божия нет дела, а есть дело лишь до царства человеческого; что за чечевичную похлебку материальных, физических благ он с радостью отдаст все бездны и прорывы в нездешнее, которыми так счастливы другие; что накопление физических удобств и приятностей жизни есть венец и предел его грез. И пусть тайновидцам эти грезы не нравятся, пусть они зовут их беспросветно мещанскими, куцыми, плоскими, недостойными души человеческой, Горькому это не страшно — было бы людишкам облегчение: «жалко их, очень маятно живут, очень горько, в безгласии, в неисчислимых обидах».

И не смейте служить ничему абсолютному, самоцельному и самоценному, — только человечеству, только его удобствам и пользам! Недаром в своей пьесе «Дети Солнца» Горький так наказывает мудрого героя за то, что тот думал о химии, а не о человеческих нуждах:

— Милая твоя голова много думает о великом, но мало о лучшем из великого — о людях.

Для Горького это непрощаемый грех.

Нужно думать о людях, о переустройстве их жизни, а все остальное вздор. Оттого-то Горькому так чужды книги Достоевского и Толстого, что там нет этой нетерпеливой жажды построить мир на других основаниях, дабы люди стали веселее, сытее, добрее. В Достоевском, который так ненавидел прогресс, ненавидел всякие мечты о фаланстерах, книги Горького вызвали бы яростный гнев. Горький — в непримиримой вражде со всеми душевными навыками классических русских писателей.

Замечательно, что во всех своих книгах он ни разу не задумался о смерти, о которой так любили размышлять писатели предыдущей эпохи. Смерть не пугает его, потому что он и от нее забронирован своей религией всемирного прогресса.

◊ с точки зрения вечности (*лат.*).

Наша смерть унавозит людям более счастливую жизнь — этого для Горького достаточно.

И ляжем мы в веках, как перегной, —

это радует его больше всего.

— Все мы неизбежно исчезнем, чтобы дать на земле место людям сильнее, красивее, честнее! — повторяет он не раз в своих книгах. — Благодарение мудрой природе, личного бессмертия нет.

Порою кажется, что, если бы он мог, он запретил бы людям даже самые разговоры о смерти. Когда он был подростком, даже «Мертвые души» показались ему неприятными, единственно из-за своего заглавия — *мертвые*. Это слово было невыносимо ему:

«Мертвые души» я прочитал неохотно, — сообщает он в повести «В людях». — «Записки из Мертвого дома» — тоже; «Мертвые души», «Мертвый дом», «Смерть», «Три смерти», «Живые мощи» — это однообразие названий книг невольно останавливало внимание, возбуждая смутную неприязнь к таким книгам»[1].

Эта неприязнь едва ли законна: ведь и в «Мертвых душах», и в «Мертвом Доме» смерть упоминается только в заглавии. Но Горькому и заглавия достаточно, чтобы почувствовать вражду ко всей книге. Он требует, чтобы из нашего словаря слово *смерть* было изъято совершенно: русские люди не смеют произносить это слово, так как их жизнь свирепее смерти. Не о смерти нужно думать, а о жизни, — о том, как бы переделать ее.

«Я... хорошо знаю, — говорит он в одной статье, — что, когда истрачу все силы на утверждение жизни, то непременно умру. Но я глубоко уверен, что после моей смерти мир станет не менее, а более интересным, еще богаче красотою, разумом и силою творчества, чем был при моей жизни»[2*].

Трагедии бытия, мучившие прежних великих писателей, Горький заменил трагедиями быта. Кроме публицистических, социальных вопросов, он не знает никаких других.

Как могла возникнуть такая философия?

5

Об этом Горький подробно рассказывает в той же автобиографической повести «В людях».

Повесть очень значительна (хотя она чуть-чуть тусклее «Детства»), в ней попадаются чудесные страницы, и как материал для биографии Горького она чрезвычайно ценна.

---

[1] «В людях». 1918, с. 266.

[2] Статьи 1905—1916. Пг.: Парус, 1918, с. 147.

Оказывается, что еще мальчиком Горький во всех областях обнаруживал много талантов. Его так и тянуло к художествам. Возьмет, например, ножницы и вырезывает из разноцветной бумаги кружевные орнаменты, которыми украшает стропила своего чердака. При этом напевает стишки собственного сочинения, такие:

Сижу я на чердаке
С ножницами в руке.
Режу бумагу, режу,
Скушно мне, невеже.

К стихам у него такое пристрастие, что он списывает из «Московского Листка» вирши трактирных поэтов и заучивает их наизусть. Когда ему удается прочитать Беранже, он декламирует его на кухне денщикам. Стихи, танцы, песни, книги, прибаутки и сказки с детства доводили его до восторга. И всегда была у него жажда делиться этими восторгами с другими. Одной пятилетней девочке он каждый вечер, как нянька, рассказывал сказки, в школе рассказывал сказки товарищам, а поступив к иконописцу, сделался сказочником для всей мастерской. И не только рассказывал, но и по-актерски играл свои сказки, представлял их в лицах; порою сам сочинял комедии и, размалевав физиономию, лицедействовал перед богомазами. Те, как умели, хвалили его: «Ну и забавник ты!» — говорили они. — «Ты, Максимыч, направляй себя в цирк, али в театр, из тебя должен выйти хороший паяц!»

Его возлюбленная говорила ему:

— Каким удивительным комиком мог бы ты быть! Иди на сцену, иди.

Подобно Диккенсу, он еще мальчиком любил передразнивать всевозможных людей, с которыми ему приходилось встречаться, — баб, мужиков, приказчиков, — бессознательно развивая и упражняя в себе беллетристический дар.

Нельзя было не заметить в нем этой многообразной талантливости. Но Россия жестока к талантам: нет, кажется, таких диких преград, которые не ставились бы юноше Горькому на его пути к культурной, человеческой жизни. Таких не знали, кажется, ни Ломоносов, ни Шевченко, ни Репин, ни другие наши самородные гении. Похоже, что между Горьким и всеми культурными ценностями, к которым он так жадно стремился, были устроены волчьи ямы, проволочные заграждения — прыгай, если хочешь, продирайся! И то, что Горький продрался, дополз, есть, оказывается, великий героический подвиг.

«Если я, — пишет он, — лягу в землю изуродованным, то не без гордости скажу в свой последний час, что добрые люди серьезно заботились исказить душу мою».

Книги ему были нужнее, чем воздух, а какой-то Колтунов говорил:

— Встань на колени, дам!

А когда какому-то своднику, торговавшему своей женой и сестрой и снабжавшему Горького идиотскими книжками, Горький задолжал за чтение сорок копеек, тот протянул ему масляную пухлую руку:

— Поцелуй, подожду!

Мальчик замахнулся на него в ярости гирей, а потом решил эти деньги украсть. Какой-то сумасшедший гротеск: в огромном городе будущий всесветный писатель только и может достать себе книги, что в полупубличном доме у сводника и, ради чтения, должен заниматься воровством.

Но вот книга добыта. Как же ее ночью читать? За каждую свечку — побои. Мальчик с отчаяния хватает медную блестящую кастрюлю, отражает ею лунный свет и тщится прочитать хоть строку. Но выходит еще хуже — темнее.

— Погоди, книгожора, лопнут зенки-то, ослепнешь, — пророчат ему окружающие и, конечно, рвут эти книги в клочки.

— Это очень вредно — книжки читать, — слышит он на каждом шагу. — У нас на Гребешке одна девица хорошего семейства читала-читала, да в дьякона и влюбилась. Так дьяконова жена так страмила ее — ужас даже! На улице, при людях...

— Вот они, читатели... Железную дорогу взорвали, хотели царя убить...

— Книги сочиняют дураки и еретики...

— А Псалтырь? А царь Давид?

— Псалтырь — священное писание, да и то царь Давид прощения просил у Бога за Псалтырь.

— Где это сказано?

— На ладони у меня — я те вот хвачу по затылку, и узнаешь — где.

Ни учителей, ни друзей. Мальчик в каких-то стишках увидал слово *гунны* и мечется по всему городу, чтобы спросить, что это такое гунны?

Спросил у хозяина.

— Гунны? Черт его знает, что это такое! Ерунда наверное. Чепуха кипит в голове у тебя.

Он — к полковому священнику. Тот сердито ткнул в землю черным посохом.

— А тебе какое дело до этого? а?

Он — к какому-то поручику.

— Что-о?

И лишь провизор Гольдберг, большеносый еврей, объяснил ему непонятное слово...

И не только к книгам, но и ко всему человеческому приходилось продираться подростку сквозь дурацки-жестокое.

Горький, например, до страсти любит музыку и пение: это мы знаем по множеству мест в его книгах, где с особенной яркостью изображается очарование песни; но и к этому счастью у него не было в юности доступа. Только через форточку у чужого окна он с умилением слушает виолончельные звуки, и ему больно и сладко; но подкрадывается сторож и спрашивает:

«— Ты чего тут торчишь?

— Музыка.

— Мало ли что! Пошел.

Почти каждую субботу я стал бегать к этому дому, но только однажды весною снова услыхал там виолончель. Она играла почти непрерывно до полуночи; когда я воротился домой, меня околотили».

И так на всех его путях к цивилизации. Он хочет, например, научиться черчению, но хозяйка то обольет его чертежи квасом, то испачкает их лампадным маслом, то схватит его за волосы и тычет лицом в чертеж, разбивает ему губу и нос, рвет его работу в клочки.

Что же, спрашивается, было ему думать о людях?

«Я видел, что люди, окружавшие меня, неспособны на подвиги и преступления... и трудно понять — что интересного в их жизни? Я не хочу жить такой жизнью... Это мне ясно, — не хочу».

То жалея, то ненавидя их, смутно ощущая в себе какие-то растущие, необыкновенные силы, зовущие к необыкновенным деяниям, он, мальчик, в мессианском порыве, уже нередко мечтает каким-нибудь фантастическим подвигом спасти и себя и их, вырвать всех из этого звериного быта, или — как пишет он в повести — «дать хороший пинок всей земле и себе самому, чтобы всё и сам я — завертелось радостным вихрем, праздничной пляской людей, влюбленных друг в друга, в эту жизнь, начатую ради другой жизни — красивой, бодрой, честной».

Так зародилась горьковщина.

6

Род человеческий болен, весь в язвах и струпьях, — нужно вылечить людей. Все люди — красавцы, таланты, святые, и, если бы уничтожить нарывы и прыщи, покрывающие атлетическое тело народа, вы увидели бы, как оно дивно прекрасно.

Все мировоззрение Горького зиждется на этом единственном догмате.

Многократно изображая Россию как некую огромную больницу, где в незаслуженно лютых муках корчатся раздавленные жизнью, Горький чувствует себя в этой больнице врачом или, скажем скромнее, фельдшером и прописывает больным разные лекарства. Лечить — его призвание. Он всегда только и делал, что лечил. Недаром Бог ему мерещится лекарем. Каждая его книга — рецепт: как вылечить русских людей от русских болячек. Лечебник русских социальных болезней. Ни одной своей книги он не написал просто так, безо всяких медицинских целей. Сначала он лечил нас анархизмом, потом социализмом, потом коммунизмом, — но, чем бы ни лечил, всегда верил, что стоит нам принять его лекарство — и все наши болячки исчезнут. И всегда был убежден, что его последний рецепт самый лучший, что он знает ту единоспасительную истину, которая приведет человечество к счастью. Для него нет неизлечимых болезней, он доктор-оптимист: все отлично, вы выздоровеете, только глотайте пилюли, которые он вам прописал. Отсюда всегдашний мажорный, утешительный тон его книг: какие бы ужасы он ни описывал, он видит, что они преходящи, и — главное — знает отчетливо, как от этих ужасов избавить.

И самые термины его статей — медицинские. В «Двух душах» и «Письмах к читателю» он говорит о какой-то «*эпидемии*», о какой-то «*заразе*», о «*самозащите от ядов*», «о *болезненно*-развитой чувственности». Эпитет *болезненный* в применении к социальным явлениям встречается у него на каждом шагу. То он пишет о «*болезненном* стремлении к развлечениям», то о «*болезненной* склонности к пессимизму», то о «*болезненности* романтизма», то о «*болезненном* мистическом анархизме», и в своей статье «О карамазовщине» беспрестанно употребляет слова:

«Болезни национальной психики»... «общественная гигиена»... «духовное оздоровление общества»... «нездоровые нервы общества»... «здоровые силы страны»... «здоровая атмосфера страны»... В повести «В людях» снова:

— Заразная грязь [общества].

— Ядовитая отрава жизни.

Иначе он и не умеет мыслить. Даже прежний его романтизм был ему нужен не столько для себя, сколько для нас, пациентов. Он был романтиком, ибо думал, что романтизм — лекарство. А чуть обнаружилось, что романтизм — отрава, он тотчас же перестал быть романтиком. Также и индивидуалистом он был лишь дотоле, доколе верил, что индивидуализм целебен. А чуть разуверился в этом, выбросил его вон из души. Тут беспримерная дис-

циплина воли: человек по внушению долга перекраивает все свое естество, приказывает себе, что́ любить и чего не любить.

Но неужели эти воспоминания о детстве и отрочестве суть тоже медицинские книги, а не архив, не история? Ведь все болезни, изображенные там, относятся к прошедшей эпохе и, кажется, давно уже излечены. Раны зажили, боль отболела. Неужели Горького не могло потянуть просто сантиментально порыться в сувенирах минувшего и воскресить в душе невозвратно угасшие образы? Мало ли таких мемуаров печаталось в «Русской Старине» и в «Историческом Вестнике»? Повести Горького относятся к семидесятым и восьмидесятым годам, к царствованию Александра II, многое в них успело покрыться 40-летнею пылью, — при чем же здесь современная Русь?

Все эти соображения могли бы быть правильными, но только не в отношении Горького. У Горького не такой темперамент, чтобы он мог предаваться лирической грусти, сладостно-томному тургеневскому размягчению души; истоки его творчества другие, и он энергично подчеркивает в обеих своих повестях, что это вовсе не мемуары о былом, а насущнейшие книги о нынешнем.

«Вспоминая эти свинцовые мерзости дикой русской жизни, — пишет он в повести «Детство», — я минутами спрашиваю себя: да сто́ит ли говорить об этом? И с обновленной уверенностью отвечаю себе: стоит. Ибо это — живучая, подлая правда, она не издохла и по сей день».

И в повести «В людях» буквально повторяет то же самое:

«Зачем я рассказываю эти мерзости? А чтобы вы знали, милостивые государи, — это ведь не прошло, не прошло... Дабы вы вспомнили, как живете и чем живете. Подлой и грязной жизнью живем все мы, вот в чем дело!..»[1]

Вот зачем он написал эти книги: для излечения нынешней (а не для обличения прежней) России, — чтобы искоренить нынешние свинцовые мерзости, вырваться из нынешней грязи!

Чем же Россия больна? Как он хочет вылечить Россию? Какие он рекомендует лекарства? Для ответа на эти вопросы, нам, кроме повести «В людях», будет чрезвычайно полезна маленькая статья Горького «Две души», появившаяся почти одновременно с повестью. Все, о чем трактует повесть, сказано очень четко в статье; повесть есть как бы некий альбом иллюстраций к тезисам этой статьи. Когда «Две души» появились в печати, их встретили возмущенными возгласами:

[1] Сравни «Детство», с. 312, и «В людях», с. 327.

«Это лживое и несправедливое обвинение нашего народа Максимом Горьким мы должны отвергнуть с глубочайшим негодованием», — писал один из бывших соратников Горького, Евгений Чириков, и сравнивал его статью с плевком в лицо народа*.

«Горький унижает весь русский народ, отнимает у него всякую искру, не дает ему надежд на возрождение», — негодовал Леонид Андреев*.

И как бы для того, чтобы ответить на эти негодующие возгласы, чтобы подтвердить свою краткую и поневоле голословную статью неопровержимыми данными, заимствованными из действительной жизни, Горький и написал эту повесть. — «Вы мне не верите, вы полагаете, что я клеветнически порочу Россию фантазиями; но вот фотографии с натуры», — таково значение этой повести. Похоже, будто путешественник, рассказы которого о виденных им краях кажутся всем небылицами, вдруг достал из кармана подлинные, сделанные «кодаком» снимки, чтобы пристыдить маловеров.

Как, например, возмущались кругом, когда Горький в своей статье заявил, что русская душа больна жестокостью, что наш быт палачески свиреп! Эти заявления казались бредовой клеветой, но повесть Горького подкрепляет их фактами. Где я ни раскрывал эту повесть, на каждой странице читал:

— Поленом по голове... по глазам... в морду башмаком, каблуком... гирей по лбу.

Самого Горького, 13-летнего мальчика, оказывается, то высекут так, что потом везут в больницу, то натыкают ему иголок в сапоги, чтобы он до крови исколол себе пальцы, то сунут ему в рот папиросу, набитую порохом, чтобы он, закурив, обжег себе лицо, — словом, все то же, о чем мы читали в «Городке Окурове», в «Детстве», — однообразное разнообразие пыток.

— Люди, брат, могут с ума свести, могут! — читаю я на каждой странице. — Мучители!.. Они злее клопов.

По-азиатски, по-татарски свирепы эти лютые русские люди, о которых принято стихами и прозой твердить, как о кротчайших смиренниках, жалостливая нежность которых умиляет их самих до восторга.

Вот один из них, задушевный певец (поют-то они задушевно!), набрасывается на доверчиво влюбленную в него женщину, бьет ее с размаху по лицу, раздевает ее догола и, крикнув ей вдогонку позорное женщине слово, гонит голую по улице к мужу, который искалечит ее, — и все это ни с того ни с сего, просто так, безо всякой причины. Она ползет на четвереньках, как овца, ви-

сят ее тяжелые голые груди, она плачет, а про нее говорят «сука» и радуются, что муж искалечит ее.

Одурев от безвыходной скуки, эти несчастные заставляют другого несчастного съесть в один присест, для потехи, десять фунтов ветчины: изощрены, азиаты, в мучительстве! Несчастный жует и жует, на него страшно смотреть, кажется, что он сейчас наглотается ветчиной по горло, задохнется — или заплачет, а его упрекают: опоздал, подлец, на четыре минуты!

И самое страшное — то, что эти люди действительно добры, действительно жалостливы и любвеобильны. Но в чем же, кроме песен, сказалась их жалостливость?

Какие, например, были добрые славянские лица у тех солдат, с которыми в юности познакомился Горький, какую они внушали ему доверчивую, братскую приязнь! И, когда самый добрый из них с такой добродушной славянской улыбкой предложил ему свою папиросу, как же было от нее отказаться?

«Я закурил — и вдруг красное пламя ослепило меня, обожгло мне пальцы, нос, брови; слепой, испуганный, я топтался на месте», — а добряки хохотали ангельски незлобивым хохотом.

Таких эпизодов у Горького в его последних произведениях множество. Синеглазая, милая, ласковая, благодушная славянская женщина нежно просит кого-то убить ее постылого свекра:

— Пришиби моего-то свинью.

А потом обращается к юноше Горькому с такой же очаровательной просьбой:

— А может, ты возьмешься, пристукнешь его? А я бы тебя уж так-то ли поблагодарила.

Певучая, поэтичная, милая, но отравленная нашей азиатской жестокостью! Вот главная болезнь России, открытая Горьким: жестокость. Никто из русских писателей до сих пор этой болезни не замечал. Россию лечили от всяких болезней, только не от этой. Диагноз Горького изумил и обидел всех, даже иностранцев. Когда в Лондоне появилось «Детство», англичанин Стивен Грэхем стал защищать Россию от Горького и доказывал в «Таймсе», что, если бы Горький знал и любил Россию, как знает и любит ее он, Стивен Грэхем, он не стал бы так постыдно клеветать на свой святой, патриархальный, благодушный, боголюбивый народ*.

Жестокость — вот главный недуг, отмеченный Горьким у русских. Кроме жестокости, Горький открыл в наших душах другую азиатскую болезнь — рабью покорность судьбе, дряблое непротивление року. В статье «Две души» эта русская хворь яростно обличается Горьким, и, конечно, в его повести «В людях» только и слышишь, как все наперебой повторяют:

— Ничего не поделаешь, такая судьба.

— Судьба — всем делам судья.

— Ты на земле, а судьба на тебе.

— Судьба, братаня, всем нам якорь.

И хвалятся своим рабьим терпением:

— Положено Господом Богом терпеть — и терпи! — говорят со всех сторон мужики с восточным, азиатским фатализмом, и, конечно, Горький не был бы Горьким, если бы не твердил в своей книге:

— Ничто не уродует человека так страшно, как терпение.

— Терпение — это добродетель скота, дерева, камня.

В предисловии к своим «Статьям» Горький пишет:

«Я слишком много вытерпел и принужден терпеть для того, чтобы равнодушно слушать проповедь о необходимости терпения. Я не могу позволить себе учить других сомнительным добродетелям — покорности и терпению. Подобные проповеди органически враждебны мне, и я считаю их безусловно вредными для моей страны»*.

Даже когда его любимая бабушка, которую он так прославил в своем «Детстве», сказала ему: «Терпи, Олёша; ты бы потерпел; терпи», — он и в ней почувствовал врага. И замечательно: все русские болезни, о которых он говорит в своей повести, именуются теперь у него азиатскими, восточными, монгольскими. Не просто фатализм, а фатализм восточный. Не просто изуверство, а изуверство азиатское. Азия в нашей крови, Азия в нашем быту — вот единственная наша болезнь, породившая все остальные.

Когда повар Смурый хочет кого-то выругать, он говорит: «Азиаты! Мор-рдва! Азиаты!»

«Наши национальные недуги фатализм и мистицизм — зараза, введенная в кровь нам вместе с кровью монгольской», — повторяет Горький на множестве страниц. Все, что ему в теперешней России отвратительно, оказывается у него азиатское.

«Нам нужно бороться с азиатскими наслоениями в нашей психике, нам нужно лечиться», — пишет он в статье «Две души», и, конечно, напишет не раз.

Да, мы лирики, таланты, артисты, песни поем удивительные, о Боге говорим виртуозно, но в нашем житейском быту почему же всё так сумасшедше бессмысленно? Почему, например, в той квартире, где Горький был помощником кухарки, ход из кухни в столовую лежал через маленький узкий клозет, через который вносили в столовую кушанья, — символ русской чепухи и неустроенности? И все приемлют эту чепуху, как судьбу, и, копошась в не-

вероятном, воистину азиатском зловонии, с факирским азиатским равнодушием к условиям внешнего быта спорят о своем, азиатском: о Боге, о судьбе, о душе.

Вот эта нехозяйственность, дурацкая неприспособленность к жизни, все это в нас — азиатское. Горькому не надоело доказывать в десятках рассказов, статей, повестей, из году в год, много лет, что если мы пьяницы, то в этом виновата Азия, если мы лентяи, виновата она же; если мы странники, лишние люди, Обломовы, Онегины, Рудины, опять-таки виновата она; если мы скопцы, изуверы — за все отвечает Азия!

Нет таких мерзостей в русской душе, которых Горький не объяснял бы теперь этой нашей универсальной болезнью, первопричиною всех остальных. И конечно, если наша болезнь — Азия, то наше универсальное лекарство, наша панацея — Европа. «Утешеньишко людишкам» — только там.

Горький вообще мыслит без оттенков и тонкостей. В его художественных образах бездна нюансов, а мысли элементарны, топорны, как бревна, и так же, как бревна, массивны — этакие дубовые, тысячепудовые тумбы; их не прошибешь никакой диалектикой, так они монументальны и фундаментальны; о них хоть голову себе разбей, а их не сдвинешь. Если наша гибель — Восток, то наше спасение — Запад, а если наше спасение Запад, — то к черту все, что не Запад!

О, Русь, в предвиденьи высоком
Ты мыслью гордой занята.
Каким ты хочешь быть Востоком —
Востоком Ксеркса иль Христа? —

спрашивал наш азиатский мудрец.

— Ни Востоком Ксеркса, ни Востоком Христа, — запальчиво отвечает Горький. — Христов Восток еще опаснее Ксерксова; наша азиатская кротость гибельнее нашей азиатской жестокости: каждая глава его повести только о том и твердит.

И стоит Горькому хоть на мгновение от Востока, от городка Окурова оглянуться на Запад, на то Сансуси*, которое суждено нам всем, где так вкусна и сытна чечевичная похлебка всяких физических благ, он становится преувеличенно весел. В посрамление Востока, в поучение Востоку, он пишет, например, «Итальянские сказки», где каждая буква просто танцует от радости. Эта книга, посвященная Западу, вся о праздничных лицах, о музыке, о веселых огнях, о веселом колокольном перезвоне. В ней — в пику Востоку — рассказывается, как на Западе тысяча генуэзских рабочих, чтобы помочь своим пармским обнищавшим друзьям, приютили у себя их детей, кормили их, одевали, ласкали; как в Не-

аполе, когда забастовали трамваи, вся толпа, чтобы помочь забастовщикам, весело ложилась на рельсы, с хохотом, с забавными гримасами. Стыдись же, Восток! учись же, Восток! подражай же, Восток! Вот какая на Западе уютная, нешершавая жизнь! Вот какова будет Русь, когда излечится от Востока, от Азии! Пляшущие, поющие дети, веселые друзья всему миру! Черная немочь пройдет —

И лазурней станет небо,
И просторнее сердца!

К черту все, что не Запад! Недаром в этих сказках все люди — смеющиеся. Где ни раскроешь, читаешь:

— Весело хохочут мальчишки...

— Девушки улыбаются парням...

— Дети поют, смеются...

— Солнце смеется...

— Они все трое смеются...

— Иоанн смеется...

Но вот на минуту все гаснет на этом позолоченном Западе, это значит: появился Восток. В Италию приехали русские. «Они, — говорит Горький, — проходят некрасивые, печальные, смешные и чужие всему. Все меркнет и тускнеет при виде их».

Они нюхают свой кофе и говорят: «отвратительно».

Они смотрят на веселых дельфинов и говорят: «похожи на свиней».

Они смотрят на веселых итальянцев и говорят: «похожи на жидов»...

Они — несчастные, слепые и глухие. И все потому, что азиаты. Объевропеились бы — и стали бы счастливы. Вот простой и чудодейственный рецепт. Обшарьте все нынешние романы, рассказы и повести Горького, соберите, сгоните оттуда всю огромную толпу страждущих, стонущих, плачущих, и Горький мгновенно утолит их страдания своей универсальной панацеей.

Мысли Горького всегда так лубочны, знают только черную и белую краски, разделяют весь мир пополам[1]. В этом их главная сила. Когда-то он разделил всю Россию на Соколов и Ужей: Ужи пресмыкались в грязи, а Соколы парили в небесах. Соколы воплощали всё белое, а Ужи воплощали всё черное, что только было в

[1] Как мы увидим ниже, у него теперь намечается новое разделение мира — на деревню и город, причем деревне он приписывает все наши пороки и болезни, те самые, которые приписывал Востоку, а городу — все совершенства. Этой боевой натуре всегда необходим какой-нибудь — хотя бы фантастический — объект для протестов и ненавистей.

России, и Россия приняла эту нехитрую схему, ибо жизнь насытила ее насущнейшим, богатым содержанием.

Теперь то же самое: велика ли мудрость разделить всю Россию на Восток и Запад? Но эта схема для той эпохи была насущнейшая: тут были все ее тревоги и боли, тут широчайше обобщенная (и потому обедненная) программа ее будущей всероссийской работы. В 1912—1913 годах Горький вторично, как и 20 лет тому назад, услышал в себе и сказал вещее, исторически нужное слово, — и в этом его новая заслуга, ибо что такое Запад сейчас для России? Это наука, это лучшие завоевания культуры, это преодоление азиатского быта, это оборудование новой гражданственности, — весь наш завтрашний неминуемый день.

Горький снова дал целому поколению широкую алгебраическую формулу для разнообразнейших стремлений эпохи.

И пусть Восток — это Платон Каратаев, и Достоевский, и Глинка, и Розанов, и все наши песни, вся эстетика наша, все самое щемяще родное, все, что есть в нашей душе гениального, все, чем мы прелестны, обаятельны, — пусть вокруг этого Востока намотано столько наших жил, что — дернуть, и кажется, сердце порвется, Горький, верный велению истории, глухой и слепой ко всему остальному, рушит все эти роковые сокровища, хоть и любит их так же, как мы.

«Бесы» Достоевского служат восточным идеям, и вот Горький остался без «Бесов». «Война и мир» прославляет восточную мудрость неделания, невмешательства во внешнюю сутолоку человеческих дел, — Горький отказался от «Войны и мира». Тютчев — поэт азиатской нирваны, покорности, изнеможения, тления, — Горький отрекся от Тютчева.

Он хорошо понимает, на что поднимает руку. Ведь он, как и мы, спаян кровью с этим проклинаемым, но милым Востоком. Ведь даже его боготворимая бабушка, и все самое поэтичное в ней есть, в сущности, тот же Восток. Запада в ней нет ни кровинки: все ее молитвы, ее песни, ее милостыни, созерцания, скитания, ее светлое страдальчество, ее покорливость — все это воплощение Востока, и не без боли же Горький, прославивший ее, как святыню, отталкивает и ее ради новой святыни, святейшей, — ради не-кроткой, не-смиренной, не-поэтической, позитивной, деловитой России.

Хозяйственная, деловитая Русь, — у нее еще не было поэта, и знаменателен и исторически огромен тот факт, что вот поэт наконец появился, и там, где доселе была пустота, стали-таки сбегаться, скопляться какие-то крупицы поэзии. Это показательно, ибо в каждую эпоху жизнеспособна лишь та идеология, которая вовлекает в свой круг художество своей эпохи. Дело Востока про-

играно: у Востока уже нет Достоевского, а только эпигоны Достоевского. Нет Толстого, а только эпигоны Толстого. Не наследники, а последыши. Горький же — ничей не эпигон. Он не потомок, а предок. Начинается элементарная эпоха элементарных идей и людей, которым никаких Достоевских не нужно, эпоха практики, индустрии, техники, внешней цивилизации, всякой неметафизической житейщины, всяческого накопления чисто физических благ, — Горький есть ее пророк и предтеча. Должно быть, Вячеславу Иванову как-то даже конфузно следить за его простенькими религиозно-философскими мыслями; должно быть, они кажутся ему пресными, плоскими, куцыми. Но Горький пишет не для Вячеслава Иванова, а для тех примитивных, широковыйных, по-молодому наивных людей, которые — дайте срок — так и попрут отовсюду, с Волги, из Сибири, с Кавказа ремонтировать, перестраивать Русь[1]. Вчерашние варвары, они впервые в истории вливаются в цивилизацию мира...

Да и как Горькому не быть псалмопевцем цивилизации, если она далась ему ценою незабываемых мук и трудов! Русская «душа» все еще не умеет поверить в цивилизацию, и когда, например, появились в России первые аэропланы, самые вещие из наших поэтов всячески отчуровывались от них:

Как ты можешь летать и кружиться
Без любви, без души, без лица?
О, стальная, бесстрастная птица,
Чем ты можешь прославить Творца? —

обращался к аэроплану один из вдохновеннейших наших поэтов (Александр Блок), и воистину это был голос брамина.

И другой русский поэт (К. Фофанов) тоже, вместо восторженных од, встретил авиаторов такими словами:

О, мне затеи эти жалки,
Смешон восторг людских сердец:
На их летающие палки
Глядит с улыбкою Творец.

Оба стихотворения не случайно говорят о Творце (с большой буквы). В технике они видят раньше всего проблему религиозную. И точно так же воспринимал авиацию властитель тогдашних дум Леонид Андреев. Один из его героев говорил:

«Воздушный полет в пределах нашей земной атмосферы ничего не изменит в нашем стремлении к безграничному полету, и бесплодность его сделает его еще более мучительным»*.

[1] Писано в 1916 году.

Полет авиатора постоянно был сравниваем с иным полетом, полетом души в бесконечность, и, естественно, оказывался в глазах русских людей жалкой затеей «смерда», обреченной на позор и осмеяние.

Тогдашний модный романист Арцыбашев тоже посрамлял авиацию метафизическим полетом в нездешнее; по крайней мере в одном из его романов читаем*:

«— Вон там летают... знаете?

— Летают?

— Да.

— Ну и пусть себе летают, все равно далеко не улетят».

Таково традиционное неприятие цивилизации русской литературой. У русских писателей с идеей полета связывалось представление о запредельных мирах, и потому полет авиаторов в тесных пределах земной атмосферы казался им полетом мухи в банке. У Алексея Толстого, в одной из его повестей, так и говорят об авиаторе:

«Человек один пузырь построил и полетел... Что за дурак человек! В самом деле полетишь и поверишь, что все-то тебе известно и со всем ты совладал. Как муха в стеклянной банке!»

То, что другим показалось бы демонстрацией чудодейственной человеческой силы, им кажется новым свидетельством нашей духовной бескрылости. «Ах, если бы живые крылья души, парящей над толпой!» Им дают новую радость, новую фантастическую силу, а они, как толстовский Аким*, лопочут: «Таё, таё. А Бог? А душа?» Американец Уитмен пятьдесят лет назад возгласил, что «в работе машин и в работе ремесленников он видит *символы и знамения вечности*», и с набожным благоговением воспел:

> Доменную печь и плавильную печь,
> И сахарный завод, и железопрокатный завод, и шелкоткацкую фабрику,
> И шлак, и чугунные болванки,
> И гладкие крепкие рельсовые скрепы в форме буквы Т,
> И паровую лесопилку, и маслобойню, и фабрику свинцовых белил.

Но все это слишком мизерно для поэтов страны Неделания. Поставьте рядом с ними хотя бы Уэллса, который весь окружен рычагами, шестернями, жироскопами, колбами, или Киплинга, в котором созерцание многосильной турбины вызывает те же эмоции, какие в Фете вызывало созерцание звезды. Как надменно этот Киплинг смеется над нами, славянами, за то, что мы на всем протяжении истории еще не создали ни одного гвоздя, ни одной — самой ничтожной — машины! «Семьдесят миллионов чело-

век, — пишет он в рассказе «The Man Who Was»[◊], — семьдесят миллионов человек, которые не сделали еще ничего, ни одной вещи!» *Сделать вещь* — в этом, по Киплингу, высшее призвание человека. Всех людей он рассматривает главным образом со стороны их профессии: маячные сторожа, лесоводы, рудокопы, кочегары, моряки, миссионеры, солдаты — любопытны ему лишь постольку, поскольку они совершают свою кочегарскую, рудокопную, миссионерскую и всякую другую работу.

И вспомните староанглийские мистерии о том, как Ной сколачивал, смолил и оснащал свой ковчег, или Шиллерову «Песню о колоколе», или Лонгфеллову «Песню о постройке корабля», или знаменитую поэму Оливера Голмса о том, как дьякон построил себе вечную бричку, или рассказ Генри Торо, как у себя в лесу он построил печь, — всюду тот же ненасытный аппетит к деланию новых предметов, вкус к архитекторству и инженерству (который дошел до своего апогея еще в «Робинзоне Крузо», в начале XVIII века) — и как смеялся над этим величайшим человеческим свойством наш гениальный человек из подполья.

«Я согласен, — говорит Достоевский, — человек есть существо по преимуществу созидающее, присужденное заниматься инженерным искусством, то есть вечно и беспрерывно дорогу себе прокладывать хотя куда бы то ни было»[*].

Дорога прогресса, по ощущению всех дореволюционных русских писателей, великих и малых, есть дорога в пустоту, дорога — *куда бы то ни было.* Здесь Достоевский сходится с Толстым и Блок с Баратынским. Русская литература предпочитала оставаться с толстовским Акимом (таё, таё) в дураковом царстве с тремя чертенятами[*], лишь бы не прославить это строительство «куда бы то ни было».

Куда бы то ни было! Но вот человек строит и строит — и наконец выстраивает себе хрустальный дворец, где ни прежних язв, ни судорог, одно благоденствие, сытость, комфорт. А дальше что? А дальше ничего. Неужели в этом вся цель, венец и предел всех желаний, чтобы выстроить себе хрустальный дворец, этакий «капитальный дом с квартирами для бедных жильцов по контракту на тысячу лет и на всякий случай с зубным врачом Вагенгеймом на вывеске»? «Да отсохни у меня рука, коль я хоть один кирпичик на такой капитальный дом принесу», — как бы дразнит Горького человек из подполья, требуя, чтобы тот, во имя уважения к душе человеческой, отказался от оскорбительной мысли вылечить, осчастливить людей. «Человек только и хорош страда-

---

◊ «Был такой человек» (*англ.*).

нием, — повторяет человек из подполья, — человек от настоящего страдания никогда не откажется... Может быть страдание ему настолько же и выгодно, как благоденствие, а человек иногда ужасно любит страдание, до страсти, и это факт... Любить только одно благоденствие даже как-то и неприлично», — внушает самый русский и самый великий из русских великих писателей. — «Ну вот, выстроено хрустальное здание, все благополучны и сыты — и, конечно, нельзя гарантировать, что тогда не будет, например, ужасно скучно (потому что, что ж и делать-то, когда все будет расчислено по табличке?), зато все будет чрезвычайно благоразумно. Конечно, чего от скуки не выдумаешь... Я, например, нисколько не удивлюсь, если вдруг, ни с того ни с сего, среди всеобщего будущего благоразумия возникнет какой-нибудь джентльмен, с неблагодарной или, лучше сказать, ретроградной и насмешливой физиономией, упрет руки в боки и скажет нам всем: а что, господа, не столкнуть ли нам все это благоразумие с одного разу, ногой, прахом, единственно с тою целью, чтобы все эти логарифмы отправить к черту и чтобы нам опять по своей глупой воле пожить?»

Все это Азия, вдохновенно отстаивающая свои права на болячки, на вонь, на помои, во имя широкости русской души, которой будто бы мало хрустальных дворцов, которая жаждет чего-то зазвездного и сытостью насытиться не может. Ради зазвездного нас поэтически тычут в блевотину. Это все тот же толстовский Аким, та же толстовская сказка о дураковом царстве и трех чертенятах, тот же высокомерный отказ от Европы, от хрустального дворца, от прогресса, от цивилизации, от всех тех лекарств, которыми, по убеждению Горького, излечится русский народ. И замечательно, что не только былые титаны, но и современные наши писатели все (разве за исключением Бунина) инстинктивно тянутся к болячкам и гноищу нашего факирского быта, утверждают этот быт и, как святотатство, отвергают всякое на него покушение. Упомяну хотя бы такого замечательного писателя, как Алексей Ремизов, автор «Крестовых Сестер»*: с каким поистине садистским восторгом этот сектантски упрямый проповедник страдальчества приветствует те пинки, тумаки, оплеухи, которыми осыпает нас жизнь! Убегание от этих оплеух кажется ему кощунственной изменой душе. — «Не смейте быть счастливыми!» — вопль его страдальческой повести. — Счастливец всегда и непременно есть вошь, и да будет благословен тот всемирный подлец, который кувыркает нас в горе, кручине, нужде и сует нам в глотку железные гвозди, чтобы мы визжали и корчились! У Ремизова в его повестях именно эта воистину азиатская тема: развенчать

благополучие и увенчать беду. Нужно терзать и пугать человека, иначе он вошь непробудная. Убийства! Пожары! Катастрофы! Наводнения! Ливни! Землетрясения! — все страшное, что может оглушить и замучить, да низринется людям на голову, дабы они стали людьми.

Такова философия талантливейших наших писателей, созданных только что отошедшей эпохой. Все главное ядро нашей словесности было охвачено в последние годы чувством обреченности, волей к нирване, поэзией увядания и ущерба. (Я не привожу других имен, они и без того незабвенны.)

Против этого буддийского соблазна и была направлена в последние предреволюционные годы беллетристическая публицистика Горького.

1

Но, излагая философию Горького, мы не должны забывать, что это философия художника.

В своей новой книге «Мои университеты», которая является продолжением повести «В людях», Горький указывает в особой главе, что ни к какой философии он не способен.

Когда ему было лет двадцать, какой-то медик так и сказал ему: «Фантазия преобладает у вас над логическим мышлением». Медик был прав; фантазия Горького сильнее его самого, а отвлеченное мышление ему не под силу. Вздумал он однажды послушать ряд лекций по истории философии, но едва дошел до Эмпедокла, дальше слушать не мог, после первых же слов устал, столько фантастических картин и видений вызвала у него эта лекция.

Философские идеи тотчас же превращаются у него в тысячи образов, которые яростным вихрем налетают на него и вертят до потери сознания. Он еще не вник в систему Эмпедокла до конца, а уже перед ним закружились оторванные головы, отрезанные ноги, уши, глаза, носы, клочья человечьего мяса. Замученный этой бешеной пляской, он понял, что философия не для его темперамента.

— У тебя, брат, слишком разнузданное воображение, — укоризненно сказал ему юный философ, пытавшийся познакомить его с Эмпедоклом.

Укорять было не за что, — без этого воображения он не был бы Горьким; но, конечно, при таком воображении невозможно воспринять, скажем, Гегеля. Мысли заменяются галлюцинациями, теории — телами и вещами. После краткого урока философии с Горьким случилось такое:

«Ко мне, — сообщает он, — подходила голая женщина на птичьих лапах вместо ступней ног, из ее грудей исходили золо-

тые лучи; вот она вылила на голову мне пригоршни жгучего масла, и, вспыхнув, точно клок ваты, я исчезал».

Немудрено, что всю главу об этих ужасных видениях Горький назвал «О вреде философии»[1].

Неспособный к отвлеченному мышлению, к каким бы то ни было категориям, формулам, схемам, он естественно оказался непригоден к наукам, имеющим дело с абстракциями. Можно ли сомневаться, что, например, к математике у него не нашлось никаких дарований? Когда он учился азбуке, он картинно представлял себе каждую букву в виде какой-нибудь твари: буква З — червяк, буква Г — рабочий его деда, и проч. Замечательный мастер живой, живокровной речи, он все же с величайшим трудом — даже в зрелых годах — усваивал себе ее грамматику, так как грамматика стремилась свести эту речь к отвлеченным категориям и формулам, а он был весь в конкретном ощущении словесных образов, красок и звонов[2].

Поэтому ничего не знают о Горьком те, кто ощущает его как мыслителя.

Его творчество инстинктивно. Его сила — в богатом, неукротимом цветении образов. Он, как и всякий художник, не всегда понимает те образы, которые в таком изобилии рождает его буйный декоративный талант. Распределять их по рубрикам, подчинять их системе — ему не под силу.

Тем поразительнее проявляемая им в течение всей его жизни упрямая воля к подчинению своих поэтических сил чисто логическим формулам. Иначе он и не желал творить. Ему всегда было нужно, чтобы образы явились иллюстрациями тех или иных его формул. Главное — формула, а образам — чисто служебная роль. Но художественные образы на служебную роль были согласны далеко не всегда. Порою они птицами вырывались из всяких насильственных формул, и часто случалось с Горьким, что как мыслитель говорил он одно, а как художник — другое. Нет, кажется, второго такого писателя, у которого творчество было бы в таком разладе с сознанием. В каждой его книге — две души, одна подлинная, другая придуманная. До сих пор мы изучали его как публициста, но стоит только вдуматься в него как в художника, и мы увидим, что перед нами другой человек, нисколько не похожий на того, которого мы знали до сих пор. Художникам нередко случается прославлять в своем творчестве то, что они сознанием отвергают. Некогда Роберт Стивенсон написал статью о разбойнике-поэте Виллоне, где жестоко расправился с этим вдохновенным

[1] «Мои университеты». 1923, с. 176–187.
[2] Там же, с. 13.

злодеем. А потом написал о том же Виллоне рассказ, где окружил Виллона ореолом[1]. Неужели Горький и сам не видит, что, поскольку его искусство ускользает от его публицистики, оно склонно на каждом шагу разрушать эту публицистику и блистательно опровергать все те навязчивые мысли о Востоке и Западе, о деревне и городе, о труде и неделании, которые Горький высказывает с таким постоянством?

Сам Горький приводит нам прекрасный пример такого раздвоения личности в своей книге о Льве Толстом.

Книга эта вышла в 1919 году, в издательстве З. Гржебина. Называется — «Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом». Эти воспоминания — самое смелое, правдивое, поэтичное, нежное, что сказано до сих пор о Толстом. Горький всегда жаждал «радоваться о человеке», умиляться красотою души человеческой, но это редко удавалось ему, так как эта радость тонула в вычурных, никого не заражающих фразах. А «Воспоминания о Толстом» заразительны. Горький не только демонстрирует радость, но и нас зажигает ею, — мы по-новому начинаем восхищаться Толстым, «человеком всего человечества». Он говорит о Толстом много злого и жестокого, но все это тает в молитвенной, благодарной любви. Эта книга научает любить человека, но не подобострастной, не рабьей любовью; Горький судит Толстого сурово и требовательно, он ненавидит в нем то, что самому Толстому было дороже всего, — и, несмотря на это, благоговеет до слез.

Все жесткие и злые слова, которые есть в этой книге, относятся к толстовству Льва Толстого. Боготворя Толстого, Горький ненавидит толстовство. Оно кажется ему фальшивым, надуманным, враждебным тому жизнелюбцу-язычнику, каким на самом деле был Толстой. В русской литературе эта мысль о том, что Толстой жил во вражде с собою, — мысль не новая, но Горький выразил ее по-новому, в образах, ярко и громко. Не потому ли он ощутил ее с такой чрезвычайной силою, что и сам он тоже человек двойной, что рядом с его живописью вся его проповедь тоже кажется надуманной фальшью, что в нем, как и в Толстом, две души, одна — тайная, другая — для всех, и одна отрицает другую? Первая глубоко запрятана, а вторая на виду у всех, сам Горький охотно демонстрирует ее на каждом шагу.

С этой-то тайной душой нам теперь и надлежит познакомиться.

Для этого мы должны взять любую книгу Горького и, отрешив ее от тех нарочитых тенденций, которыми ее окрашивает автор, вникнуть в ее подлинные краски и образы.

---

[1] The Development of English Novel, by Wilbur L. Cross. New York, 1902, p. 287.

2

Всмотримся, например, в сборник рассказов, который носит имя «Ералаш». Сборник вышел в 1908 году, и рассказы, помещенные там, относятся к той поре, когда Горький работал в пекарне, торговал баварским квасом, бродяжил, влюблялся, стрелялся, служил на железной дороге.

Первое, что бросается в этой книге в глаза, — необычайная ее пестрота. Она такая пестрая, что больно смотреть. Множество красок, и все ослепительные.

Про какую-то девушку в ней говорится:

— Дуня пестрая, как маляр...

И про каких-то баб:

— Молодухи пестрые, точно пряники...

И про какую-то женщину:

— Пестро одетая женщина... одетая пестрыми тряпками...

У этой женщины даже физиономия пестрая — «сборная, из нескольких кусков». А у какой-то другой — «лицо размалевано самыми яркими красками».

И третья:

— На ней красная кофточка, зеленый галстух с рыжими подковами, юбка цвета бордо... бантики оранжевого цвета.

Такова вся книга, таковы в ней люди и вещи. Даже мысли у этих людей разноцветные:

«Разноцветно, разнозвучно играют умы».

В этой пестроте все очарование книги. Недаром ее имя — «Ералаш». В ней и в самом деле ералашная путаница ослепительных пятен, доведенных до предельной яркости. У героев не розовые, а *кумачные* лица; о небе говорится: *очень* синее.

И какое множество в этой маленькой книжке людей! — онито ее и пестрят. Что ни страница, то новые. Горький не любит (или не умеет) слишком долго останавливаться на каком-нибудь одном человеке. Ему нужна пестрая вереница людей; ему нужно, чтобы эта вереница быстро текла по книге красно-сине-зеленой рекой, и, когда прочтешь его последние повести («Исповедь», «Кожемякин», «Детство», «По Руси», «В людях», «Ералаш», «Мои университеты»), — покажется, что ты долго смотрел на какую-то неистощимую процессию людей, яркую до рези в глазах. Горькому словно надоедает писать об одном человеке, он жаждет пестроты, толчеи, ералаша. Он моменталист-портретист: изобразить во мгновение ока чье-нибудь мелькнувшее лицо удается ему превосходно. Это его специальность. Но изобразит — и готово. Через несколько строк — долой. Проходи, не задержи-

вай! В одной «Исповеди» столько намалевано лиц, что другому романисту, например Гончарову, хватило бы на двенадцать томов. Интересно бы сделать перепись в этой густонаселенной стране — в книгах Горького, — сколько людей там приходится на каждый квадратный вершок? Горький с каким-то все возрастающим сладострастием тянется к этой ярмарочной, буйной, азиатской, ералашной пестроте. Смотрит на нее ненасытно, и, сколько малявинских красок ни брызгает к себе на страницы, все кажется ему мало. Я вчитываюсь хотя бы в первый рассказ этой книжки, который так и называется «Ералаш». Ослепительно сверкают там апрельские лужи, празднично горит церковный крест. Вот *рыжебородый* татарин, вот пёстрая, очень пёстрая женщина: в *синем* жакете, в *желто-зеленой* юбке, в *пунцовом* платке. Но для Горького эти краски — не краски. Ему хочется бешеной яркости, и вот перед нами под *огненным* солнцем, по черному бархату степи, тянется крестный ход, *золотой, малиновый, оранжевый*, сверкают хоругви и ризы священников, и над мохнатыми головами людей, «сверкает, ослепляя, квадратный кусок золота, весь облеплен солнцем». Яркий ситец, золото, кумач — татарская, византийская Русь!

И какие пёстрые, ералашные звуки: хохот, песни, звоны, прибаутки, зазывания и божба торгашей.

И какие ералашные события: тут мертвец, а там целуются, тут торгуют, а там замышляют убийство.

Хмельно, горласто, празднично,
Пестро, красно кругом!

И все это в чаду сладострастия, ибо рядом со зрителем (а значит, и рядом с читателем) сидит румяная, сытая, полнокровная, полногрудая женщина, которую томит весенний хмель, которая млеет на солнце, как полено на костре. Она источает какой-то пьяный угар, от которого этот кавардак головокружительных образов становится еще ералашнее.

Вообще в каждой новой книге Горького столько хмеля и мартовской яри, как ни в одной предыдущей, и замечательно, что чем ералашнее этот ералаш, чем он пестрее, тем он милее и понятнее Горькому. Закружившись в этой ярмарочной сутолоке, Горький чувствует себя как дома, тут ему легко и уютно, он забывает все свои угрюмые мысли об азиатской дрянности русских людей и говорит свое благодушное широкое слово:

— Прощается вам, людишки, земная тварь, все прощается, живите бойко.

3

Это в Горьком важнее всего, это пробивается в нем сквозь все его теории и догматы. Оттого-то, когда он пишет об этом, он становится отличным художником. Оттого-то ему так удался «Ералаш». Умиленная, хмельная любовь к русской — пусть и безобразной — Азии живет в нем вопреки его теориям, и часто, когда он хочет осудить азиатчину, он против воли благословляет ее. Его живопись бунтует против его публицистики. Его краски изменяют его мыслям. У Горького есть целый ряд повестей — «Исповедь», «Лето», «Мать», — где он хочет прославлять одно, а его образы — наперекор его воле — прославляют совсем другое. Его повесть «Городок Окуров» есть, по его замыслу, анафема азиатскому быту, но можно ли удивляться тому, что, когда «Окуров» появился в печати, многие наивные читатели сочли эту анафему — осанной, и даже в «Новом Времени» какой-то патриот восхитился*:

— Наконец-то Горький полюбил нашу Русь!

Патриот был глупый, он не понял идеологии Горького, но в том-то и дело, что образы Горького часто живут помимо его идеологии и даже наперекор его идеологии!

Не замечательно ли, что Горький, такой ярый поклонник Европы, проповедник западной культуры, не умеет написать ни строки из быта образованных, культурных людей! Единственно доступный ему мир — мелкое мещанство, голытьба. Чуть только дело коснется Европы, европеизованных нравов европеизованной интеллигентской среды, Горький как художник становится бледен и немощен. Его рассказы об Италии напыщенны и вялы. Его рассказы и пьесы из жизни русских интеллигентов («Инженеры», «Дачники», «Дети Солнца» и т. д.) недостойны автора «На дне». Сто́ит в его произведениях — хотя бы случайно — появиться образованным людям и заговорить культурным языком, — его творческая, поэтическая энергия падает. Интеллигентский язык его собственных журнальных и газетных статей до странности сух и банален.

Ибо вся его сила — в простонародном (азиатском!) языке, пестром, раззолоченном, цветистом, обильно украшенном архаическими и церковными речениями. Здесь его богатства беспредельны — прочтите, например, «Исповедь» или «Матвея Кожемякина». Но чуть только, отказавшись от этих богатств, он потщится проявить в своем искусстве европейскую свою ипостась — ту самую, которую он так любит в себе и лелеет, — он становится косноязычен и почти неталантлив. Все истоки его

творчества — Азия; всё, что в нем прекрасно, — от Азии. Ералашная, ярмарочная пестрота его образов — пестрота византийских мозаик и бухарских ковров; его темперамент ушкуйника, его мечтательная, скитальческая молодость, его склонность к унылой тоске, внезапно переходящей в лихое веселье, его экстазы жалости, его песни, его прибауточный, волжский, нарядный язык, всё самое пленительное в нем — чуждо той буднично-трезвой Европе, к которой он так ревностно стремится приобщить и нас, и себя. И сказать ли? — даже его любовь к Европе есть несомненно любовь азиата. Он любит ее религиозной, сектантской любовью, как не любит ни один европеец. Волга издавна колыбель и питомник сектантов, и, чем больше Горький говорит о Европе, тем явственнее чувствуется в нем волжский сектант.

Когда Горький пишет о русской Татарии (которую он, против воли, украдкою любит), он нередко создает превосходные вещи, как, например, «Сторож», «Рождение человека», «Ералаш»; но чуть он начинает писать о культуре, о культурном строительстве, он становится неузнаваемо слаб. Самое худшее изо всего, что написано им, есть его «Несвоевременные мысли» — книжка, вышедшая в годы войны и составленная из газетных фельетонов. Там Горький снова восхваляет промышленность, европейскую технику, снова обличает нашу азиатскую жестокость и косность и на каждой странице твердит:

— Нам следует...

— Мы должны...

— Необходимо...

— Нужно...

Но все это так уныло, монотонно и скучно, что, при самой нежной любви к его творчеству, нет сил дочитать до конца. Кажется, что это не Горький, а какой-то нудный Апломбов* нарочно канителит и бубнит, чтобы надоесть окружающим. Где ни откроешь, серо. Ни одной горячей, или нежной, или вдохновенной страницы. Когда же, забыв обо всяких «мы должны» и «нам следует», Горький любяще взглянет на свой родной «Ералаш», он тотчас же обретает и краски, и кисти и становится заразительно-сильным художником.

Его идеологии отмирают одна за другой, а образы остаются незыблемы.

В этом, по-моему, самое главное.

Не беда, что Горький — публицист, что каждая его повесть — полемика. Это вовсе не так плохо, как думают: ведь и «Дон Кихот» — полемика; и «Робинзон» и «Гулливер» — публицистика.

Публицистика не вредит его творчеству. Напротив, именно она побуждает его к созданию поэтических образов. Но поэтические образы чересчур своенравны: он стремится сделать из них иллюстрации к своим излюбленным публицистическим идеям, а они капризно и коварно изменяют ему на каждом шагу. Вся беда его в том, что он *слишком художник*, что, едва только эти образы заклубятся у него перед глазами, потекут перед ним звучной и разноцветной рекой, как он, зачарованный ими, забывает обо всякой публицистике и покорно отдается им.

Вглядитесь, например, в его «Детство». Публицистическая цель этой книги — обличить «свинцовые мерзости» нашего жестокого, азиатского быта. «Свинцовых мерзостей» нагромождено в ней необъятное множество, но, невзирая на них, общий ее тон до странности светел и радостен. — «Хорошо все у Бога и на небе и на земле, так хорошо!.. Слава пресвятой Богородице — все хорошо», — твердит в этой повести наперекор всем несчастиям бабушка Горького, смиренная и мудрая Акулина Ивановна, и это восклицание вполне выражает те чувства, которые, против воли писателя, навевает эта повесть на нас. Вместо яростных проклятий смердячей мещанской дыре, где человек человеку убийца, мы, поддаваясь лирическому внушению повести, повторяем вслед за милой старухой:

— Слава тебе, Царица Небесная! Господи, как хорошо все! Нет, вы глядите, как хорошо-то все!

В этом внутреннее содержание повести. Такое толстовское непротивление злу, благостное приятие сущего Горькому как публицисту омерзительно; но, как художнику, оно близко и мило ему, недаром бабушка Акулина Ивановна есть самый пленительный изо всех его образов. В ней — поэтическое оправдание тех чувств, которым так враждебен Горький-публицист.

Впоследствии, словно спохватившись, он сделал попытку отречься от бабушки, осудить ее *азиатскую* душу, но попытка ни к чему не привела. Слишком уж обаятельна эта медведеобразная, толстая, нетрезвая, старая женщина, у которой нос ноздреватый, как пемза, а волосы — лошадиная грива. Она сказочница, плясунья, у нее каждое слово талантливое и каждое движение талантливое. Не от нее ли у Горького дар к щегольскому, цветисто нарядному слогу, к ладным и складным словам, к кудрявому словесному орнаменту? «Я был наполнен словами бабушки, как улей медом», — говорит он в «Детстве» о себе, и этот мед остался в нем поныне, а его публицистические лозунги умирают один за другим, и что за беда, если он сам сегодня не помнит вчерашних, а завтра, быть может, забудет сегодняшние!

4

Потому-то, изучая писателя, я всегда ставил себе задачей подметить те стороны его дарования, *которых он сам не замечает в себе*, ибо только инстинктивное и подсознательное является подлинной основой таланта. Критик лишь тогда имеет право верить девизам, которые провозглашает художник, когда девизы эти гармонируют с бессознательными методами его творчества, с его стилем, его ритмами и проч.

Если бы этой мерой мы попытались измерить писания Горького, мы увидели бы, до какой степени подлинный Горький не похож на того трафаретного «борца за культуру», который канонизирован нашей обывательской критикой.

Всмотримся пристальнее хотя бы в эту «борьбу за культуру», ибо в последнее время Горький с особой энергией стал славить интеллигенцию русскую и восхищаться ее великолепными качествами.

Еще в «Детстве» он изобразил, как трагично положение культурных людей в нашей темной зверино жестокой стране. Первый интеллигент, с которым познакомился Горький, был тощий, сутулый, близорукий, рассеянный. Звали его Хорошее Дело*. Он был химик, и все в мещанстве ненавидели его:

— Меловой нос! Аптекарь! Фальшивомонетчик! Богу враг и людям опасный!

У маленького Горького уже тогда ныло сердце от этой неприязни дикарей к непонятному для них интеллигенту. Он спрашивал у химика:

— Отчего они не любят тебя никто?

Химик отвечал с сокрушением:

— Чужой, понимаешь? Вот за это самое. Не такой...[1]

Эти *чужие* люди, по убеждению Горького, суть лучшие люди в России.

Года полтора тому назад в датской газете «Политикен» Горький прославил этих «лучших людей» как великих героев и мучеников:

«Русская интеллигенция, — читаем мы в этой статье, — в течение почти ста лет мужественно стремилась поднять на ноги русский народ, тот народ, который до сих пор жил у себя на земле тупой, бессмысленной, несчастной жизнью. Русская интеллигенция на всем протяжении нашей истории является жертвой косности и неподвижной тупости народных масс»[2].

---

[1] «Детство». Гл. VIII.

[2] Цитирую по брошюре Эрде «М. Горький и интеллигенция». М., 1923.

Народные массы, по Горькому, тупы. Только интеллигенция, слепо любя эти массы, может дать им свет и свободу.

«Революция без культуры — дикий бунт, — писал в начале революции Горький. — Революция только тогда плодотворна и способна обновить жизнь, когда она сначала совершается духовно — в разуме людей, а потом уже физически — на улицах, на баррикадах»[1].

Чем дальше, тем громче Горький исповедует свою любовь к интеллигенции. Его последние рассказы, напечатанные в 1923 году, продиктованы именно этой любовью. Народников, изображаемых там, он именует «почти святыми», хотя и видит, что они слепы и глухи к подлинному народному быту. Но даже эта слепота кажется ему теперь умилительной. «Великомученики разума ради», именует он теперь интеллигентов.

«Эти люди, — говорит он о них, — воплощают в себе красоту и силу мысли, в них сосредоточена и горит добрая, человеколюбивая воля к жизни, к свободе строительства по каким-то новым канонам человеколюбия»*.

Сочувственно цитирует он слова Короленки, что интеллигенция — это «дрожжи всякого народного брожения и первый камень в фундаменте каждого нового строительства... Человечество начало творить свою историю с того дня, как появился первый интеллигент».

Даже в доме терпимости считал он долгом защищать интеллигенцию от непонимающей черни и объяснял «девицам», что студенты любят народ и желают ему добра («Мои университеты», с. 32).

И несмотря на все это, несмотря на то, что сам Горький уже больше тридцати пяти лет живет интеллигентскою жизнью — среди книг, журналов, музеев, картин, образованнейших русских людей — и за границей, и дома, — он все же, повторяю, внутренне, всем творчеством, всем своим подлинным *я* так и не умеет прилепиться к обожаемой им интеллигенции. Когда он пишет об интеллигенте или о чем-нибудь интеллигентском, он, как мы уже видели, теряет все свои краски, становится тусклым, неумелым и скучным. Помню, как удивила меня его статья о покойном Семевском, напечатанная некогда в «Летописи»*: ничего не уловил он своим хватким и цепким глазом в облике этого типического интеллигентского деятеля. Написал о нем нечто до конфуза беспомощное — и снова привычной рукой стал малевать свою Растеряеву улицу*, которая так хорошо удается ему. Весь художе-

[1] «Культура и Свобода». Сб. 1. Пг., 1918.

ственный аппарат Горького приспособлен исключительно для изображения дикой, некультурной России. В этой области он — уверенный мастер. Но для того, чтобы изобразить интеллигента, в его аппарате не хватает каких-то зубцов. Когда я прочитал его книгу «Мои университеты», куда, наряду с другими автобиографическими очерками, входит очерк о Владимире Короленки, мне бросилось в глаза, до какой степени этот очерк ниже всего остального, что помещено в этой книге. В этой книге отлично нарисована женщина, которая, выставляя напоказ свои груди, кричит:

— Глядит-ко, как пушки... Али вы найдете где этакую сласть?

В ней отлично нарисован уныло-похотливый пекарь, щупающий ноги своей сонной любовницы; хорош в ней Баринов, бродяга и лгун, хороши всяческие павшие, веселые, полудикие русские люди. Рядом с ними образ Короленки робок, жидковат, розоват. Нет той уверенной кисти, которою Горький изображает обычных своих персонажей. Тут же рядом, на соседних страницах, — как энергически описана оргия пьяных, распоясанных диких людей с неистовыми плясками, песнями, голыми женщинами! В изображении песни и пляски, — а также русского звериного пьянства, — Горький не знает соперников. Но, когда дошло до Короленко, он сразу размяк и зачах; слова у него стали сбивчивы, худосочны, расплывчаты, кое-где появилась риторика, которую в последнее время он так тщательно вытравлял в своих книгах. Не его это человек — Короленко, не его романа герой. Он ему чужой, как Хорошее Дело был чужой для его родных. Всё буйное и дикое — пожары, драки, катастрофы, всяческие разгулы страстей — так и сверкают у него под пером. Чем дальше, тем жарче изображает он женщину, женское тело, опьянение женщиной...

Вывести тысячу всяких лохматых, чрезвычайно живописных Объедков*, со всеми их словами и лицами, для него привычное дело. Но, когда, например, умер Блок, Горький, многократно встречавшийся с покойным поэтом, только и мог записать о нем то, что говорила ему о Блоке одна проститутка*, которую поэт пригласил в номера[1]. Блок как поэт, Блок как подлинный представитель культуры — находится вне постижения Горького. У Горького и органов нет, чтобы ощутить именно *культурное* значение Блока. Даже и представить себе нельзя, чтобы Горький мог изобразить в какой-нибудь повести такого человека, как Блок. Кувалду или Зазубрину изобразит превосходно, а Блока ни-

[1] Журнал «Беседа». Берлин. 1923. № 1.

как, никогда. Речи Кувалды или Зазубрины передаст виртуозно — пестрые, цветистые, нарядные, звонкие, но пусть попробует хоть на одной странице воспроизвести речь Блока — ее словарь, ее синтаксис, ее интонации. Все это ему чуждо на веки веков, ибо вся та культура, представителем коей был Блок, для Горького еще не существует. Горький — человек с большими сведениями, но культурность заключается вовсе не в том, чтобы не смешивать Ларошфуко с Фуко и Лавуазье с Демурье*, а единственно — в тонкости, сложности чувств, в изощрённой восприимчивости, в богатой оттенками идеологии. Идеология же у Горького, как мы видели, всегда элементарна, сводится к двум-трем параграфам; в ней нет той затейливой прелести и пышной многогранности, которыми отличается духовная жизнь подлинно культурных людей — хотя бы Анатоля Франса, Герцена, Гейне, Томаса Гарди, — я беру первые попавшиеся мне имена. Всё это были люди культуры — пусть и отжитой, несовершенной, но рядом с ними Горький при всех своих разнообразнейших сведениях кажется почти дикарем.

Поскольку он интеллигент, он — бездарен, поскольку он неинтеллигент, он — огромный талант. Тем патетичнее его любовь к интеллигенции.

5

Но ни в чем так не вскрывается «двоедушие» Горького, как в его нынешних нападках на деревню*.

Горький в последние годы люто возненавидел деревню. В его «Университетах» десятки страниц посвящены порицанию крестьянства.

«Деревня не нравится мне, мужики непонятны, — пишет он в этом рассказе. — Все они страшно легко раздражаются, неистово ругая друг друга. Из-за разбитой глиняной корчаги три семьи дрались кольями, переломили руку старухе и разбили череп парню... В церкви за всенощной парни щиплют девицам ягодицы, — кажется, только для этого они и ходят в церковь...» «И не сердечна эта бедная разумом жизнь; заметно, что все люди села живут ощупью, как слепые, все чего-то боятся, не верят друг другу, что-то волчье есть в них...»

И в газете «Политикен» Горький в то же самое время писал:

«Все, что я думаю о моей родине или, правильнее, о русском народе, о главной массе его — о крестьянской массе, — причиняет мне боль и скорбь... Повсюду — беспредельная серая равнина,

и среди нее жалкий человек, как потерянный на своем унылом, корявом клочке земли, вынужденный добывать самым тяжким рабским трудом каждую крупицу своего пропитания. И этот человек преисполняется равнодушия, убивающего способность мыслить, запоминать переживаемое, накоплять идеи своего опыта»...

Рядом с деревней — город кажется Горькому средоточием красоты и силы.

«Из бесформенных мертвых глыб руды творит он (горожанин) машины и аппараты, изумительно остроумные, напоенные его духом — живые существа. Он подчинил своим высоким целям силы природы... Все вокруг него носит отпечаток страстной борьбы его духа, могущества его мечтаний и надежд, его любви и ненависти, его сомнений и веры, его трепетной души, пылающей неугасимой жаждой новых форм, идей и действий, мучительным стремлением вырвать у природы все новые тайны, найти смысл существования».

Теперь во всех своих книгах Горький непрерывно твердит:

«Я отчетливо вижу преимущества города, его жажду счастья, дерзкую пытливость разума, разнообразие его целей и задач» («Мои университеты», с. 91).

Но, как художник, Горький говорит иное. Он, поэт моря и степи, поэт большой дороги, всю жизнь изображал город, как гроб. Очутившись, например, в 1906 году в Нью-Йорке, он проклял его небоскребы*, его трамваи, мосты, его биржу, его рынки и лавки — и гул железа, и вой электричества, и шум работ — то есть именно все то, что делает город — городом. Нью-Йорк ненавистен ему не потому, что это Нью-Йорк, а потому, что это наивысшее воплощение города. Город казался ему «жадным и грязным желудком обжоры, который впал от жадности в идиотизм и с диким ревом скота пожирает мозги и нервы»[1].

Горькому казалось тогда, что все Линкольны и Вашингтоны должны вырваться из этого города, как из тюрьмы, — «куда-нибудь вон, прочь из этого города, в поле, где блестит луна, есть воздух и тихий покой».

Горький всегда прославлял свободолюбивых людей, которые покинули «неволю душных городов»* — и вышли в поле, «где блестит луна». Как истый романтик, он всегда сочетал идею безграничной Свободы с идеей непорабощенной Природы. Даже электрическое освещение в городе казалось ему оскорблением солн-

[1] Сб. «Знания». XI, с. 342.

ца и звезд: этот «огонь, заключенный в прозрачные *темницы* (!) из стекла», был в его глазах воплощением рабства.

И никакого энтузиазма не вызывала в Горьком творческая работа строителей города — ни «зловещий крик ржавого металла», ни «угрюмый вой порабощенных молний».

«Я впервые вижу такой чудовищный город, и никогда еще люди не казались мне так ничтожны, так порабощены жизнью», — писал он о Городе Желтого Дьявола. А между тем Город Желтого Дьявола есть типичнейший капиталистический город с наиболее выраженными *городскими* чертами. Очутившись среди небоскребов, Горький по-деревенски, по-русски затосковал о поле, о луне, о тихом воздухе. Это было в нем подлинное. Не только Нью-Йорк, но всякий город органически враждебен ему. С какой радостью уходил он из Нижнего в лес, и никогда никакому городу не посвящал он таких ласковых и поэтических слов, какие посвятил описанию леса.

«Темною ратью двигается лес навстречу нам. Крылатые ели, как большие птицы, березы, точно девушки...» «Мне кажется, что это очень хорошо — навсегда уйти в лес... В лесу нет болтливых людей, драк, пьянства... Скрипят клесты, звенят синицы, смеется кукушка, свистит иволга, немолчно звучит ревнивая песня зяблика, задумчиво поет странная птица-щур. Изумрудные лягушата прыгают под ногами; между корней, подняв золотую головку, лежит уж и стережет их. Щелкает белка, в лапах сосен мелькает ее пушистый хвост; видишь невероятно много, хочется видеть все больше, идти все дальше...»*

Мудрено ли, что, вернувшись в город, он чувствует себя несчастным и потерянным! Дом, где ему пришлось поселиться, показался ему могилой: «после привычки к чистоте поля, леса, этот угол города возбуждает у меня тоску».

Теперь же, подчиняясь новым своим публицистическим лозунгам, он заставляет себя во что бы то ни стало любить город и восхищаться его великой энергией. Но эта любовь выражается только в риторике. Переберите все книги Горького, вы не найдете в них ни единого образа, подкрепляющего эту любовь.

К деревне и к крестьянам он враждебен еще со времен «Челкаша». Но отнимите от его творчества то, что дано ему русской деревней, и у него почти ничего не останется. Как мы указывали на предыдущих страницах, ни у одного из современных писателей язык их писаний не связан так прочно с деревней, как именно у Максима Горького. Стоит только его героям заговорить «правильным», культурным, городским языком, язык этот стано-

вится мертв. Городской язык не дается ни Горькому, ни его персонажам. Он сам это чувствует — и всегда заставляет своих персонажей пользоваться тем или другим диалектом, вся сила которого в отклонениях от культурной, созданной городом, речи. Постоянно прибегает он к чисто народным суффиксам и окончаниям слов, необычным в речах горожанина. Оттого так трудно переводить его книги на иностранный язык, в них столько волжского, деревенского, даже церковнославянского: недаром Горький учился читать по Псалтырю*. Запрети его героям пользоваться такими словами, как попище, раишко, дурачишко, уморушка, схохнуть, кочевряжиться, бабахнуть, инде, жалеючи, эвона, невдале, спервоначалу, тутошный, растаковский, свычный, человече, друже, отче, делов, намерениев, — и его произведения сильно поблекнут.

Я не говорю, что его язык чисто крестьянский; нет, почти всегда это помесь крестьянского языка и мещанского. Это язык вчерашнего мужика, который завтра станет горожанином. Но сегодня он не горожанин, не мужик, а середина. Почти все персонажи Горького — наследники богатой крестьянской речи, еще не успевшие истратить наследства. В их синтаксисе и словаре есть уже немало городского, но все же главная основа — деревня.

Сам Горький во всем своем творчестве — между деревней и городом. От деревни отстал, к городу не пристал, — ни к какому месту неприкаянный, не мещанин, не мужик. Оттого-то он так любит бродяг и шатунов, оторванных от определенного быта, чуждых и деревне, и городу. В этих оторванных, не нашедших себе места на земле Горький до старости лет чувствует родное. Он и сам такой, как они. Он не барин, не интеллигент, не рабочий, не буржуй, не крестьянин — он не имеет пристанища ни в одной из сложившихся общественных групп. Он человек без адреса. Он на грани двух миров, из которых один уже начал разваливаться, а другой еще не успел сложиться. Оттого-то у него две души, оттого-то между его инстинктами и его сознанием такой вопиющий разлад. Все его инстинкты, бессознательные тяготения, симпатии, вкусы принадлежат одному миру, все его сознание — другому. Оттого-то Горький-публицист так не похож на Горького-художника. В России нет такой социальной среды, в которую он врос бы корнями. Никакая среда не может назвать его своим. Всех своих героев, оторванных от корня, от почвы, он создает по образу и подобию своему. Только такие ему и удаются, — неприкаянные. Когда же он пробует изображать ту или другую среду, которая уже успела

сложиться, создала прочный быт, его талант изменяет ему. Когда он попробовал в повести «Лето» изобразить мужиков, прилепленных к земле, или в повести «Мать» рабочих, прилепленных к фабрике, результаты оказались плачевные: публицистика осталась публицистикой и не претворилась в поэзию. Сам он ни к чему не прилеплен. Оттолкнулся от Азии, но европейцем не сделался. Проклял деревню, но в городе не нашел себе места. Прильнул к интеллигенции, но внутренне остался ей чужд. Всю жизнь он на перекрестке дорог.

6

Лучшей иллюстрацией этого являются его «Воспоминания о Толстом». Конечно, как публицист, как проповедник активности, как ревнитель западноевропейской культуры, как обличитель русской азиатчины, он всячески противится обаянию Толстого и говорит о нем жестокие слова. Но как поэт, как один из окуровцев, как внук Акулины Ивановны, он любит его нежно и набожно и по-детски льнет к нему всей своей очень русской, очень азиатской душой. Отсюда та очаровательная двойственность, которой проникнуты его записки: и осуждая Толстого, он восхищается им, и отталкивая — тянется к нему. Чует в нем врага и — полубога.

Конечно, он осуждает Толстого, как уже осуждал его неоднократно и прежде; но теперь (впервые!) к этому осуждению примешалось столько благодарных, сыновних, поэтических чувств, что все хулы стушевались и стерлись, и похоже, будто он высказывает их лишь по долгу службы, по какой-то официальной обязанности, а на деле благоговеет (до слез) перед каждым самым незначительным словом Толстого, даже перед его капризами и слабостями.

Конечно, и в этой статье, как в прочих своих статьях о Толстом, Горький не может не поставить Толстому в вину его «монгольского фатализма», его «азиатской апологии неделанья». Конечно, он повторяет и здесь:

— Толстой «воплотил в огромной душе своей все недостатки нации, все увечья, нанесенные нам пытками истории нашей; его туманная проповедь «неделания», непротивления злу, проповедь пассивизма — это все нездоровое брожение старой русской крови, отравленной монгольским фатализмом и, так сказать, химически враждебной Западу с его неустанной творческой работой, неуклонным, действенным сопротивлением злу жизни... Он... же-

лает лечь высокой горой на пути нашем к Европе, к жизни активной, строго требующей от человека напряжения всех духовных сил», и проч., и проч., и проч.

Но все эти слова потонули в той нерассуждающей, стихийной любви, которая нечаянно, как будто против воли писателя, прорывается в каждой строке. Он уверяет себя, что Толстой ему чужд, а пишет о нем, как о самом родном, и чувствует себя без него сиротой.

И здесь, как везде, его лирика в разладе с его философией — и здесь, как везде, именно этот разлад и придает очарование его творчеству...

7

Как художник, Горький не только не падает, но с каждым новым произведением — растет.

В первом периоде своего творчества — от «Макара Чудры» до «Лета» — он часто бывал слишком криклив, риторичен, фальшивил на каждом шагу и рядом с отличными образами нередко создавал маргариновые. Перечитывая его прежние книги, мы вполне понимали, почему его собственная жена задремала, когда он читал ей один из своих первых рассказов*. Также был понятен нам тот ноль, который поставил Горькому Лев Толстой за «Супругов Орловых». Толстой, читая ранние произведения Горького, отметил карандашом на полях*:

— Отвратительно.

— Фальшиво ужасно.

— Какая фальшь.

— Гадко.

— Очень гадко.

И лишь однажды написал: «Хорошо»[1].

Но, если бы дожил Толстой до таких произведений Горького, как «Городок Окуров», «Детство», «Ералаш», «Мои университеты» и проч., он поставил бы ему не ноль, а, пожалуй, четверку. Замечательно, что на старости лет Горький сызнова начал учиться писать. Напечатав около десятка томов, доставивших ему всемирную славу, он не только не почил на лаврах, но самым беспощадным судом осудил свои прославленные книги и, с необыкновенною скромностью, на пятом десятке, стал пробовать другие приемы искусства, которых дотоле чуждался. В ту пору, когда другие

[1] «Толстовский Ежегодник». М., 1912, с. 140.

писатели застывают в определенной манере, он, как юноша, поступил в подмастерья к Лескову и Бунину — и многому у них научился. Бунин научил его суровой экономии поэтических средств, а Лесков внушил ему пристрастие к нарядному русскому слову. Горький впервые стал относиться к своему творчеству, как к мастерству. Прежний Горький никогда не мог бы написать таких превосходных страниц, как первая глава «Городка Окурова» — спокойная, эпически-ясная, с таким четким рисунком, с такими чистыми красками.

Но единственное, что смущает меня в его последних произведениях, это — огромное число персонажей. В повести «В людях» действуют 87 человек или даже, кажется, больше, я не досчитал до конца. В прочих книгах, начиная с «Исповеди», такие же многочисленные толпы людей. То есть не толпы, а просто — количества. Толпа, как нечто единое, спаянное однородной волей, почти никогда не выступает у Горького, хотя не было бы ничего удивительного, если бы современный писатель, в эпоху революций и войн, изобразил в качестве героя — толпу. Горький изображает не толпу, а длинную шеренгу, вереницу одиночек, которые ничем между собою не связаны и проходят, проходят, проходят один за другим. Вначале такое многолюдство возбуждает и радует, но вскоре начинает раздражать. Только что появился один человек, сказал меткое, звонкое, цветистое слово, показал свое курьезное лицо — и провалился сквозь землю: больше мы его никогда не увидим. Они прохожие, и Горький прохожий: он проходит мимо целой вереницы затейливых, забавных, любопытных людей, — посмотрит на каждого торопящимся взором и шагает дальше к другому. Так и построены все его книги, начиная с «Исповеди»: герой ходит по жизни туда и сюда, а перед ним на ходу мелькают всевозможные людишки. Каждого из этих людишек Горький изображает по-гоголевски: две-три черты, и готово! Лица и фигуры людей удаются ему замечательно, но долго всматриваться в них он не умеет, долго жить их скорбями и радостями ему не дано; к долгой дружбе со своими героями он не способен, — его тянет к новым и новым. Оттого-то и происходит, что в его повестях каждое лицо — эпизодическое; живет минуту и заслоняется следующим. Прочтите три последние книги Горького: «Детство», «В людях» и «Мои университеты» — и спросите себя через несколько дней, кого из персонажей вы запомнили, кто из них живет перед вами? Три-четыре человека, не больше, — остальные перепутались, исчезли бесследно. А между тем каждый был изображен мастерски — и, если бы его не засло-

нили другие, если бы Горький не пренебрег им так скоро, мы запомнили бы его раз навсегда. И дело не в том, что людей этих слишком много, а в том, что они ничем не связаны между собою — движутся «в порядке живой очереди», почти не соприкасаясь друг с другом. Судьбы их не сплетены в один узел, как в романах Бальзака, Достоевского, Диккенса. В повестях и романах Горького — и в «Фоме Гордееве», и в «Троих», и в «Исповеди», и в «В людях», и в «Детстве» — нет никакой центральной главной фабулы, которая подчинила бы себе всех этих людей и людишек. Это целая серия маленьких фабул, кое-как перетасованных на скорую руку. Эти маленькие фабулы — тоже прохожие. Одно событие не растет из другого, а просто событие идет за событием и каждое проходит бесследно: вы можете читать книгу с начала, с середины, с конца, это все равно, в ее фабуле нет ни развития, ни роста. В этом величайшая слабость Горького. Оттого-то его романы и повести — за исключением «Детства» — при всех своих великих достоинствах, скоро утомляют читателя и, несмотря на свои яркие краски, производят впечатление тусклое. Горький думает, что достаточно поставить в центре повести «человека, ищущего правды», чтобы эта бессвязная цепь эпизодов и лиц, которыми загромождены его повести, приобрела и порядок, и смысл. Нет, этого мало. Нужно всматриваться в людей не только с беглым любопытством прохожего, но с любовью, долго и взволнованно, не перепрыгивая глазами с одного на другого. Влюбленно, сосредоточенно, изо дня в день, из года в год, Толстой следит за Наташей, за Кити. Каждое, самое малое событие их жизни — для него так же торжественно и значительно, как и для них самих. Он переживает их жизнь, как свою. А для Горького все — посторонние, всё как в кунсткамере: полюбуется, посмотрит — и дальше!

Он проповедует жалость — «потому что в России без жалости нельзя», — но сам жалеет тоже мимоходом: пожалеет, приласкает — и дальше! На длительную любовь неспособен. Вследствие этого неумения всмотреться в человека до конца, он, при всех своих художественных силах, так и не создал ни одного характера, типа. У него нет ни Хлестакова, ни Обломова, ни Мити Карамазова, ни даже Расплюева. Фома Гордеев — не живой человек, а ходячий вопросительный знак. Ходит по жизни и спрашивает: что есть жизнь? чего мне надо? как жить? зачем люди живут? Весь он исчерпан на первых же двух страницах, — и все дальнейшие его появления перед нами не прибавляют к его образу ни единой черты. После «Фомы Гордеева» Горький сам

увидел, что длительное проникновение в человеческую душу ему не дается, и стал живописать на ходу тысячи всевозможных людишек, с разнообразными носами, глазами, усами; но после того, как эти усы и носы промелькнули перед вами, вы остаетесь к ним так же равнодушны, как к тем, которых вчера наблюдали на Невском.

Странно, что Горький, певец Человека, автор стольких афоризмов о дивной красоте человеческих душ, только и умеет создать, что забываемые тени прохожих, которые исчезают, как сон. Очень хорош в его книге Яков Шумов, отлично изображен Капендюхин, превосходно сделаны и Папашкин, и Сухомяткин, и Устин Сутырин, но кто они такие, кто их помнит? Изобразить человека Горький может отлично, а чтобы человек жил перед нами, чтобы мы ощущали его жизнь своею — для этого ему не хватает души. Нарисованы люди отлично, но только нарисованы, а душевная их жизнь лишь бегло намечена, выражена в двух-трех афоризмах, в двух-трех мимолетных событиях, которые так же легко забываются, как и самые лица этих людей. Оттого я и назвал Горького панорамистом. Не картины он создает, а только панорамы. Панорамы пестрые и затейливые, но созданные в сущности равнодушной рукой. Душевного внимания к тому или иному человеку у Горького хватает лишь на короткий рассказ. Оттого его короткие рассказы лучше его повестей и романов. Невозможно себе представить, чтобы Горький написал, например, любовный роман — о том, как постепенно возникает любовь, как она растет и т. д., ибо для изображения *процессов душевной жизни* у него нет никаких дарований. То, чем был силен Лев Толстой, — ощущение текучести человеческих чувств, их вечного роста, движения, развития, — у Горького совершенно отсутствует. Мне уже случалось указывать, что Горький, чуть дело дойдет до изображения души, начинает прибегать к метафорам, то есть говорит о душе, как о вещи. Он пишет, например: «черви горя и страха», «ржавчина желаний», «огонь дум», «облако мысли» и проч. В его «Исповеди» мы постоянно читаем:

— Наблудил в душе, как козел...

— Как плугом вспахал душу мне...

— Словно больной зуб в душе моей пошатывает.

— Я в душе моей всякий древний бурьян без успеха полол.

В душе — бурьян, в душе — зубы, в душе — козлы; до чего такое овеществление души человеческой отчуждает ее от читателя! Представьте себе, что Толстой сказал бы про Анну Каренину:

«мысли ее были, как тараканы за печкой», или «в душе у нее молотили овес», — и представить себе не можете, именно потому, что вы непосредственно ощущаете эту душу, как вашу собственную, — какие же здесь тараканы и козлы? Она для вас — не посторонний предмет, который со стороны может показаться то щепкой, то тряпкой, а часть вашего *я*, то есть нечто динамическое, вечно меняющееся, и ни в какую формулу ее не уложишь[1]. Все попытки Горького изобразить динамику души неизбежно кончаются крахом. (Читая, например, о Кожемякине, который, по замыслу автора, должен был постепенно дострадаться до некоей спасительной истины, читатель в этом деле не участвует.) Горький изображает лишь статику душ человеческих: показывает их при бенгальском огне, в самом ярком и эффектном освещении, но показал — и довольно! Душа блеснула на минуту — и погасла. Мы полюбили ее — и забыли, потому что она не жила, а только красовалась перед нами. Горькому вечно нужен какой-нибудь новый объект для любви, со старыми ему нечего делать. Это видно из его автобиографических книг: ходит по Украйне, ходит по Кубани, ходит по Крыму, все ищет, кого бы ему полюбить, но полюбит на минуту — и дальше. Вечный прохожий, без долгих привязанностей.

8

Любить для него значит любоваться. Смотреть на забавных и пестрых людишек ему так же *утешно*, как на зябликов, синиц и чижей, которых он когда-то с таким любопытством рассматривал по целым неделям из-за куста в нижегородском лесу. Любоваться он умеет, как никто. Его прелестная «Ярмарка в Голтве» именно тем и прелестна, что в ней нет ни поучений, ни декретов, а просто бездумное любование жизнью. В ярмарочной пестроте и суете Горький на время забыл, что он должен во что бы то ни стало перестраивать мир, и он без злобы, без жалости отдался благодушному созерцанию людей и вещей, ничего ни от кого не требуя, никого ничему не уча, любуясь вечно милым ералашем. В такие мгновения Горький — великий художник. Стоит ему только забыть, что он доктор, судья, моралист, призванный горькими снадобьями исцелить Россию от скорбей и пороков, он обретает неотразимую власть над сердцами, ибо под всеми личинами в нем

[1] См. мою «Книгу о современных писателях». СПб., 1913, с. 199–202. (Т. 7, с. 191–194 наст. издания. — *Примеч. сост.*)

таится ненасытный жизнелюбец, который по секрету от себя самого любит жизнь *раньше смысла ее*, любит даже ее злое и темное. Все равно, какая жизнь, лишь бы жизнь! Пусть она струится перед ним разноцветными волнами, он как зачарованный будет смотреть на нее и твердить:

— Господи, Господи! Хорошо-то всё как! Жить я согласен веки вечные!

Для него как для художника — именно *все хорошо*, лишь бы играло, пело, цвело, золотилось. В такие минуты он забывает, что, по его же словам, он пришел в мир, чтобы не соглашаться, в такие минуты он согласен со всем и со всеми.

В рассказе «Ералаш» он сидит и глядит, как кувыркаются вокруг него людишки, и каждому из них говорит: хорошо.

— Забавно жить! — восклицает он в этом рассказе. — Забавно жить, и отличное удовольствие жизнь, когда тебя извне никто не держит за горло, а изнутри ты дружески связан со всем вокруг тебя.

С чем же в этом «Ералаше» он дружески связан? С крестным ходом? С богомольцами? С мертвецом, который смердит под рогожей? С Марьей, которая замышляет убийство? С жуликом Сутыриным, который насилует Марью?

Да, и с богомольцами, и с мертвецом, и с убийцей, и с жуликом. Горький в этом рассказе любуется всеми. В другое время он счел бы необходимым осудить эту «Азию», но почему-то здесь, в «Ералаше», признался, что он в полной гармонии с этим родным ему хаосом. «Задорен смех, бойки прибаутки, благозвонно поют колокола, и надо всем радостно царит пресветлое солнце, родоначальник людей и богов. Сияет солнце, как бы внушая ласково:

— Прощается вам, людишки, земная тварь, все прощается, живите бойко».

В «Ералаше» Горький отпускает все грехи своей милой и грешной Азии и уже не афоризмами, но всей совокупностью образов внушает нам, что Азия — прекрасна. Здесь он лакомится жизнью, как некоею сладостью, и, подобно другому великому лакомке, отказывается от всяких моральных оценок и не говорит о жизни хорошо или скверно, но — *забавно, любопытно, утешно.*

Этот великий лакомка был Яков Шумов, один из героев его повести «В людях». Он ни на что не жаловался, ничему не учил, но просто любовался панорамою жизни.

— Али скажешь, не забавно жить-то? Жить, Иван Иваныч, утешно очень.

Шумов не стыдится быть лакомкой, а Горький стыдится. Не хуже Толстого он скрывает в себе это гурманское отношение к жизни, как к чему-то вкусному, забавному, и пробует затушевать свой аппетит к бытию. Это не всегда удается ему. Так, в рассказе «Сторож», где изображаются голые женщины, пьянство, пляска, пение, дикий разгул, — Горький против воли любуется этим бешенством плоти и лишь в последнюю минуту, спохватившись, говорит несколько осудительных слов. Но слова эти немощны. Мы ведь читали его «Ералаш», мы знаем, что жизнь забавна, утешна, прекрасна всегда и везде — просто потому, что она жизнь.

> Счастливы мы, что живем, что родились, друзья человеки!
> Горе отжившим и горе нежившим!

Жизнь может быть хаосом, вздором, жестокостью, но и тогда да будет она благословенна во веки веков!

Такова была бы проповедь Горького, если бы ее не заглушала проповедь его двойника.

1924

РАССКАЗЫ О НЕКРАСОВЕ

С приложением статей
о поэзии Некрасова

У Некрасова было столько врагов, и они так искусно оклеветали его, что нам, исследователям его жизни и творчества, пришлось трудиться около четверти века, чтобы рассеять с фактами в руках всю многолетнюю ложь, скопившуюся вокруг его имени.

Главная беда была в том, что враги Некрасова кричали о нем во весь голос, а его друзья были поневоле безгласны*.

Неотразимую отповедь его обличителям мог бы дать, например, Чернышевский, страстно любивший его до конца своих дней, но Чернышевский был заживо похоронен в Сибири именно в те годы, когда Некрасов больше всего нуждался в заступничестве.

Другой близкий ему человек, поэт Михайлов, которого он звал своим братом*, тоже многое мог бы сказать для опровержения клевет, но и он был обречен на молчание и погиб в сибирских рудниках.

И Добролюбов, трудившийся с Некрасовым плечо к плечу в самую горячую пору его журнальной работы, мог бы написать о нем немало такого, что рассеяло бы измышления врагов, — но он умер молодым человеком, буквально на руках у Некрасова, и осиротелый поэт остался вполне беззащитен.

А прежние его друзья стали его врагами — с тех пор, как он демонстративно перешел во враждебный им политический лагерь:

> Узы дружбы, союзов сердечных —
> Все порвалось: мне с детства судьба
> Посылала врагов долговечных,
> А друзей уносила *борьба*, —

то есть та политическая борьба с враждебной ему партией либеральных дворян, которую он вел десятки лет невзирая ни на какие свои дружеские и сердечные связи. А дружеских связей у него было много, и рвать их ему было больно. Мы, например, только недавно узнали, какие горячие чувства питал он к Василию Боткину. Его переписка с Боткиным, опубликованная лишь два года

назад*, свидетельствует о такой доверчивой, простодушной и даже наивной любви, к которой немногие считали способным «черствого и крутого» Некрасова.

С Тургеневым его связывали не только товарищеские, но поистине любовные чувства.

А какую мучительную и бурную нежность испытывал он к молодому Толстому, мы увидели буквально на днях из его поразительной переписки с Толстым, обнародованной М. А. Цявловским*.

И вот все эти «узы» рассыпались прахом из-за того, что Некрасов слишком порывисто примкнул к революционным бойцам, между тем как его прежние друзья оказались в противоположной политической группе.

Верный революционным своим убеждениям, поэт принужден был порвать с Тургеневым, Григоровичем, Боткиным, Толстым, Фетом, Лонгиновым, Дружининым и другими очень близкими людьми, хорошо зная, что они никогда не простят ему этой измены их лагерю и будут беспощадны в своей мести.

Ему было легко остаться с ними, но он предпочел полный разрыв и сошелся с «мальчишками», «свистунами», «буянами», так как эти «мальчишки» вели к революции.

Ради революции, ради борьбы «за великое дело» он осудил себя на одиночество, ибо «мальчишки» были очень скоро задушены правительством Александра II, а прежние приятели поэта, после его сближения с «мальчишками», отшатнулись от него, как от изменника.

...Не без боли, однако, порывал он с либеральным дворянством, к которому и сам принадлежал столько лет. Его связь с этой группой была так органична, что на месте разрыва не могла не образоваться кровоточащая рана, которую он часто бередил и которая не заживала до конца его жизни. Казалось бы, тем более чести ему, что, *несмотря на эту рану и не считаясь ни с какою болью*, он тридцать лет бессменно простоял на революционном посту*, но всегда находились ханжи, которые, желая сделать из Некрасова образец твердокаменности, пытались скрыть от читателя эту боль, эту рану, словно в ней был его величайший позор. Скрыть невозможно, так как он сам в своей лирике кричал о ней громче всех. Да и какое право мы имеем скрывать эту боль, если она является ключом к его поэзии, если весь пафос таких его стихотворений, как «Рыцарь на час», «Ликует враг», «Неизвестному другу», «Уныние», «Мать», — именно в этой мучительной боли. К тому же, если у него и были «падения», то они объяснялись лишь его минутною слабостью, а отнюдь не планомерным стремлением к измене, как утверждали, например, Антонович, Жуковский и дру-

гие псевдорадикалы*. Это хорошо понимал В. И. Ленин, весьма точно определивший его позицию между двумя враждующими станами:

«Некрасов колебался, будучи лично слабым, между Чернышевским и либералами, *но все симпатии его были на стороне Чернышевского.* Некрасов по той же личной слабости грешил нотками либерального угодничества, но сам же горько оплакивал свои «грехи» и *публично каялся* в них:

Не торговал я лирой, но бывало,
Когда грозил неумолимый рок,
У лиры *звук неверный* исторгала
Моя рука...

«Неверный звук» — вот как называл Некрасов свои либерально-угоднические грехи...»[1]

В сущности, «грехов» у Некрасова оказалось меньше, чем было принято думать в то время (1912 г.), когда В. И. Ленин писал вышеприведенные строки.

Но именно из любви к Некрасову мы не должны по-фарисейски прятать и затушевывать их, ибо такое фарисейство может привести неискушенного читателя к мысли, что грехи эти чрезвычайно велики, если мы считаем нужным их таить, между тем как на самом-то деле они были минутны и ничтожны.

Впрочем, если бы мы даже и хотели секретничать по поводу этих «грехов», это было бы едва ли возможно, так как читатель все равно натолкнулся бы на упоминания о них в сочинениях и письмах Герцена, Огарева, Лескова, Тургенева, Кавелина, Бориса Чичерина, Анненкова, Михайловского, Глеба Успенского — и, не имея никаких разъяснений, мог бы прийти к самым фантастическим выводам.

Поэтому я счел своим долгом, по совету покойного академика А. Ф. Кони, посвятить особую статью этим пресловутым «грехам», чтобы доказать, что поведение поэта, казавшееся нам неблаговидным, было таковым лишь по внешности.

Но, конечно, те, кто по умственной лени не любят читать книги до конца, а пробавляются клочками и отрывочками, стали выдергивать из этих статей отдельные строки (даже не мои, а цитаты из Тургенева, Герцена) и обвинять меня в желании унизить Некрасова*. С этими убогими, я, конечно, спорить не буду. Надеюсь, они и сами сообразят как-нибудь, что если я посвятил несколько лет своей жизни изучению некрасовских текстов и рукописей, чтобы дать, наконец, советским читателям первое «Пол-

[1] Цитирую по брошюре С. Дрейдена «Ленин и искусство». Л.–М., 1929, с. 79.

ное собрание стихотворений Некрасова», не искаженное царской цензурой*; если я отыскал несколько тысяч неизвестных его стихов, которые и прокомментировал в меру своего разумения; если я первый — плохо ли, хорошо ли, — предпринял изучение его поэтической техники, чтобы доказать, что не только по своим «гражданским мотивам», но и по мастерству он был один из величайших поэтов, то вряд ли возможно инкриминировать мне хоть отдаленную к нему неприязнь.

Что касается таких статей, как «Проза ли?» и «Его мастерство», посвященных изучению поэзии Некрасова, то пусть их дата послужит оправданием тех ошибок, которые, быть может, в них найдутся: это были самые ранние статьи о художественных приемах Некрасова, и мне приходилось писать их тогда, когда самые термины для такого рода статей не были еще вполне установлены.

Необходимым дополнением к этим статьям служат мои «Примечания» к «Полному собранию стихотворений Некрасова» (Гиз), где я попытался дать главным образом социально-политическую оценку некрасовского творчества. См. мои статьи о «Современниках», «Колыбельной песне», «Железной дороге», «Поэте и гражданине», «Плаче детей», «Русских женщинах» и о поэме «Кому на Руси жить хорошо».

КЧ

1

Был он неуживчивый, сварливый и пьяный. Подарили ему старую шинель, а он написал на ней дикое слово и со смехом возвратил подарившему. Пустили его в один дом ночевать, а он, невзирая на мороз, выставил в комнате оконную раму. Приняли его по протекции в медицинскую академию студентом, а он, препарируя мертвую руку, изрезал ее на куски, изломал выданные ему инструменты, разбросал их по палате и ушел[1].

Искалеченный с детства нищенскою звериною жизнью, он не верил ни в какое бескорыстие и за всякое добро платил ненавистью. Жестоко отомстил он Тургеневу, когда тот попробовал сделать ему доброе дело. Наслышавшись о его безденежьи, Тургенев предоставил ему в своем орловском имении тридцать десятин земли, чтобы он мог жить не нуждаясь. Из деликатной боязни, как бы он не оскорбился подарком, Тургенев сделал вид, будто продает ему землю за деньги, за тысячу рублей, но, конечно, не взял у него ни гроша. А он — чудовище неблагодарности! — через несколько лет вдруг потребовал, чтобы Тургенев выкупил у него эту землю, иначе он продаст ее другому.

Напрасно Тургенев писал управляющему:

«Постарайтесь воздействовать на его совесть: вот скоро пять лет, как мои тысяча рублей за ним пропадают, неужели он будет столь мало честен, что продаст эту самую землю в другие руки?»

Чудовище осталось непреклонно, и Тургеневу пришлось выкупать у него свой подарок[2].

Звали это чудовище Николаем Успенским. «Он ко всем питал недружелюбные чувства», — вспоминают о нем его близкие. — «Это был человеконенавидец», — повторяют они. Кажется, человеконенавидец — было его обычное имя, так как Тургенев, еще за-

[1] «Исторический Вестник». 1905. № 11, с. 486.
[2] «Литературный Вестник». 1904. Т. 7. Кн. 1, с. 16.

долго до этой истории, писал о нем весьма благодушно: «на днях здесь проехал *человеконенавидец* Успенский»...*

Впрочем, человеконенавидец — слишком байроническое, высокое слово, а ненависть Николая Успенского была мелкая и странно-веселая. — «У него развилось удовольствие издеваться над человеком, — вспоминает его двоюродный брат, — и вообще *удовольствие* ощущать в людях дураков и подлецов, и мошенников»...

И чем больше пакостей подмечал он в окружающих людях, тем больше утешался и радовался. Он истинно был счастлив чужими пороками. — «Когда, — рассказывает его двоюродный брат, — [он] живописал... чужие свинства и скотства..., то чем подлее играла его мысль и чем гнуснее созидались его позорящие людей якобы доказательства подлости, — тем ему становилось легче на душе, лицо его оживлялось с каждой подлостью по мере возрастания ее омерзения. Тут он был молодцом, юмор блистал у него, он хохотал на всю комнату и чувствовал себя вполне ободренным для собственного распутства».

Это смакование человеческих мерзостей доставляло ему столько удовольствия, что он говорил о них нежно и сладко, без тени обличительного гнева. Но чем нежнее говорил он о них, тем больше ужаса внушал своим слушателям.

«Я, — вспоминает его двоюродный брат, — с пятого слова чувствовал уже страх пред растленными мыслями, которые вот-вот пойдут из него, и он выразит их самым ласковым, любовным тоном... Вот какая это ужаснейшая личность!»[1]

Многие пострадали от этой «ужаснейшей личности», но, кажется, больше всех пострадал Некрасов, имевший неосторожность отнестись к Успенскому с братским участием. В благодарность за это участие тот очернил Некрасова такой клеветой, которая оставила свое пятно и поныне.

Дело было в 1861 году, приблизительно в конце ноября. Николай Успенский явился к Некрасову и стал требовать у него каких-то неслыханных денег, которые Некрасов будто бы должен ему. Напрасно Некрасов пытался урезонить его, он не слушал никаких объяснений и скоро сделал своим правилом врываться в пьяном виде в квартиру поэта и кричать ему: «отдай мои деньги!»

Некрасову это, должно быть, надоело, так как однажды, когда Успенский был особенно буен, он взял одно из своих охотничьих ружей, зарядил его и поставил около себя в углу — на всякий случай. Человеконенавидец, которому было известно, что Некрасов — отличный стрелок, протрезвился мгновенно и, убежав, стал рассказывать в литературных кругах, будто поэт, не желая пла-

[1] *В. Чешихин-Ветринский.* Глеб Иванович Успенский. М., 1929, с. 48.

тить ему денег, предпочел пристрелить его, чтобы избавиться от своего кредитора!

От Некрасова он прибежал прямо к Полонскому и заявил, что только что спасся от смерти. «Во время рассказа об этом он, — говорит Полонский, — бледнел и краснел, и задыхался от волнения, точно и в самом деле жизнь его была в опасности»[1].

Конечно, Полонский не поверил ему, он слишком хорошо знал Некрасова, но охотников уверовать в эту фантастику нашлось, конечно, великое множество. Врагов у Некрасова и тогда было больше, чем нужно. В литературной богеме стали громко кричать, что плантатор Некрасов ограбил молодого писателя, присвоив себе его заработок, а когда пришло время расплаты, пригрозил ему заряженным ружьем!

Некрасов мог опровергнуть эту клевету документами, но отнесся к ней весьма равнодушно. А когда он умер, Николай Успенский напечатал брошюру, где — в числе других измышлений — повторил и эту клевету, причем определенно указал, что Некрасов похитил у него около девяти тысяч рублей.

2

А между тем недавно мы узнали из конторских счетов «Современника», что этот якобы ограбленный Некрасовым автор сам остался должен Некрасову две тысячи триста тридцать рублей, которых он не возвратил ему до конца своей жизни[2].

Это дело мы хотели бы рассмотреть тем внимательнее, что позорное обвинение брошено не каким-нибудь безыменным писакой, а одним из самых выдающихся художников слова, завоевавшим себе почетное имя в начале шестидесятых годов.

Всмотримся же раньше всего в ту брошюру, где Успенский уличает поэта в мошенничестве. Брошюра называется «Из прошлого». Она вышла в 1889 году, и в ней не только о Некрасове вспоминает Успенский, но и о Льве Толстом, о Тургеневе, о Слепцове и о многих других, причем все они оказываются у него идиоты, говорящие лакейским языком, и в каждом он подмечает лишь гаденькое: Лев Толстой у него колотит детей, Тургенев бесстыдно лжет, а Слепцов в своей знаменитой «коммуне» предается гнусному разврату![*]

Недаром так мучился этими выдумками брат Николая Успенского — Глеб:

---

[1] «Исторический Вестник». 1898. № 4, с. 143.

[2] *В. Евгеньев-Максимов*. Некрасов как человек, журналист и поэт. М.–Л., 1928, с. 188.

«Человек прожил 52 года, — ужасался Глеб, — и помнит, считает нужным помнить почему-то одни только гадости, и всегда сочиняет их, врет! И, что важно, в этом оплевании нет злобы, но какое-то неисцелимое, в крови таящееся желание оправдать свою растленную мысль и поистине преступные растленные желания, — подлостями... и плутовством всего общества, даже Тургенева, Некрасова и т. д.»[1].

О Некрасове Николай Успенский сообщает в этой брошюре такое:

«Однажды, в трескучий зимний мороз, я пришел к Некрасову, чтобы передать ему один из своих очерков.

— Знаете, что я вам посоветую, Успенский, — начал Николай Алексеевич, — поезжайте-ка за границу.

— Да на какие же средства?

— У вас есть прекрасные средства... Средства эти — ваши рассказы... Их в „Современнике“ напечатано так много, что из них выйдет довольно солидный томик. Я издам их в свет, а вам дам денег на путешествие, которое для вас будет очень полезно...

Я отправился за границу, где прожил около года. Между тем мои очерки вышли в свет отдельной книжкой и раскупались нарасхват. Возвратившись в Петербург, я узнал из достоверного источника, что Некрасов, вместо одного завода, как обещал, напечатал мои рассказы в количестве 6000 экземпляров ценою по 1 рублю за каждый; а я ограничился поездкой за границу, которая стоила мне только 1000 рублей. Следуя примеру Тургенева, Толстого, Гончарова и Достоевского, я прекратил всякие сношения с незабвенным поэтом и издателем „Современника“»[2].

О подобных злодействах Некрасова Николай Успенский говорит в своей брошюре подробно и много, но то огромное добро, которое ему сделал Некрасов, не оставило в его памяти никакого следа, потому что так уж была устроена эта странная память, что оберегала одно лишь обидное.

Мы счастливы, что на основании дошедших до нас документов можем напомнить читателю то, о чем Успенский предпочел забыть.

Первый документ вот такой*:

«Милостивый Государь
Петр Александрович.

Податель сего студент Ваш Успенский, человек очень талантливый (автор «Очерков народного быта», помещенных в «Совре-

[1] *В. Чешихин-Ветринский.* Глеб Иванович Успенский, с. 49.
[2] *Н. В. Успенский.* Из прошлого. М., 1889, с. 6–8.

меннике»), средств никаких не имеет, прокормление себя литературой лишило бы его возможности учиться — и так он желал бы взять стипендию обязательную (руб. 30 сер. в месяц). Помогите ему в этом деле, если это возможно, — этим Вы сделаете доброе дело человеку, заслуживающему его и обещающему много в будущем, и чрезвычайно обяжете меня...

Вашего Превосходительства
п[окорнейший] с[луга]
Н. Некрасов».

Это письмо адресовано Некрасовым к ректору Петербургского университета Плетневу. Просьба Некрасова была тотчас исполнена. Николай Успенский получил из университета стипендию[1].

Об этом он почему-то забыл, также забыл и о том, что в феврале 1859 года Некрасов, огорченный его пьяной и хаотической жизнью, решил избавить его от нужды и, помимо всяких гонораров, стал выдавать ему по 50 рублей в месяц, дабы он, не тревожась заботами о завтрашнем дне, мог всецело отдаться литературной работе. В то время пятьдесят рублей были изрядные деньги, ибо селедка стоила пятак, а за комнату в центре столицы брали от пяти рублей в месяц. Впоследствии эти 50 рублей превратились в 75, и такая субсидия выдавалась два года подряд, вплоть до конца 1860 года. Об этих деньгах Николай Успенский тоже забыл совершенно, а между тем сохранился целый ряд документов, которые могли бы служить ему напоминанием о них.

Вот записка Некрасова от 27 февраля 1859 года к Ипполиту Панаеву, заведующему конторой «Современника»:

«Прошу Ипполита Александровича выдавать г-ну Успенскому с января сего года по пятидесяти руб[лей] с[еребром] в месяц»[2].

Вот неизданное письмо Николая Успенского к тому же Ипполиту Панаеву, от того же 27 февраля 1859 года:

«Потрудитесь, Ипполит Александрович, мне выдавать через Г. Звонарева, что вам пишет Николай Алексеевич... Я вас попросил бы начать выдачу с завтрашнего дня или дня через два»[3].

Вот еще три его письма к Ипполиту Панаеву, тоже об этой стипендии, причем в одном из них есть строка:

«Надобно сделать *крупный* счет моим займам», — из чего следует, что, кроме субсидии, он брал у Некрасова также большие авансы.

---

[1] Сб.: Некрасов по изданным материалам Пушкинского дома. Пг., 1922, с. 252.
[2] Там же, с. 251.
[3] Из бумаг Ип. А. Панаева, хранящихся в Пушкинском доме.

Так идет дело до самой зимы 1860 года. К этому времени поэт, должно быть, увидел, что Успенского не спасти никакими субсидиями и решился на радикальное средство: вырвать его из окружавшей его обстановки и отправить за границу на долгое время, чтобы он очнулся, осмотрелся и начал новую жизнь. Некрасов, очевидно, надеялся, что Европа обогатит, отшлифует этот малокультурный талант, расширит его горизонты, и направил Николая Успенского в Париж и в Италию, — в гарибальдийскую Италию шестьдесят первого года*, на которую тогда были обращены глаза всего мира. Поездка эта обошлась много дороже той суммы, которую указывал Николай Успенский впоследствии. По его утверждению, он потратил на эту поездку всего лишь тысячу рублей — никак не больше. Между тем, в архиве Ипполита Панаева мы нашли собственноручные письма и две телеграммы Успенского, свидетельствующие о подлинной мере его заграничных расходов.

Из Рима в марте 1869 года он пишет Ипполиту Панаеву:

«Семисотфранковый вексель, присланный вами, я получил».

Из Флоренции в апреле:

«Шестьсот франков я получил».

Из Женевы в мае:

«Шестьсот франков я получил».

Из Парижа в июне:

«Потрудитесь выслать мне не менее 350 рублей серебром». «Пришлите в Париж 1100 франков». «Семьсот франков я получил».

Из Парижа в июле:

«Вышлите вместо 1100 франков — 1200 франков».

Когда же и этих денег ему не хватало, он бесцеремонно брал взаймы у кого-нибудь из тамошних русских, а счет посылал Ипполиту Панаеву, чтобы тот заплатил ему из некрасовских денег[1].

Если принять во внимание, что на дорогу он получил от Некрасова никак не менее тысячи франков, что перед этим в течение двух лет Некрасов аккуратно выдавал ему указанную выше субсидию, то и выйдет, что к возвращению на родину он задолжал поэту около трех с половиной тысяч рублей.

В это время он и сам чувствовал себя должником, о чем свидетельствует его письмо к Ипполиту Панаеву, посланное еще из Парижа:

«Живо проникнутый сознанием своих долгов, спешу их счистить с моей души, а для этого твердо решился ехать скорее в Россию и работать, поселившись где-нибудь в деревне. Прошу вас вы-

[1] В первом письме из Рима он пишет: «В Париже я занял у Обручева 50 р. серебром, на что дал свою записку».

слать мне на дорогу денег... Передайте Некрасову мою искреннюю благодарность за его доброе ко мне расположение, я прошу у него извинения, если я не так воспользовался его благородным предложением, что я растратил денег более, чем бы нужно, — то есть тратил их не по условию. Меня подкрепляет надежда, что я вскоре расквитаюсь... Пора, пора приступить к расплате, не правда ли?»

Письмо чрезвычайно важное, до сих пор не бывшее в печати, и мы рады, что можем привести его здесь, так как в нем сам Успенский свидетельствует, что на свой заграничный вояж он истратил больше, чем ему было предложено, и что он считает себя обязанным возможно скорее возвратить эти деньги[1].

Чем же он думал расплатиться с Некрасовым? Книжкой своих рассказов? Едва ли. В то время издатели платили за книжки самые ничтожные гроши, и, например, Глеб Успенский даже позже, даже в семидесятых годах, печатал свои очерки у Базунова по 8 руб. с листа, а Генкель и Печаткин платили ему от пятидесяти до ста рублей за всю книжку. Правда, Некрасов дал за «Рассказы» Николая Успенского целую тысячу, но за вычетом этих денег Успенский оставался должен ему около двух с половиной тысяч[2].

Вместо того, чтобы заплатить эти деньги, он потребовал у Некрасова новых, и только теперь, познакомившись с цифрами, мы можем видеть, как дики были его притязания.

Некрасов легко мог доказать свою правоту документами*. Горячий Ипполит Панаев предлагал ему вывесить их на видном месте в конторе журнала, чтобы в самом корне пресечь клевету, но поэт благодушно сказал: «когда-нибудь узнают, что это вздор» и, щадя молодого писателя, не стал защищаться от его небылиц[3].

Он просто перестал печатать его у себя в «Современнике» — и замечательно, что, уйдя от него, Успенский потерял и славу, и прежний талант, и прежнее литературное значение.

---

[1] Это неизданное письмо хранится в Пушкинском доме наравне с другими цитированными выше документами. Очевидно, это то самое письмо, на которое Некрасов, по словам Ипполита Панаева, ответил с «благодушной и деликатной веселостью»*, «прося не беспокоиться о долге и оставаться за границей сколько вздумается».

[2] Успенский утверждает, что книжка его рассказов стоила рубль. Это все такая же аберрация памяти. Рассказы были изданы Некрасовым в двух маленьких томиках, и каждый стоил не рубль, а семьдесят пять копеек, и таким образом, книга могла дать «номинала» всего четыре тысячи пятьсот рублей. При таком номинале самый щедрый издатель мог заплатить за нее авторского гонорара никак не свыше пятисот рублей.

[3] Копия рукописи И. А. Панаева «Воспоминания о Некрасове», хранящаяся в Пушкинском доме*. В ней чувствуется подлинная любовь к Некрасову, но есть несколько мелких неточностей. Автор, например, называет неверную цифру субсидии.

3

Не нужно думать, что Николай Успенский в своей травле Некрасова ограничился только брошюрой «Из прошлого». Нет. Еще за несколько лет до того он вывел поэта в одной пасквильной пьеске под именем издателя Шильникова, эксплуатирующего бедных писателей. Пьеска называется «Литературный омут»*, и в этом омуте Шильников — кровожаднейший хищник[1].

«Поэксплуатировали нас довольно! — хором говорят беднякилитераторы. — Один Шильников сколько крови выпил!»

Конечно, в пасквиле фигурирует и неизбежный винокуренный завод, якобы принадлежащий Некрасову, и его усадьба, и его карета, даже его привычка к покаянным речам.

Писатели считают его врагом-искусителем:

«Это очковая змея, удав, очаровавший нас, как маленьких птичек... Он приходил нас скупать, как лошадей! Вот это редактор! этот опять воротил бы в России крепостное право, да так, что и в ус никому бы не влетело...»

Получив у Некрасова щедрый аванс, герои пьески чувствуют себя страшно униженными, а один из них трагически кричит:

«Что ж? продали себя!!! и продали как публичные женщины, без разговору!!»

Деньги Некрасова жгут писателям руки, так как это деньги нечистые, нажитые неправым трудом! Писатели берут эти деньги с проклятием и, взяв, чувствуют себя проститутками! Вот как отблагодарил юный автор своего великодушного друга-редактора.

Покупка Некрасовым книги Успенского тоже изображена в этой пьесе, причем читателю внушается мысль, что Некрасов покупает ее как барышник.

4

Чем же объяснить его беспримерную злобу к Некрасову? Обычно объясняют ее водкой, как будто он, Николай Успенский, был единственный пьяница, как будто Помяловский, Левитов, Решетников, Щапов, Якушкин, Кущевский не были такие «утонувшие в водке таланты»!

Всмотревшись в биографию Николая Успенского, мы видим, что, кроме водки, у него было и другое несчастье, ожесточившее

[1] Сочинения Н. В. Успенского. М., 1883. Т. III, с. 160. Этой пьески до сих пор не замечают исследователи литературного быта, между тем она написана с натуры, и в ней изображены, например, издатель Артоболевский, который жует овес, беллетрист Воронов, сам Успенский и пр.

его до крайних пределов. Этим несчастьем была внезапная слава, которую он приобрел в два-три дня — и столь же быстро потерял без остатка.

Эта слава была хуже водки. Она свалилась на него, на двадцатилетнего мальчика, в самом начале его литературной карьеры, после первых же его рассказов. Он сразу сделался модный писатель, любимец и баловень критики. Едва он появился в печати, сам Добролюбов выразил в одной из своих статей пожелание, чтобы его рассказы были включены в хрестоматию, наряду с рассказами Тургенева, Салтыкова-Щедрина, Льва Толстого[1]. Гениальный Пров Садовский тогда же прославил его имя на сцене, исполняя в Малом театре его смехотворный «Обоз»*. Была в его жизни такая минутка, — правда, короткая, но для него незабвенная, — когда его ставили даже выше Тургенева за то, что он сказал будто бы *новое слово*, которое тому и не снилось. Как же ему было не возомнить о себе! Ведь он был из нищей, полуголодной семьи, ведь только вчера его хлестали бурсацкой лозой, а сегодня он почетнейший сотрудник лучшего в России журнала, и первейшие из русских писателей вводят его в свою среду, как собрата. Другого такой успех окрылил бы, но он, наследственный алкоголик, исковерканный бурсой, был неприспособлен для такого внезапного счастья. Особенно взбудоражила его знаменитая статья Чернышевского*, где его рассказы были объявлены предзнаменованием новой эпохи. После этой хвалебной статьи он стал особенно высокомерен и заносчив. После нее-то он и кинулся к Некрасову требовать фантастических денег.

Яков Полонский вспоминает о нем:

«Неожиданный успех в литературе, к сожалению, очевидно, кружил ему голову. Он дорого ценил свои летучие произведения»[2].

О том же говорит и Глеб Успенский в письме 1863 года:

«Он ломит двести рублей за лист!»[3]

То есть требует себе гонорара, какой в ту пору — и то не всегда! — получали после многолетней работы самые большие писатели.

О том же свидетельствует и Мартьянов, наблюдавший его в 1865 году:

«Он... относился к своим литературным коллегам свысока и пренебрежительно... Товарищей своих честил уменьшительными именами: Сашка Левитов, Васька Слепцов, Николашка Помя-

[1] «Современник». 1860. № 4, с. 404.

[2] «Исторический Вестник». 1898. № 4, с. 148.

[3] *В. Чешихин-Ветринский.* Глеб Иванович Успенский. М., 1929, с. 44.

ловский. Все это, по его словам, была мелочь, мошка, мразь. О своих рассказах он был высокого мнения...»

«Благодаря Бога, талантом я не обижен!.. Что будет дальше, не знаю (говорил он), а теперь, пока всем этим моим антагонистам я стану костью в горле. Никому ни в чем не уступлю... Ни на столько!..»[1]

Очевидно, всеобщие хвалы стали для него необходимы, как воздух. Он и на старости лет вспоминал все комплименты, которые были когда-либо сказаны по адресу его произведений. Чувствуется, что этими хвалами он только и жил. О себе он пишет в таких выражениях: «мой рассказ «Обоз» стяжал мне неувядаемую славу знатока народного быта», — и без всякого стыда сообщает, что Некрасов называл его рассказы «прелестными», а Лев Толстой — «чудесными», «бесподобными», «полными неподдельного юмора», а Тургенев положительно не мог обойтись без них, уезжая куда-нибудь из дому, а когда он, Николай Успенский, рассказал Льву Толстому сюжет одного своего небольшого рассказика, Лев Толстой схватился за голову и зашагал по комнате, твердя:

— Экая прелесть, экая прелесть![2*]

Человек, который не стесняясь воспроизводит в печати адресованные ему похвалы, не может не питать чрезвычайного пристрастия к ним, и мы легко представляем себе, до какой степени он был потрясен, когда в самом разгаре шестидесятых годов все внезапно от него отвернулись, как от какой-то докучной ненужности. Для него это был удар кулака. По-юношески самолюбивый и чванный, он не умел с достоинством стушеваться в толпе третьестепенных писателей, куда его внезапно оттеснили, а все еще цеплялся за прежнее, громко заявляя свое право на утраченное им первородство. К середине шестидесятых годов он — уже полузабытый неудачник, человек с одним только прошлым, без будущего, причем и прошлое переоценено так жестоко, что все его претензии на прежнее первое место кажутся только смешными.

Его падение обнаружилось в конце 1863 года, когда вышло второе издание его сочинений*, и публика внезапно проявила глубочайшее к ним равнодушие.

Тогда же Анненков в газетной статье объявил его писателем конченным, исчерпавшим свое дарование, причем не преминул указать, что каждый его новый рассказ бесцветнее, слабее предыдущего[3].

---

[1] *П. Мартьянов.* Дела и люди века. Пб., 1893. Т. 1, с. 237–239.

[2] *Н. В. Успенский.* Из прошлого. М., 1889, с. 2, 18, 34, 42, 43, 101.

[3] «Санкт-Петербургские Ведомости». 1863. № 11.

В 1864 году Аполлон Головачев заявил в «Современнике», что все новые рассказы Николая Успенского «бездарны и стерты»[1].

Таким образом, тот самый некрасовский «Современник», который создал Николаю Успенскому всю его славу, через три года разжаловал его в рядовые!

Страшно подумать, какую жгучую муку испытывал он, внезапно сброшенный с такой высоты! Сброшенный кем? — он не знал. За что? за какую вину? — не догадывался. Должно быть, вина была очень большая, если за нее нужно расплачиваться такими страданиями! Но в чем эта вина заключалась? Почему те самые, которые так горячо восхищались им три года назад, теперь даже не глядят в его сторону? Мучительнее всего было то, что слава не составляла для него какого-то второстепенного придатка ко всей сумме его жизненных благ, как это бывало с писателями, принадлежавшими к дворянскому роду; для него, для бедняка-разночинца, в славе было все: и свобода, и общественное положение, и деньги. Нет славы, и нет ничего, — возвращайся оплеванный в свое захолустье, а провинция жестока к неудачникам и не прощает успехов, которые окончились крахом!

«Историей с Некрасовым, — вспоминает один его родственник, — Николай Васильевич был потрясен чрезвычайно. После нее он приехал из Петербурга на родину совершенно больным, затосковал! Родные были поражены происшедшей с ним переменой. Несомненно, разрыв с Некрасовым был крайне гибелен для молодого, еще не упрочившего своего положения писателя»[2].

Итак, виноват Некрасов? В этом Успенский был уверен до конца своих дней. Ведь именно после истории с Некрасовым все его литературное счастье разлетелось, как пыль. Мудрено ли, что, заливая свое горе сивухой, он громко проклинал по трактирам кровопийцу-издателя, который был источником всех его бед.

5

Нужно ли говорить, что Некрасов был здесь ни при чем.

Причина огромной неудачи Николая Успенского была чисто общественная, и странно было бы винить в ней отдельных людей. Если всмотреться внимательно, каковы были те социальные силы, которые в 1858 году выдвинули Николая Успенского в первые ряды литературы, а через три-четыре года отшвырнули дале-

[1] «Современник». 1864. № 5.

[2] «Исторический Вестник». 1905. № 11, с. 490.

ко назад, мы увидим, что здесь дело отнюдь не в личных пристрастиях того или иного редактора.

В самом деле, чем объясняется необыкновенная удача Николая Успенского? И в чем причина его падения?

Удача его объясняется тем, что он был *первый* разночинец, выступивший в беллетристике шестидесятых годов.

Все другие пришли после него.

Он начал печататься в «Современнике» в 1858 году*, а Помяловский — лишь в 1861 году, а Слепцов — в 1863 году, а Левитов и Решетников — в 1864 году, а Глеб Успенский — в 1865 году, и таким образом именно он, — автор «Поросенка» и «Обоза», — явился самым ранним предтечей всех этих «*мещанских писателей*» и, естественно, до их появления казался редкостью, диковиной, белой вороной.

Все так и поняли его ранние очерки: это был первый голос разночинца о том самом крестьянстве, о котором до той поры столь манерно, жеманно и сладко писали Григорович, Тургенев и другие либеральные дворяне.

Стоит только взять любой из тогдашних рассказов Успенского и прочитать его тотчас же после «Записок охотника», чтобы понять, сколько свежести и ярой новизны внес этот двадцатилетний бурсак в тогдашнюю литературу о народе.

А так как в то время только что наступила пора, когда помещичьи слезы и вздохи над горькой участью Антонов Горемык* стали казаться читателю-разночинцу такой же фальшью, как, например, карамзинская «Бедная Лиза», то нужно ли удивляться, что Николая Успенского, первого разрушителя этой тургеневщины, встретили с таким горячим сочувствием?

Тургеневская традиция требовала, чтобы читатель любовался Антонами, их кротостью, долготерпением и духовною мощью, а Николай Успенский обнаружил, что над Антонами можно не только скорбеть, но и беспардонно смеяться, что их можно обличать и презирать, потому что хоть и *Горемыки* они, но и олухи, и пьяницы, и дикари, и пройдохи.

Таково было новое слово, сказанное Николаем Успенским, и так как оно было сказано звонко, задорно и очень талантливо, читатели на первых порах были очарованы им, и раньше других — Некрасов, который именно в ту пору готовил разрыв с дворянской группой художников слова, с Гончаровым, Григоровичем, Писемским, Тургеневым, Львом Толстым и другими беллетристами старой формации, так как новые читатели дали его журналу новый социальный заказ: начать печатать такие романы и повести, которые были бы созвучны наступившей Эпохе.

Другие отделы журнала были уже в руках разночинцев: там господствовали Чернышевский с Добролюбовым, а беллетристику все еще поставляли «враги», люди противоположного лагеря, и можно себе представить, как был рад Некрасов, когда увидел, что и в так называемой изящной словесности начинают появляться таланты, ведущие (быть может, бессознательно) чернышевско-добролюбовскую линию. В 1858 году спрос на недворянскую беллетристику был так велик среди «новых людей», что если бы Николая Успенского не было, его положительно надлежало бы выдумать. Мы теперь, через семьдесят лет, не можем и в малой степени почувствовать ту новизну, которую ощутил в его произведениях тогдашний читатель, но в те времена даже его враги признавали, что —

«Г[осподину] Успенскому пришлось первому, бросив старую сферу исследования и наблюдения, обратиться к новой, совсем неизвестной, где еще не сделано было ни одного шага. Ему все почти приходилось делать самому, то есть не только описывать, но и открывать неизвестные страны»[1].

Чуть только вышло первое издание его книги, сам Чернышевский высказал в обширной статье, что эта книга знаменует собою начало новых социальных отношений. Статья так и была озаглавлена: «Не начало ли перемены?», и в ней Чернышевский оптимистически спрашивал, не являются ли «Рассказы» Успенского одним из первых показателей того отрадного для нас обстоятельства, что раскрепощенный крестьянин стал в нашей государственной жизни таким же человеком, как и мы? Не потому ли новая беллетристика, в лице Николая Успенского, перестает миндальничать с народом, что народ уже не нуждается в нашем сантиментальном сочувствии? И кто знает, может быть, идеализация народного быта, вполне законная в былые времена, оттого-то и упразднена Николаем Успенским, что крестьянин, ставший из раба гражданином, требует, чтобы о нем не сюсюкали, а говорили одну голую правду?[2]

Статья написана вскоре после крестьянской реформы и носит на себе отпечаток той праздничной веры в благодетельные последствия «раскрепощения» крестьян, которая жила тогда в самых трезвых умах. Сам-то Чернышевский никаких розовых надежд не питал, но из тактических соображений воспользовался общим оптимизмом, чтобы под прикрытием светлых прогнозов высказать тайком от цензуры одну свою заветную мысль.

---

[1] «Современник». 1864. № 5, с. 27.
[2] «Современник». 1861. № 11, с. 79–107.

Как бы то ни было, скоро этот праздничный период закончился, началось тяжелое похмелье, и уже весной 1862 года, после знаменитых петербургских пожаров, оптимизм радикальной молодежи сменился тоскою и гневом*. Свирепое усмирение польских повстанцев, муравьевские виселицы, разгром молодой интеллигенции, приостановка журналов и арест Чернышевского*, — вот какие пошли *перемены* с тех пор, как «Современник» признал право новейших писателей третировать крестьян как равноправных граждан.

Эти *равноправные граждане* оказались в такой кабале, какой они и прежде не видали. Если и началась в их судьбе *перемена*, то совершенно противоположная той, какую пророчили им в 1861 году. Позднее эту мрачную перемену Некрасов формулировал в зловещих строках:

Били вас палками, розгами, кнутьями,
Будете биты железными прутьями!

Антоны снова стали сплошь *«горемыками»*, и потому всякая голая правда о них снова стала казаться кощунством. Таким образом, хотя дворянское жаление Антонов закончилось, но началось дворянское покаяние перед ними, и «кающиеся дворяне» в огромном количестве стали просить у Антонов прощения за самое свое бытие. А разночинцы, после краха нигилизма, создали новую веру, «народничество», основанную на сладчайшей иллюзии о каком-то непогрешимом народе, в недрах которого якобы тайно сокрыта могучая революционная воля, причем конечно, всякое нелестное слово об этом боготворимом народе воспринималось как оскорбление святыни, — и горе было тому храбрецу, кто осмелился бы пойти против общего благоговейного чувства к народу.

Таким храбрецом был Успенский. Но если в 1861 году его храбрость принесла ему хвалы и триумфы, то уже в 1864 году после всех катастроф, постигших молодую радикальную партию, его хула на крестьян стала ощущаться, как злобное добивание избитых.

Правда, в 1864 году народничество еще не успело сложиться в законченный символ веры, каким оно стало лишь в семидесятых годах, но народнические настроения уже начали овладевать передовой молодежью, что великолепно почувствовал гениальный журналист Некрасов, создавший именно в ту пору свою первую крестьянскую поэму «Мороз, Красный нос», где воспел в монументальных стихах величавую, труженическую, гармонически-прекрасную жизнь великорусской деревни. Тогда же он принялся за создание своей крестьянской Одиссеи «Кому на Руси жить хо-

рошо», которая впоследствии стала поэтическим манифестом народничества.

И в такое-то время Николай Успенский по-прежнему, как ни в чем не бывало, осмелился выступать со своими рассказами о чудовищном кретинизме и дикарстве крестьян! Удивительно ли, что его тотчас же подвергли бойкоту! Впоследствии один из народнических подголосков, Скабический, весьма рельефно высказал тогдашние чувства правоверных народников, утверждая, что Николай Успенский пишет будто бы «*с единственной целью* показать, как русский мужик невежествен, дик, смешон, загнан и забит, как [он] тонет в грязи невежества, суеверий, пошлости. Забитость, тупоумие, отсутствие всякого человеческого образа и подобия в героях Николая Успенского одуряют (!) вас, когда вы читаете его очерки»[1].

Весь этот обывательский вздор был впоследствии разоблачен и опровергнут Плехановым, — но в эпоху народничества и накануне этой эпохи таково было мнение не одного Скабичевского, а решительно всей передовой журналистики.

Напрасно растерявшийся Успенский пытался тотчас же после разрыва с Некрасовым в целом ряде новых повестей и рассказов угодить господствовавшим вкусам и отречься от своих былых приговоров о поголовной дикости русских крестьян, напрасно он дошел до такого отказа от своей прежней позиции, что в повести «Егорка пастух» вывел идеальную крестьянскую девушку и безупречного крестьянского юношу, которые любят друг друга чистой и светлой любовью, — читатели даже не замечали его новых тенденций, ибо общественное мнение о нем сложилось уже раз навсегда, и ничто не было в силах изменить это мнение.

Обычно думают, что он сразу опустился на дно. Нет, он еще очень долго барахтался.

Из «Современника» он ушел в «Отечественные Записки», которые были тогда довольно респектабельным приютом для всяких неудачников и второстепенных писателей.

Из «Отечественных Записок» перешел к постепеновцам в «Вестник Европы», где попытался изменить самую форму своих прежних писаний, и вместо очерков попробовал создать длинную повесть со сложной интригой и с главным героем — сиятельным графом, который курит гаванны и ест *филе де беф ан-бель-вю*. Его большие повести отнюдь не бездарны, в них четкая установка на боевые темы той эпохи («чумазый пришел», «хождение в народ» и т. д.), но и они оказались не в силах разрушить его бесслав-

[1] *А. М. Скабичевский.* История новейшей русской литературы. Пб., 1906, с. 221, 222.

ную славу, и вскоре издатели толстых журналов перестали печатать его.

К тому времени он уже покинул столицу, вернулся в глушь и сделался уездным учителем*, в каковой должности прожил лет десять, нигде не уживаясь подолгу из-за сварливого характера и все растущей наклонности к пьянству. Он стал привычным собутыльником деревенских дьячков, писарей и других забулдыг и, конечно, эти пьяные люди слыхали от него немало проклятий кровопийце Некрасову, сгубившему его литературную молодость.

Но мы после всего вышесказанного отчетливо видим, что личность Некрасова тут была ни при чем, что слава и бесславье Николая Успенского зависели не от отдельной человеческой воли, а от целого ряда социальных причин и условий, которые, начиная с 1864 года, превратили его жизнь в страдание.

6

Так он барахтался упрямо и долго. Выпрашивал подачки у Тургенева, у Литературного фонда[1], мыкался по разным полупочтенным редакциям и все должно быть надеялся, что его вспомнят, вернут и увенчают опять, но годы проходили, а кроме плевков, он не получал ни от кого ничего. Он отчаялся, окончательно бросился в кабацкую жизнь, ничего не ожидая, кроме гибели.

Распухший, пьяный, лохматый, с седой бородой, он взял свою малолетнюю дочь и пошел шататься с ней по ночлежным домам, по трактирам — в арестантской овчинной бекеше, — и за несколько медных копеек стал играть на гармонике, петь, рассказывать кабацким завсегдатаям о разных знаменитых писателях, — причем на знаменитых писателей у него даже такса сложилась: за рассказ о Достоевском или Бакунине он брал четвертак, о Тургеневе, Некрасове или Толстом соглашался рассказать и дешевле, а Пушкина и Лермонтова так презирал, что за рассказы о них требовал всего пятачок[2].

Но главным кормильцем его был крокодил.

---

[1] «Русское Обозрение». 1898. Т. 49. № 3, с. 12.; Письма Николая Успенского к К. Н. Бестужеву-Рюмину (в архиве Пушкинского дома) — «Голос Минувшего». 1917. № 2, с. 254–266.

[2] Из письма Тургенева к Анненкову* мы знаем, что Николай Успенский, как верный сын шестидесятых годов, недолюбливал Пушкина смолоду. «Он, — писал Тургенев в 1861 году, — счел долгом бранить Пушкина, уверяя, что Пушкин во всех своих стихотворениях только и делал, что кричал: «на бой, на бой за святую Русь!» — Впоследствии эти слова Николая Успенского Тургенев присвоил Базарову.

Он достал у какого-то пропойцы чучело средней величины крокодила и показывал желающим за деньги, потешая зрителей стишками и шутками, а его полуголодная Оля ходила с шапкой собирать медяки.

Страшна была судьба этой девочки.

— Жалко ее, — говорил он о ней. — Отдал бы ее куда-нибудь, да люблю очень... Вот так и странствуем. Вместе работаем и все пополам. Крокодила показываем!

Из *жалости* к девочке он волочил ее по ночлежным домам и притонам! Родные хотели спасти ее от этого ужаса, но всякий раз, как они похищали ее у него, он врывался к ним в дом со скандалом и уводил ее прочь, и снимал с нее подаренные ей башмаки, и пропивал их в первом кабаке.

А если ему не удавалось сразу увести ее, он садился в ближайшей канаве и, громко проклиная похитителей дочери, не отходил от их дома по нескольку дней. Они же, глядя на него из окна, и ругали его, и жалели. «Слез-то, слез-то сколько я пролила в ту пору! — вспоминает его сестра Елизавета Васильевна. — Ведь какой в молодости был красивый, добрый, умный. А тут сядет и сидит в канаве против нашего дома... Помню: пекла я лепешки, выслала ему. Гляжу: взял он, ест, а сам старый, седой, страшный!»

Кое-кто из помнивших его прежнюю славу пытались оказать ему помощь — устроить в газете грошовым корректором или на железной дороге писцом, но он, ссылаясь на то, что не может оставить свою Олю одну, уклонялся от всякой работы[1].

В 1883 году вышло четырехтомное издание его сочинений у московского издателя Преснова, который наряду с его книгами предлагал читателям такие:

«*Дамский угодник*. Практические уроки в волокитстве и ухаживании за молодыми женщинами».

«*Брачные удовольствия*. Опытный руководитель для всех, желающих сохранить половую способность».

Вот какому издателю достались те книги, которые некогда издавал сам Некрасов, которые были в свое время встречены хвалами Чернышевского, и можно ли сомневаться, что этот новый издатель заплатил за все четыре тома во много раз меньше, чем Некрасов заплатил за один! По крайней мере, в то самое время, когда эти книги печатались, у автора, как он утверждал, не было денег, чтобы заплатить за лекарство для дочери[2].

---

[1] «Голос Минувшего». 1917. № 2, с. 264–266.

[2] См. его письмо Виктору Гольцеву от 1 января 1883 года. «Голос Минувшего». 1917. № 2, с. 266.

Около этого времени он, сотрудник «Современника», стал печататься в трактирном листке «Развлечение», — и у него появились друзья с воровскими кличками Мазепа, Левша, Костоправ и Шептун, и он сделался настоящий босяк: в опорках, одна нога в калоше, борода нечесаная, коленки трясутся, — ходит по трактирам и выпрашивает рюмочку в долг, но ему не верят и гонят, и пьет он уже не водку, а спирт.

И вот тогда, но не раньше, окончательно отпетый и потерянный, он начинает публиковать в «Развлечении», среди пошлейших карикатур и острот, свои горячечные воспоминания о русских писателях, и его собутыльник пропойца Кондратьев кричит ему: «Жарь их хорошенько!»

Он и «жарит» их в четыре кнута, словно мстя им за то, что они знамениты и окружены ореолом, а он — в канаве, с разбухшими почками, презираемый даже трактирною сволочью, и вот через несколько месяцев, когда падать ему уже некуда, в газетах появляется заметка:

«21 октября, в 7 часов утра, у дома Щенкова, около Смоленского рынка, найден был легковым извозчиком труп Николая Успенского. Около трупа были две большие лужи крови, и тут же лежал перочинный ножик. По осмотру доктора у покойного оказались на обеих сторонах шеи две глубокие раны».

Как выяснилось потом, этот ножик он купил за четвертак на базаре.

Просил у Кондратьева бритву, но тот сказал: «Зарежешься и ножиком!»[1]

Смерть потрясающая, но не потрясла никого. Никому не сделалось стыдно, никто не почувствовал себя виноватым, только газетные некрологи почтили умершего притворной и дешевой слезой.

7

Теперь мы ясно видим, при каких обстоятельствах была написана им статья о Некрасове. Он выступил с ней лишь тогда, когда почувствовал себя безвозвратно погибшим, когда, кроме ножа, ему уже ничего не осталось.

И хотя в этой статье каждое слово — неправда, мы из простой человеческой жалости, из уважения к его предсмертной тоске не можем с легким сердцем поставить ему эту неправду в вину, тем более, что во время писания статьи он был уже как бы по ту сто-

[1] *Ив. Белоусов.* Литературная Москва. М., 1928, с. 37– 40.

рону жизни. Но все же поразительно, что до конца его дней, за все эти тридцать лет, прошедших после его первого знакомства с Некрасовым, не нашлось никого, кто объяснил бы ему, что, если был у него подлинный друг, — такой, который хотел не на словах, а на деле спасти его от этой самоубийственной жизни, то был Некрасов, и только Некрасов, столь яростно ненавидимый им.

Когда я начинал этот очерк, биография Николая Успенского была любопытна для меня лишь постольку, поскольку она имеет отношение к Некрасову. Но во время работы я так увлекся личностью и творчеством этого несправедливо забытого автора, что посвятил ему большую статью, в которой более подробно изобразил его жизнь и дал посильную оценку его дарованиям. Надеюсь, что эта статья наконец-то привлечет к нему внимание читательских масс. Мне кажется, пришло время «воскресить» Николая Успенского, переиздать его книги и вернуть ему его былую славу. Эту славу он вполне заслужил, и я уверен, что когда его жизнь будет, наконец, воспринята нами во всей своей трагической сущности, мы, несмотря ни на что, полюбим этого отщепенца и пьяницу, как одного из самых патетических мучеников «проклятой рассейской действительности».

1923

Подруга темной участи моей...

1

Смолоду эта женщина была очень красива. «Одна из самых красивых женщин в Петербурге», — вспоминал о ней граф Соллогуб. — «Не только безукоризненно красивая, но и привлекательная брюнетка», — писал такой опытный ценитель, как Фет. И Павел Ковалевский то же самое: «красивая женщина», «нарядная, эффектная брюнетка». И полковник Щербачев то же самое: «молодая, красивая женщина».

И даже близорукий Чернышевский: «красавица, каких не очень много»[1].

Немудрено, что молодой Достоевский влюбился в нее с первого взгляда:

«Я был влюблен не на шутку, теперь проходит, а не знаю еще... — писал он впоследствии брату. — Она умна и хорошенькая, вдобавок любезна и пряма донельзя»[2].

Двадцатишестилетний Некрасов тоже влюбился в нее и чуть не покончил с собою, когда она отвергла его. Сколько пламенных стихов в его книге посвящено этой *эффектной брюнетке*![*]

Она вечно в кругу исторических, замечательных, знаменитых людей. Они ее ежедневные гости. Герцен приехал из Петербурга в Москву и прямо в ее дом[*], к ее мужу, — не нахвалится ее гостеприимством.

---

[1] Гр. *В. А. Соллогуб.* Воспоминания. Пб., 1887, с. 134; *А. Фет.* Мои воспоминания. М., 1890. Ч. I, с. 32; *П. М. Ковалевский.* Стихи и воспоминания. Пб., 1912, с. 270; «Русский Архив». 1891. № 1 с. 61; «Чернышевский в Сибири». Пб., 1913. Т. III, с. 60.

[2] Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского. Т. II: Биография, письма и заметки из записной книжки. Пб., 1883. Письма, с. 42.

«[Она] мила и добра до невозможности, холит меня, как дитя», — пишет он из Петербурга жене[1].

Белинский ее сосед и приятель. Он тоже очарован ее добротой.

«Попробуйте, — пишет он ее мужу, Панаеву, — попробуйте отдать деревню в полное ее распоряжение, и вы увидите, что через полгода, благодаря ее доброте и благодетельности, *благодарные* ваши крестьяне... сделаются сами господами, а господа сделаются их крестьянами»[2].

Герцен, Белинский, Достоевский, Некрасов — какие имена, какие люди! И Тургенев, и Гончаров, и Грановский, и Кавелин, и Лев Толстой — все у нее за столом, у Пяти Углов или потом у Аничкина моста, и, кажется, если бы в иной понедельник вдруг обрушился в ее гостиной потолок, вся русская литература погибла бы. У нас не было бы ни «Отцов и детей», ни «Войны и мира», ни «Обрыва». Ее гостиная или, вернее, столовая — двадцать лет была русским Олимпом, и сколько чаю выпили у нее олимпийцы, сколько скушали великолепных обедов. Сам Александр Дюма восхищался ее простоквашей*.

Те, перед кем мы теперь преклоняемся, нередко преклонялись перед нею. Чернышевский схватил однажды ее пухлую ручку и прижал к своим тонким губам[3]. Ему показалось, что Некрасов оскорбил ее, и, чтобы пристыдить оскорбителя, он с преувеличенной, демонстративной почтительностью приложился к ее руке. Это вышло неуклюже, но и впоследствии, уже без всяких демонстраций, просто по влечению сердца, Чернышевский писал Добролюбову: «Поцелуйте за меня руку у Авдотьи Яковлевны»[4], и потом уже в Сибири вспоминал, что он «принял себе за правило: всегда целовать ее руку. И неуклонно следовал решению». Чернышевский чувствовал к ней большую приязнь. Она крестила у него его первенца, навещала его в тюрьме[5]. Когда, после кончины Добролюбова, он издал сочинения своего покойного друга, он посвятил эту книгу не Некрасову, не братьям Добролюбова, а именно ей, Авдотье Яковлевне, которая до последней минуты ухаживала за умирающим критиком. Вот текст этого посвящения, столь похожего на высочайший рескрипт:

«Авдотье Яковлевне Панаевой.

Ваша дружба всегда была отрадою для Добролюбова. Вы с заботливостью нежнейшей сестры успокаивали его, больного. Вам

---

[1] *А. И. Герцен.* Полн. собр. соч. и писем. Пб., 1915. Т. IV, с. 188, 422.
[2] *В. Г. Белинский.* Письма. Пб., 1914. Т. I, с. 331.
[3] «Русское Богатство». 1910. № 4, с. 112.
[4] «Современный Мир». 1911, № 11, с. 195.
[5] «Научное Обозрение». 1903, № 4, с. 132, 133, 137, 138, 141.

он вверял свои последние мысли, умирая. Признательность его друзей к Вам за него должна выразиться посвящением этой книги Вам.

Н. Чернышевский»[1].

Это хоть для кого аттестат. Это величайшая почесть, которую мог оказать ей Чернышевский: начертать ее имя на книге своего любимого соратника. Переберите письма, дневники, мемуары сороковых и пятидесятых годов, вы не найдете ни единого недоброго слова о ней. «Сколько в ней хорошего, — пишет, например, Грановский жене. — В ней много ума и доброты истинной»[2].

Обаятельная, всеми любимая женщина, она вдобавок романистка, писательница. Первый же ее роман вошел в историю: он был запрещен Бутурлиным*, знаменитым притеснителем литературы. Книга, в которой этот роман появился, так и не вышла в свет.

Другие два романа она удостоилась писать в сотрудничестве с поэтом Некрасовым*. «Боже ты мой, как это хорошо! — восхищался некоторыми местами одного из этих романов молодой энтузиаст Огарев*. — Как это из сердца и из жизни вырвано. Как это просто, живо! я... слушал и заплакал. Я заплакал оттого, что это так юношески хорошо»[3].

Об ее повести «Женская доля» сам Писарев написал статью. Правда, статья ругательная, но ведь Писарев ругал даже Пушкина! «Отечественные Записки», «Москвитянин», «Библиотека для Чтения» посвящали немало страниц критике ее произведений[4]. Она печаталась в лучшем журнале рядом с так называемыми корифеями русской словесности. Такие поэты, как Некрасов и Фет, посвящали ей свои стихотворения[5].

2

И вот теперь нас хотят убедить, будто эта великолепная женщина была самой обыкновенной воровкой*.

Нам говорят, будто она обобрала до нитки доверившуюся ей подругу, ловкой уголовной аферой довела несчастную до нищеты

---

[1] Собрание сочинений Н. А. Добролюбова: В 3 т. Т. 1. Пб., 1862.

[2] Т. Н. Грановский и его переписка. М., 1897, с. 273–277, 281, 284.

[3] Русские Пропилеи. / Под ред. М. Гершензона. М., 1917. Т. IV. с. 73.

[4] «Библиотека для чтения». 1852. Т. CXII; «Москвитянин». 1854. Т. I и III; «Отечественные Записки». 1862. Т. 142, май; «Дело». 1872. № 11.

[5] См.: «Современник». 1854, январь, где рядом напечатаны: стихотворение Некрасова «Так это шутка, милая моя», обращенное к Авдотье Панаевой, и стихотворение А. Фета «На Днепре в половодье», посвященное Авдотье Панаевой.

и — что хуже всего — свалила свою вину на другого, на человека ни в чем не повинного, на того же поэта Некрасова, который был тогда тяжко влюблен в нее и принял все хулы и проклятья за содеянное ею преступление.

Это преступление на всю жизнь опозорило имя Некрасова. Друзья его юности отвернулись от него навсегда. Кавелин даже студентам твердил о бессовестности его поведения! Кетчер прокричал на всю Москву*, что он низкий человек, аферист[1]. Герцен иначе и не звал его как «шулером», «вором», «мерзавцем» и даже в дом его к себе не пустил, когда поэт приехал к нему объясняться.

«За это дело Некрасову и тюрьмы мало!» — таково было до самой могилы убеждение Герцена.

И Тургенев, хоть и пробовал сперва защищать его, вскоре повторил вслед за Герценом:

«Пора этого бесстыдного мазурика на лобное место!»*

И после кончины Некрасова сколько написано книг, где продолжают казнить его за не совершенное им злодеяние. Анненков и в мемуарах, и в письмах клеймит его, как ловкого мошенника. В книге Гутьяра «Тургенев», в книге М. О. Гершензона «Образы прошлого», в «Воспоминаниях» Н. А. Белоголового, в «Воспоминаниях» Бориса Чичерина, в архиве М. М. Стасюлевича, в записках Тучковой-Огаревой и во множестве журнальных статей рассеяны укоризны поэту. А между тем, повторяю, оказывается, что во всем виновата она, эта прелестная «кокетливо-любезная» женщина, «с бархатистым голоском капризного ребенка», столь любимая Белинским, Грановским, Чернышевским, Добролюбовым, Герценом.

Мы этого не знали до вчерашнего дня. Ровно шестьдесят лет над нашим знаменитым поэтом тяготело обвинение в мошенничестве, и только на днях мы узнали, что во всем виновата она.

Найдена копия некрасовского письма к этой женщине, посланного из Петербурга за границу в сентябре 1857 года*. В этом письме мы читаем:

«...Довольно того, что я до сих пор прикрываю тебя в ужасном деле по продаже имения Огарева. Будь покойна: этот грех я навсегда принял на себя и, конечно, говоря столько лет, что сам запутался каким-то непонятным образом (если бы кто в упор спросил: «каким же именно?», я не сумел бы ответить по неведению всего дела в его подробностях), никогда не выверну прежних слов своих наизнанку и не выдам тебя. Твоя честь была мне дороже своей и так будет, невзирая на настоящее. С этим клей-

[1] «Голос Минувшего». 1916. № 9, с. 187.

мом я умру... А чем ты платишь мне за такую — знаю сам — страшную жертву? Показала ли ты когда, что понимаешь всю глубину своего преступления перед женщиной, всеми оставленной, а тобою считавшейся за подругу? Презрение Огарева, Герцена, Анненкова, Сатина не смыть всю жизнь, оно висит надо мной... Впрочем, ты можешь сказать, что вряд ли Анненков не знает той части правды, которая известна Тургеневу, — но ведь только части, а всю-то знаем лишь мы вдвоем да умерший Шаншиев... Пойми это хоть раз в жизни, хоть сейчас, когда это может остановить тебя от нового ужасного шага. Не утешаешься ли ты изречением мудреца: нам не жить со свидетелями нашей смерти? Так ведь до смерти-то позор на мне»[1].

Приведя эти волнующие строки, Мих. Лемке пишет: «читатель уже понял ужасную трагедию в жизни Некрасова, оценил его рыцарскую защиту чести любимой женщины и знает теперь истинную виновницу всего грязного дела».

Но неужели после этого «позора» Некрасов не расстался с нею? Бежал бы от нее без оглядки, но нет, — чуть она вернулась в Россию, они зажили по-прежнему втроем: она, ее муж и Некрасов. Теперь они поселились на новой квартире, на углу Бассейной и Литейной, и опять закипела у них широкошумная литературная жизнь. Летом переехали в Петергофскую виллу, на взморье, опять-таки все втроем: Некрасов, ее муж и она. Там у них гостил Григорович, а потом нагрянул с целой свитой Александр Дюма, — и все любовались прелестной хозяйкой, и целовали у нее ручки, и восхищались ее гостеприимством[2].

Некрасов еще полгода назад пробовал убежать от нее. Он убегал от нее много раз и всегда возвращался — влюбленный. В начале 1857 года он, прожив с нею несколько месяцев в Риме, внезапно покинул ее и уехал к своему другу в Париж с тем, чтобы уже не возвращаться*. Но, конечно, скоро возвратился и целый месяц не раскаивался в этом:

«Я очень обрадовал А[вдотью] Я[ковлевну], которая, кажется, догадалась, что я имел мысль от нее удрать*, — писал он в откровенном письме. — Нет, сердцу нельзя и не должно воевать против женщины, с которой столько изжито, особенно когда

---

[1] *А. И. Герцен.* Полн. собр. соч. и писем. Пб., 1917. Т. VIII, с. 272. До сих пор полагали, что письмо написано в 1857 году. Но Я. Черняк в статье «Конец огаревского дела» убедительно доказывает, что оно относится к более поздней дате («Новый мир». 1929. № 10, с. 164).

[2] Александр Дюма в своих «Impressions de Voyage en Russie» (Paris, 1859) называет Панаеву красавицей, ее мужа — одним из первых журналистов в Петербурге и дает в своем переводе три стихотворения Некрасова. Ср. ее «Воспоминания». Л., 1929, с. 311–330.

она, бедная, говорит *пардон*. Я, по крайней мере, не умею и впредь от таких поползновений отказываюсь. И не из чего и не для чего! Что мне делать из себя, куда, кому я нужен? Хорошо и то, что хоть для нее нужен».

Эта женщина, которую он называл самолюбивой и гордой, радовалась ему чрезвычайно. Как-то после недолгой разлуки он вызвал ее к себе в Вену. Она так и полетела к нему, обрадовав его своею радостью. «Я не думал и не ожидал, — пишет он, — чтобы кто-нибудь мог мне так обрадоваться, как обрадовал я эту женщину своим появлением*. Она теперь поет и попрыгивает как птица, и мне весело видеть на этом лице выражение постоянного довольства — выражение, которого я очень давно на нем не видал». «Мне с ней хорошо, а там как Бог даст»[1].

Но нежности хватило ненадолго.

Через два-три месяца Некрасов снова начал мечтать о побеге. Ему стало казаться, что он живет с этой женщиной только из жалости, только из благодарности к прошлому, что другой на его месте давно разошелся бы с нею. Впрочем, он и сам не мог понять, равнодушен он к ней или нет, хорошо ему с нею или худо.

Все эти колебания сказались в том замечательном по откровенности письме, которое в октябре 1856 года он послал из Рима Василию Петровичу Боткину:

«Сказать тебе по секрету — но чур, по секрету! — я, кажется, сделал глупость, воротившись к [Авдотье Яковлевне]. Нет, раз погасшая сигара — не вкусна, закуренная снова!.. Сознаваясь в этом, я делаю бессовестную вещь: если б ты видел, как воскресла бедная женщина, — одного этого другому, кажется, было бы достаточно, чтобы быть довольным, но никакие хронические жертвы не в моем характере. Еще и теперь могу (?), впрочем, совестно даже и сказать, чтоб это была жертва, — нет, она мне необходима столько же, сколько... и не нужна... Вот тебе и выбирай что хочешь. Блажен, кто забывать умеет, блажен, кто покидать умеет — и назад не оглядывается... Но сердце мое очень оглядчиво, черт бы его побрал! Да и жаль мне ее, бедную...

Ну, будет, не показывай этого никому... Впрочем, я в сию минуту в хандре. Сказать по совести, первое время я был доволен и только думал: кабы я попал с нею сюда ранее годами 5-ю–6-ю, было бы хорошо, очень хорошо! да эти *кабы* ни к чему не ведут»[2*].

Это одно из самых замечательных писем Некрасова. Некрасов редко бывал откровенен, но если откровенничал, то до кон-

---

[1] *А. Н. Пыпин.* Н. А. Некрасов. Пб., 1905, с. 145, 162.; «Книга и Революция». 1921. № 2 (14), с. 64.

[2] «Голос Минувшего». 1923. № 1, с. 224.

ца. С беспримерной отчетливостью отметил он в этом письме все те противоречивые чувства, которые *одновременно* охватили его: тут и любовь, и равнодушие, и жалость, и скука, и благодарность за прежнее, и чисто вкусовая неприязнь («раз погашенная сигара — не вкусна, закуренная снова»). Сложный был человек, изнуряемый противочувствиями.

Ничего хорошего эта смесь ощущений не сулила Авдотье Яковлевне, и действительно, через несколько месяцев, вернувшись домой, он чувствует к ней одну только ненависть.

«Горе, стыд, тьма и безумие, — говорит он в другом откровенном письме. — Горе, стыд, тьма и безумие — этими словами я еще не совсем полно обозначу мое душевное состояние, а как я его себе устроил? Я вздумал шутить с огнем и пошутил через меру. Год тому назад было еще ничего — я мог спастись, а теперь...»[1]

Спастись для него означало уйти от этой женщины навеки. Но, конечно, он не спасся, не ушел. И когда, наконец, после пятнадцати мучительных лет, она, полустаруха, покинула его и вышла замуж за секретаря его редакции, Некрасов буквально взвыл от лютой обиды и ревности:

Один, один!.. А ту, кем полны
Мои ревнивые мечты,
Умчали роковые волны
Пустой и милой суеты*, —

хотя, конечно, сам же был виновником этой разлуки.

Скрытный и сильный, он никому не показал своего горя: «молчу, скрываю мою ревнивую печаль», но горе было большое: «разбиты все привязанности... все кончено... трудись, пока годишься, и смерти жди, она недалека... усни... умри...» — таков лейтмотив его тоскливой элегии, вызванный уходом этой женщины. Вместе с нею ушло от него все поэтическое очарование жизни:

Гляжу на жизнь *неверующим* глазом.
Все кончено! Седеет голова.

Порою в припадке того ясновидения, которое дается лишь ревнивцам, он отчетливо видел отсутствующую и вдруг загорался к ней страстью, — к женщине, которая за тысячу верст. Этот плешивый, желтолицый и хилый старик, как двадцатилетний влюбленный, твердил ей страстные горячие слова, звал ее с собою в Италию, где они когда-то зимою собирали на вилле Боргезе цве-

[1] *А. Н. Пыпин.* Н. А. Некрасов. Пб., 1905, с. 174, письмо к Тургеневу от 30 июня 1857 года.

ты. Ничего, что ей пятый десяток, что она ему чужда и враждебна, он тянется к ней, как к невесте:

Бьется сердце беспокойное,
Отуманились глаза.
Дуновенье страсти знойное
Налетело, как гроза.

Вспоминаю очи ясные
Дальней странницы моей,
Повторяю стансы страстные,
Что сложил когда-то ей.

Я зову ее, желанную:
Улетим с тобою вновь
В ту страну обетованную,
Где венчала нас любовь!

3

Он любил ее угрюмой, ревнивой, изнурительно-трудной любовью. Совместная их жизнь была ад. Но стоило им разлучиться, как он снова влюблялся в нее. Похоже, что он любил ее только тогда, когда ее не было с ним: все те нежные любовные стихи, которые он посвятил ей, написаны в ее отсутствие, заочно. Когда же она с ним, — его стихи отражают не ласки, а буйные семейные сцены, оскорбления, ссоры и ругательства. Вообще его любовная лирика охотнее всего останавливается на любовном истязательстве и тиранстве. «Слезы, нервический хохот, припадок» — это у него чаще всего. «О, слезы женские, с придачей нервических тяжелых драм», — тут его излюбленная тема[1].

«Буйство», «буря», «гроза», «бездна», «поругание», «клеймо», — говорит у него кто-то о любви. Одно из первых стихотворений, посвященных им этой женщине, есть стихотворение о ссоре: «Мы с тобой бестолковые люди; что минута, то вспышка готова, облегченье взволнованной груди, неразумное резкое слово»... Вскоре эти вспышки становятся бурями, любовь превращается в сплошное мучительство. Поэт в покаянную минуту зовет себя палачом этой женщины и молит ее о прощении:

Прости! Не помни дней паденья,
Тоски, унынья, озлобленья,
Не помни бурь, не помни слез,
Не помни ревности угроз!

[1] «Все лирические пьесы Некрасова, посвященные любви, постоянно роковым образом возвращаются к домашним сценам и распрям», — говорит С. А. Андреевский в «Литературных очерках». Пб., 1902, с. 160, 161.

Она прощала, но бури повторялись опять, и, главное, повторялись падения. Это было тяжелее всего: Некрасов нередко у нее на глазах заводил мимолетные связи, что возмущало даже посторонних людей.

«Прилично ли, — писал Чернышевский, — прилично ли человеку в его лета возбуждать в женщине, которая была ему некогда дорога, чувство ревности шалостями и связишками, приличными какому-нибудь конногвардейскому корнету?»[1]

Нет, это совсем не так легко — быть женою знаменитого поэта. Еще раньше, в 1853 году, всего лишь через несколько лет, как она после долгой борьбы стала, наконец, его подругой, он изменил ей и заболел нехорошей болезнью.

Она вынесла и это испытание. Он впал в отчаяние, еще больнее возненавидел себя и все свои страдания вымещал, конечно, на ней, на подруге.

«Тяжелый крест достался ей на долю: страдай, молчи, притворствуй и не плачь. Кому и страсть, и молодость, и волю — все отдала, тот стал ее палач», — восхищался он сам ее подвигом, но отказаться от палачества не мог.

Это действительно была для нее крестная мука — любить больного и крутого ипохондрика, и многое простится ей за то, что она в течение пятнадцати лет безропотно несла этот крест. Она не кинула Некрасова в годы болезни, когда ему «в день двадцать раз приходил на ум пистолет», когда, например, он боялся остаться на пароходе один, чтобы не кинуться в воду, — она была его покорной сиделкой. «Давно она ни с кем не знает встречи, — писал в эту пору Некрасов, — угнетена, пуглива и грустна, безумные, язвительные речи безропотно выслушивать должна», — и как же нам не пожалеть ее за это? Чернышевский именно тогда и поцеловал ее руку, когда «безумные речи» Некрасова уязвили ее при чужих.

Вдова Чернышевского, Ольга Сократовна, и через 50 лет вспоминала:

«Единственно, чем бывал [Чернышевский] недоволен, так это некоторыми сторонами в отношениях Некрасова к Авдотье Яковлевне»[2].

Он обижал ее даже при детях. Одна тогдашняя девочка 14–15 лет вспоминает, как после его желчного окрика «она вся вспыхнула, и в голосе ее послышались слезы*. Мы все притихли, опустили глаза, нам стало неловко».

---

[1] «Современный Мир». 1911. № 11, с. 198.
[2] «Жизнь для Всех». 1915. № 1, с. 6.

«Я замечала, — рассказывает та же свидетельница, — что отношения Некрасова к Авдотье Яковлевне доставляли последней много огорчений, и нередко она возвращалась с половины Некрасова с заплаканными глазами. «Николай Алексеевич опять обидел Авдотью Яковлевну», — говорил тогда младший Добролюбов»[1].

«Ей теперь не до нас с Ваничкою», — писал Добролюбов дяде в августе 1860 года[2].

«...В хандре он злился на меня... — вспоминает она сама в мемуарах... — Если бы кто-нибудь видел, как он по двое суток лежал у себя в кабинете в страшной хандре, твердя в нервном раздражении, что ему все опротивело в жизни, а главное, он сам себе противен...»*

И на следующей странице опять:

«Он находился в хандре... лежал целый день на диване, почти ничего не ел...»

И снова через несколько страниц:

«Некрасов... страшно хандрил...»

И в другом месте опять:

«Настроение духа Некрасова было самое убийственное, и раздражение нервов достигло высшей степени...»

Но она умалчивает, что это раздражение нервов обрушивалось раньше всего на нее. В такие дни он упрекал ее за все, даже за ее красоту. Она ломала руки и молчала — «и что сказать могла б ему она?» — но иногда не выдерживала и истерически проклинала его. В одну из таких буйных минут он зарисовал ее, явно любуясь:

Упали волосы до плеч,
Уста горят, румянцем рдеют щеки.
И необузданная речь
Сливается в ужасные упреки,
Жестокие, неправые...

Такова была их семейная жизнь. Но кто осудит за это Некрасова? Он терзал, потому что терзался. И главное его терзание — ревность. «Не говори, что молодость сгубила ты, ревностью истерзана моей». Ревновать он умел как никто. «Ревнивое слово», «ревнивые мечты», «ревнивая боязнь», «ревнивая печаль», «ревнивая тревога», «ревнивая мука», «ревнивая злоба» — это у него постоянно. И сколько в его книге ревнивцев:

— Я полюбил, дикарь *ревнивый*...

— Стою, *ревниво* закипаю...

---

[1] «Научное Обозрение». 1903. № 4, с. 139.

[2] Материалы для биографии Н. А. Добролюбова. Пб., 1890, с. 587.

— Прости, я *ревнивец* большой...
— Он не был злобен и коварен, но был мучительно *ревнив*...
— А жену тиранил, *ревновал* без меры...
— Кто ночи трудные проводит, один, *ревнивый* и больной?..
— Но подстерег супруг *ревнивый*...

Тут его навязчивое чувство: «молчу, а дума лютая покою не дает». Изо всех пыток любви он облюбовал себе самую мрачную и уныло предавался ей, благо это давало ему новое право ненавидеть себя, без чего он, кажется, не мог. Он был словно создан для ревности: замкнутый, угрюмый и таящийся.

Все, что есть в любви весеннего и праздничного, озаряло его лишь мгновениями, лишь для того, чтобы потом стала еще отягчительнее унылая работа его ревности. Это было его вечное занятие: он изливал свою ревность в стихах и в 1847 году, и в 1856 году, и в 1874 году. Он стыдился своей ревности, он звал ее «грустным недугом», но хуже всего то, что это был недуг неизлечимый. Он называл ее «постыдным порывом» и, конечно, каялся перед оскорбляемой женщиной и просил у нее за ревность прощения, — каяться он тоже умел, как никто, — но, покаявшись, принимался за прежнее. Иначе любить не умел. Любовь без ревности для него не любовь:

Пока еще кипят во мне мятежно
Ревнивые тревоги и мечты —
Не торопи развязки неизбежной!

А между тем это была весна их любви, первое ее весеннее цветение. Но он не верил, что это весна, и весну он чувствовал как осень. Любовь только что родилась, а уж он отпевает ее:

Кипим сильней, *последней* жаждой полны,
Но в сердце тайный *холод и тоска*...
Так *осенью* бурливее река,
Но *холодней* бушующие волны.

Самая бурливость их страсти кажется ему подозрительной: не предвещает ли эта бурливость — конца? Чем бурливее, тем холоднее. Их роман едва лишь начался, впереди у них не меньше пятнадцати лет, а он уже предчувствует конец:

Не торопи развязки неизбежной!
И без того она не далека.

И это первая любовная песнь, посвящаемая поэтом подруге, первая серенада, которую спел он возлюбленной! Если перевести эту серенаду на прозаический язык, то окажется: «Я еще ревную тебя, — значит, люблю. Но я люблю тебя все меньше и скоро со-

всем разлюблю. Ты тоже почти не любишь меня и, ускоряя развязку, издеваешься над нашей уходящей любовью. Но издеваться не надо, отложим иронию, и без того наша любовь скоро угаснет».

И это пишется в первые месяцы, о которых всю жизнь до старости он будет вспоминать с умилением. Вообще, когда вникаешь в историю этой любви, то уже не видишь ни эффектной брюнетки, ни знаменитого, любимого всей Россией поэта, а просто двух замученных друг другом людей, которых жалко.

4

А тут еще Панаев, ее муж. Он хоть и пустопляс, но нельзя не пожалеть и пустопляса. Ему выпала трудная роль: жить при собственной жене холостяком. Официально он считался ее мужем, но и прислуга и посторонние знали, что муж его жены — Некрасов.

Они жили все втроем в одной квартире, это лишь усугубляло насмешки. Писемский, не любивший Панаева, хотя тот оказал ему немало услуг, глумился над ним даже в печати.

«Интересно знать, — писал Писемский в своей «Библиотеке для Чтения», — не опишет ли он [Панаев] тот краеугольный камень, на котором основалась его замечательная в высшей степени дружба с г. Некрасовым?»[1]

Только божественное легкомыслие Ивана Ивановича помогло ему в течение стольких лет играть эту невыносимую роль, которой и часу не вынесли бы более глубокие души. Его спасла его святая пустота, про которую еще Белинский говаривал, что она «неизмерима никакими инструментами»[2]. Конечно, во всем виноват он один: мот, вертопрах, свистун, — куда же ему быть семьянином. Он женился на chère Eudoxie*, когда ей не было еще девятнадцати, едва ли не затем, чтобы щеголять красивой женой перед приятелями и гулять с нею на музыке в Павловске. Целый сезон он был счастлив, съездил с нею, конечно, в Париж, побывал в казанском имении, покружился в Москве, почитал ей Вальтер Скотта и Купера и вскоре упорхнул папильоном за новой головокружительной юбкой. Упрекать его за это нельзя: таково было его естество. Для подробной истории этого брака у нас нет почти никаких материалов: две-три строки в переписке Белинского, десять

---

[1] «Библиотека для Чтения». 1861, дек.; «Искра». 1862, янв. и след.; *А. Н. Пыпин.* Н. А. Некрасов. СПб., 1905, с. 199. Впоследствии Писемский уничтожил эти строки. В собрании его сочинений их нет.

[2] *В. Г. Белинский.* Письма. СПб., 1914. Т. III, с. 192.

строк в переписке Грановского, — все беглые штрихи и намеки, но нигде из этих мимолетных штрихов не видно, чтобы хоть в чем-нибудь была виновата она.

Напротив, каждая строчка лишь о том и свидетельствует, что муж словно нарочно стремился толкнуть ее в чужие объятия. Не прошло и двух лет после их свадьбы, а Белинский уже сообщает в письме:

«С ним [Панаевым] была история в маскараде*. Он врюхался в маску, завел с нею переписку... получил от нее письмо и боялся, чтобы Авдотья Яковлевна не увидела»[1].

Маски, модные кокотки, гризетки, француженки были его специальностью. Он вечно возил к ним приятелей, ибо был услужлив и добр: даже Грановского свез к знаменитой Пешель[2], а впоследствии самого Добролюбова сводил с маскарадными девами. Ему нравилось угощать своих приятелей женщинами, и он изо всех сил хлопотал, чтобы женщины пришлись им по вкусу:

«Я тебя познакомлю с двумя блондинками; надеюсь, что ты будешь доволен», — писал он Василию Боткину.

Положительно, он чувствовал себя чем-то вроде благодетельной сводни:

«Эту вдову я тебе приготовлю, когда у тебя почувствуется потребность», — писал он тому же приятелю[3].

Григорович и через полвека вспоминает, как Панаев ухаживал за какой-то важной кокоткой и жаждал добиться взаимности[4]. С омерзением изображает Аполлон Григорьев в одном письме распутные отношения «Ваньки Панаева» к какой-то похабной Мине[5].

А двадцатилетняя красавица жена была оставлена без всякой защиты. Грановский, присмотревшись к ее жизни, был поражен именно ее беззащитностью:

«Если бы ты знала, как с нею обходятся! — писал он из Петербурга жене. — Некому защитить ее против самого нахального обидного волокитства со стороны приятелей дома»[6].

К душевным влечениям жены он не выказывал никакого внимания. У нее, например, только что скончалась сестра, ей хочет-

---

[1] *В. Г. Белинский*. Письма. СПб., 1914. Т. II, с. 293.

[2] Т. Н. Грановский и его переписка. М., 1897, с. 278.

[3] «Голос Минувшего». 1923. № 3, с. 76, 77.

[4] *Д. В. Григорович*. Полн. собр. соч. СПб., 1896. Т. XII, с. 306.

[5] Аполлон Александрович Григорьев. Материалы для биографии. Пб., 1917, с. 202.

[6] Т. Н. Грановский и его переписка. М., 1897; письмо от 17 января 1851 года.

ся остаться при детях покойницы, а он тянет ее насильно в Москву.

«Не знаю, достанет ли у него духу везти ее против воли... Ему хочется во что бы то ни стало поразить Павлова и Шевырева своими штанами, которых нашил для этого целую дюжину, — возмущался им Белинский в письме к Боткину. — И для штанов дети Краевского должны быть без присмотра. Славные штаны — их шил сам Оливье!..» «[Он] будет поражать московских литераторов своими штанами, рассказывать им старые анекдоты о Булгарине и вообще удовлетворять своей бабьей страсти к сплетням литературным, а жену оставлять с тобой и Языковым, что не совсем ловко»[1].

Словом, нужно не тому удивляться, что она, в конце концов, сошлась с Некрасовым, а тому, что она так долго с ним не сходилась. Они познакомились в 1843 году. Панаев в это время отбился от нее окончательно и почти ежедневно, пьяный, возвращался домой на рассвете.

«Это лето я вел жизнь гнусную и пил с гусарами», — писал он сам своим московским приятелям. Он был не то чтобы пьяница, но любил «пройтись по хересам», «пить клико и запивать коньяком»[2] .

Некрасову было двадцать два года, когда он познакомился с нею. Ей было двадцать четыре. Вчерашний пролетарий, литературный бродяга, конечно, он вначале не смел и мечтать о благосклонности такой блистательной дамы. Странен был среди бар-гегельянцев этот петербургский плебей. Какое ему было дело до их Вердеров, Михелетов, Розенкранцеров, до их «самоищущего духа» и «конкресцирования абстрактных идей»! Сперва они думали, что он просто делец, альманашник, небездарный литературный ремесленник, но понемногу ощутили в нем большую поэтическую силу и приняли его, как своего. Тогда-то он и влюбился в нее.

Но она не сразу уступила его домоганиям, а до странности долго упорствовала[3]. Очевидно, было в его любви что-то сомнительное, не внушавшее доверия, подозрительное, раз она, по его собственным словам, жаждала верить в нее и не могла. Вначале она решительно отвергла его. Он с отчаяния чуть было не кинулся в Волгу*, но не такой был человек, чтобы отстать. Ее упрямство

---

[1] *В. Г. Белинский.* Письма. СПб., 1914. Т. II, с. 300, 301.

[2] «Из переписки недавних деятелей». — «Русская Мысль». 1892. № 7; *А. И. Герцен.* Полн. собр. соч. и писем. СПб., 1915. Т. IV, с. 190.

[3] «Не решалась бросить мужа», — по словам Чернышевского. См.: Чернышевский в Сибири. Пб., 1913. Т. III, с. 60.

только разжигало его. «Как долго ты была сурова, как ты хотела верить мне и как и верила, и колебалась снова»*, — вспоминал он в позднейшем письме. Нелегко досталась ему эта женщина. Впоследствии он любил вспоминать «и первое движенье страсти, так бурно взволновавшей кровь, и долгую борьбу с самим собою и не убитую борьбою, но с каждым днем сильней кипевшую любовь». Этот любовный поединок продолжался с 1843 года по 1848-й. В 1848 году она, окончательно пренебреженная мужем, стала, наконец, женой Некрасова[1], и день, когда это случилось, долго был для него праздником праздников:

Счастливый день! Его я отличаю
В семье обыкновенных дней;
С него я жизнь мою считаю.
Я праздную его в душе моей.

Их союз был труженический. Медовые месяцы протекали в хлопотливой работе. Ведь именно в 48, 49 годах Некрасов с нечеловеческой энергией строил свой журнал «Современник». Мы, кажется, до сих пор не постигли, какой это был трудный подвиг. Если бы Некрасов не написал ни строки, а только создал журнал «Современник», он и тогда был бы достоин монументов. Конечно, он втянул в свою работу и ее и даже улучил каким-то фантастическим образом время, чтобы написать совместно с нею огромный, забронированный от свирепой цензуры роман*. Во время писания этого романа она забеременела и писала его до самых родов — девять месяцев. Оба они хотели ребенка, и можно себе представить, как дружно, влюбленно и радостно писали они этот роман. Едва ли когда-нибудь в позднейшую пору их любовь была так нежна и крепка. Но роды оказались неудачные. Новорожденный мальчик умер, едва появившись на свет[2]. Авдотья Яковлевна как бы закоченела в тоске; она не могла даже плакать. Некрасов оставил нам несколько строк, изображающих ее материнскую скорбь:

Как будто смерть сковала ей уста...
Лицо без мысли, полное смятенья,
Сухие напряженные глаза,
И, кажется, зарею обновленья
В них никогда не заблестит слеза.

Его тоже огорчила эта смерть: «поражена потерей невозвратной душа моя уныла и слаба».

[1] В 1856 году Некрасов писал Тургеневу, что он лет семь «влюблен и счастлив»*. См. книгу: *А. Н. Пыпин.* Некрасов. СПб., 1905, с. 145.

[2] Стихотворения Н. А. Некрасова. СПб., 1879. Т. IV, с. 23.

Но горе матери было сильнее. Авдотья Яковлевна никогда не могла позабыть это горе; бездетность всю жизнь тяготила ее. Это был второй ребенок, которого она потеряла. Первый родился лет за восемь — дочь от Панаева, которая тоже скончалась младенцем[1].

После смерти сына она тяжело заболела и уехала по совету врачей за границу. Любовь Некрасова во время разлуки, — как это бывало всегда, — разгорелась. Он писал ей длинные любовные послания в стихах*, где с восхитительным деспотизмом ревнивца требовал, чтобы она тосковала по нем и не смела в разлуке веселиться.

— Грустишь ли ты? — допытывался он. — Ты так же ли печали предана?

И прямо говорил в конце письма, что, хоть он желает ей счастья, но ему легче, когда он подумает, что без него она тоскует и страдает. Однажды она ответила ему притворно холодным письмом, и это довело его до отчаяния:

«Я жалок был в отчаянье суровом».

И как блаженствовал, когда оказалось, что то был ее «случайный каприз», что она любит его по-прежнему.

«Всему конец! своим единым словом душе моей ты возвратила вновь и прежний мир, и прежнюю любовь».

Это было, примерно, в 1850 году. Вскоре она вернулась домой. Они написали вместе еще один объемистый роман* — и прожили, постоянно расходясь и сходясь, десять-одиннадцать лет. Не все вначале одобряли их связь. Ведь Панаев был денди, а Некрасов темный проходимец — таково было мнение света. Какой-то канцелярский карьерист выражается в своих мемуарах так: «непостижимо отвратительно было видеть предпочтение джентльмену Панаеву такого человека, как Некрасов, тем более что, по общему мнению, он не отличался и в нравственном отношении. Что касается до его таланта, то, во всяком случае, он не был же такой громадной величины, чтобы одною своею силою совратить с пути порядочную женщину». — «Наружность Панаева была весьма красива и симпатична, тогда как Некрасов имел вид истинного бродяги»[2].

Грановский, который наблюдал Авдотью Яковлевну в первые годы ее сближения с Некрасовым, тоже не нашел тут хорошего, хотя, конечно, по другим причинам. Он не упрекает ее, но неизменно жалеет:

---

[1] Полн. собр. соч. Ив. Ив. Панаева. М., 1889. Т. VI, с. 87.

[2] Записки Василия Антоновича Инсарского. — «Русская Старина». 1895. Т. 83, январь, с. 112, 113.

«Жаль этой бедной женщины...» «Она страшно переменилась не в свою пользу...» «Видно, что над нею тяготеет грубое влияние необразованного, пошлого сердцем человека».

Грановский считал Некрасова «неприятным и отталкивающим», хотя и даровитым человеком. Атмосфера, которую Некрасов создал для нее, казалась Грановскому растлевающей.

«Сегодня был у Авдотьи Яковлевны, — читаем в одном из писем Грановского. — Жаль бедной женщины. Сколько в ней хорошего. А мир, ее окружающий, в состоянии задавить кого хочешь. Не будьте же строги к людям, дети мои. Все мы жертвы обстоятельств».

Через несколько месяцев снова:

«Как жаль ее. Она похудела, подурнела и очень грустна».

5

А Некрасов между тем расширялся и креп. Он почувствовал себя полным хозяином всего, что его окружало. К середине пятидесятых годов, к тридцатипятилетнему возрасту, он стал влиятельной персоной в Петербурге — член аристократического Английского клуба, издатель демократического, лучшего в России, журнала, любимый радикальной молодежью поэт, друг высоких сановных особ. У него повара, егеря и лакеи, он устраивает себе «грандиозные охотничьи предприятия», он ведет крупнейшую игру, выигрывает и проигрывает тысячи, а Панаев стушевался и съежился, — куда же ему, свистуну, соперничать с таким кряжистым и напористым другом! Еще так недавно Некрасов занимал в его квартире одну комнату, а теперь он сам занимает одну комнату в квартире Некрасова, и его карета стала каретой Некрасова, и его жена стала женою Некрасова, и его журнал стал журналом Некрасова: как-то так само собою вышло, что купленный им «Современник» вскоре ускользнул из его рук и стал собственностью одного лишь Некрасова, а он из редактора превратился в простого сотрудника*, получающего гонорар за статейки, хотя на обложке журнала значился по-прежнему редактором. Легко ли было бедняге смотреть, как в его журнале Некрасов печатает любовные стихи к его жене. В хозяйственном и деловом отношении его жена оказалась для Некрасова кладом. Она читала рукописи, сверяла корректуры, прикармливала нужных сотрудников. Некрасов давал обеды — самые разнообразные для самых разнообразных людей: цензорам и генералам — одни, картежникам-сановникам — другие, сотрудникам-нигилистам — особенные, сотрудникам-эстетам — особенные; для каждого обеда требовалось

другое меню, другие манеры, другая сервировка, другой стиль. Все это она постигла до тонкости. С семинаристами — демократически проста, с генералами — великосветская барыня. Недаром вышла из актерской семьи: артистически играла все роли. С Чернышевским держалась так, с Фетом совсем иначе[1]. Тут не было притворства и лукавства — это у нее выходило естественно, само собой, от души. Она стала чем-то вроде хозяйки гостиницы: вечно на людях, в суете, в толчее, полон дом гостей с утра до вечера, — этому улыбнись, этого накорми, этого устрой на ночлег, — тут она нашла свое призвание, тут в ней обнаружилась бездна талантов, бойкости, такта, лоска. А Панаев и тут посторонний. Муж без жены, редактор без журнала, он ожесточился и впал в меланхолию, но обвинять Некрасова в своих бедах не мог. — «Я сам был своим злейшим врагом, — говорил он в иные минуты. — Я сам испортил свою жизнь». И, правда, во всех своих бедствиях был виноват он один, он всю жизнь словно нарочно стремился к тому, чтобы возможно скорее стать фактическим и духовным банкротом. Не будь Некрасова, он все равно потерял бы и карету, и квартиру, и жену, и литературный авторитет, и журнал. Некрасов, если всмотреться внимательно, был его опекуном и охранителем; взяв его дела в свои руки, он отсрочивал его банкротство с году на год.

«Он таскает из кассы на свои легкомысленные удовольствия... я держу его в руках... я смотрю за ним строго... он — легкомысленный ветреник, любит сорить деньги...» — говорил Некрасов Чернышевскому в 1853 году, в первый же день открывая незнакомому молодому человеку, что Панаев не редактор «Современника»[2]. Да и можно ли было хотя бы на один миг доверять «Современник» Панаеву! Тот сейчас же, ради угождения своим приятелям, набьет его «всякой дрянью, сочиненной приятелями, да еще раздаст им бесплатно дорого стоящие книги журнала».

«Напишу Панаеву, что не один я бешусь, зачем он пачкает «Современник» стишонками Гербеля и Грекова, за что я написал ему ругательство», — гневался в Риме Некрасов[3].

В контору «Современника» Некрасов прямо писал, чтобы Панаева и близко не допускали к деньгам.

«Не доверяй денег Ивану Ивановичу и пресеки ему пути к получению их, — приказывал он из Рима заведовавшему конторой

---

[1] *М. А. Антонович.* Из воспоминаний о Николае Алексеевиче Некрасове. — «Журнал для всех». 1903. № 2, с. 194; *П. М. Ковалевский.* Стихи и воспоминания. СПб., 1912, с. 278, 279; «Современный Мир». 1911. № 10, с. 148 и мн. др.

[2] «Современный Мир». 1911. № 9, с. 144, 145.

[3] *А. Н. Пыпин.* Н. А. Некрасов. СПб., 1905, с. 150.

«Современника». — Это для него же лучше... Еще не самое важное, что пропадут деньги, но, если ты будешь плошать, то жди впереди путаницы, беспорядка и постыдной огласки для «Современника»[1].

И напрасно в иных мемуарах твердят, будто Некрасов какими-то кознями вытеснил Панаева из «Современника»[2]. Разве «Современник» был панаевским? Разве его не создал Некрасов? Правда, Панаев дал на его издание деньги, но в первые же годы издательства эти деньги вернулись к нему*, а, кроме того, Некрасов внес некоторый капитал и от себя, пятью тысячами ссудила его Наталья Александровна Герцен, какие-то деньги дал Боткин и проч.

Некрасов был ни в чем не виноват, но Панаеву от этого было не легче. Посмотрите на его портрет того времени: постаревший забулдыга, истаскавшийся фат в парике, сорокапятилетний свистун, как он уныл и трагичен[3]. Страшно ему было оглянуться на свою угарную жизнь, которую он зря просвистал. А тут как нарочно нагрянули шестидесятые годы, явились новые, очень строгие люди, требовательные к себе и другим, и, хотя он, в соответствии с модой, перекрасился мгновенно в нигилисты (мимикрия для слабых — спасение), но тем ужаснее предстало перед ним его прошлое, когда он взглянул на него глазами своих новых кумиров. «Добрейший этот человек, мягкий как воск, когда-то веселый, беспечный, теперь постоянно находился в мрачном, раздраженном до болезненности состоянии духа», — вспоминает его двойник Григорович[4]. Ему, как и многим безвольным, стало казаться, что стоит ему только уехать, и он сделается другой человек. Только подальше от Некрасова, от сплетен, забиться в деревенские снега и начать *новую жизнь*. И снова через столько лет он льнет к жене, и зовет ее, конечно, с собою:

— Если бы ты также согласилась жить в деревне, я был бы совершенно счастлив... ты бы тоже отдохнула... ведь и тебе тяжело жить здесь...[5]

Еще бы не тяжело! Она обещала ему все, что угодно, и он, как водится, младенчески залепетал, какую он напишет в деревне не-

---

[1] «Некрасовский сборник». СПб., 1918, с. 45.

[2] Например, в книжке Н. В. Успенского «Из прошлого». М., 1889, с. 32.

[3] Он начал лысеть еще в 1840 г. Белинский писал тогда лысому Боткину: «кстати о лысине — возрадуйся: Панаев скоро будет тебе братом» (*В. Г. Белинский.* Письма. СПб., 1914, с. 40). Откуда же в 60-м году взялась у него та шевелюра, которая изображена на его предсмертном портрете? (О его парике см.: «Воспоминания о Некрасове». — «Научное Обозрение». 1903. № 4.)

[4] «Воспоминания» Д. В. Григоровича. Л., 1928, с. 271.

[5] *Авдотья Панаева.* Воспоминания. Л., 1929, с. 416–420.

обыкновенную, великолепную повесть, и просил у жены прощения, и обещал, что исправится, и через две-три недели скончался от разрыва сердца, говоря:

— Прости меня... Я во мно...

Она лишилась чувств, а Некрасов поместил в «Современнике» прочувствованную статью о покойнике*. В сущности, покойник был неплохой человек. — Ведь я человек *со вздохом!* — нередко говорил он в свое оправдание, ударяя себя с полукомическим выражением в грудь туго накрахмаленной сорочки, и «уже одно то, — говорит Фет, — что он нашел это выражение, доказывает справедливость последнего»[1]. Он, действительно, был человек *со вздохом.* «В нем есть что-то доброе и хорошее, за что я не могу не любить его, — писал о нем Белинский, — не говоря уже о том, что я связан с ним и давним знакомством и привычкою, и что он, по-своему, очень любит меня. Но что это за бедный, за пустой человек, — жаль даже»[2].

Наконец Авдотья Яковлевна вдова, свободная женщина. Но поэт не торопится жениться на ней. «Ему бы следовало жениться на Авдотье Яковлевне, — говорил через 25 лет Чернышевский, — так ведь и то надо было сказать, невозможная она была женщина»[3].

Почему невозможная, нам не известно. Некрасов не только не женился на ней, но скоро отошел от нее совершенно, предпочитая любить и ревновать ее издали. Эта развязка подготовлялась издавна. Еще в конце пятидесятых годов Некрасов начал тяготиться своей связью и не то чтобы порвал с Авдотьей Яковлевной, но — уже не скучал без нее. Их разлуки становились все дольше и чаще. Потом у них родился еще один ребенок и умер. Она осталась одна за границей — в двусмысленном и невозможном положении: не то любимая, не то отвергнутая женщина, как будто и жена, а как будто и нет. Для нее это было страшное время. Она не была создана для бессемейной и бездомной свободы. По существу она была женщина-мать; ей было нужно гнездо. Как потерянная, переезжала она из города в город, ища хоть мимолетных утешений. Все ее тогдашние письма — одна непрерывная жалоба. Если бы у нее были дети, ей было бы легче переносить это надвигающееся на нее сиротство. Она была из тех женщин, для которых бездетная жизнь — бессмыслица. Покуда возле нее был Некрасов, она заглушала в себе свою тоску по ребенку, но чуть Некрасов от-

---

[1] *А. А. Фет.* Мои воспоминания. М., 1890. Ч. I, с. 394.

[2] *В. Г. Белинский.* Письма. Пб., 1914. Т. III, с. 192.

[3] *Л. Ф. Пантелеев.* Из воспоминаний прошлого. Книга вторая. СПб., 1908, с. 195.

далялся от нее, эта тоска возрастала. Одному из своих петербургских друзей она писала в то время из Рима:

«Я потому говорю, что жизнь не может мне более принести радостей, что у меня нет детей. Потеря моего сына меня слегка свихнула с ума; кажется, никто этому не хотел верить... Я считаю себя умершей для жизни и горюю о своем одиночестве... Вы теперь отец и поймете всю бесконечную мою тоску одиночества...»

Теперь, когда ее покинул Некрасов, этот ужас одиночества, ужас бездетности, охватил ее с новою силою. Не было бы ничего удивительного, если бы она, чтобы забыть о своем сиротстве, кинулась в самую беспутную жизнь, стала кутить, швырять деньги, заводить веселые знакомства. Ей было тридцать семь, тридцать восемь лет, но она все еще была красивая женщина и, когда хотела, привлекала мужчин. Без дома, без ребенка, без мужа — что же ей было делать с собою?

Кажется, она действительно испробовала тогда эту веселую жизнь. По крайней мере, ее тогдашние письма являют собою странную смесь отчаяния, презрения к себе и безумной жажды развлечений. Словно она смеялась кому-то назло, словно она мстила кому-то своим невеселым весельем... Впрочем, как и следовало ожидать, эта жизнь оказалась не по ней.

«В Венеции, — пишет она, — я могла бы развлечься, даже забыть о моих зрелых годах, потому что имела много доказательств, что их не хотят замечать. Но что же я делаю? Сижу одна вот уже три месяца и все обдумываю, способна ли я удовольствоваться одним удовлетворением женского самолюбия, то есть окружить себя толпою молодых людей, выслушивать их комплименты, объяснения, кокетничать. Иногда мне кажется, что я способна, но потом мне сделается все так противно, пошло, что я сама себе делаюсь мерзка. Нет, я погибла безвозвратно!..»

От этой дикой и безалаберной жизни ее по-прежнему тянет к самому захолустному семейному счастью.

«Ищу того, что уже для меня невозможно. Я хочу жизни тихой, после всего, что было со мной. Просто я помешанная!»

Из Венеции она уехала в Париж, но и там не нашла утешения:

«Вообще я трачу много, хочу развлекаться, но умираю от тоски. Все ноет во мне. Доктор мне попался хороший, он сказал мне, что ничто мне не поможет, кроме перемены образа жизни и спокойствия духа, а как этого ни одна аптека не может отпустить по рецепту его, то всякое лечение пустяки для меня».

«Сижу по вечерам дома, как и в Петербурге, и также часто хнычу»...

«Где Некрасов? Я до сих пор не получала от него письма»...

«Осень усилит мою тоску, вечера будут длинные, а холод в комнатах разовьет мои боли в полном блеске»...

«Впрочем, я потеряла голову!.. На днях в Лондоне случилось несчастье на железной дороге, много погибло. Ведь есть же счастье людям! Разумеется, быть калекой упаси, господи, в моем положении, но сколько же погибло в одно мгновенье. В мои лета глупо это говорить. Но я два — нет, три месяца как ни с кем от души слова не сказала. Прощайте, целую вас крепко и прошу разорвать мое глупое письмо. А если кто спросит обо мне, то скрыть мою глупую жизнь. Право, мне стыдно за себя...»

А в конце письма — снова о влечении к ребенку, если не к своему, то хотя бы к чужому. Она рассказывает, как жадно засмотрелась она в саду Тюльери на какую-то играющую девочку, которая напомнила ей другую девочку, любимую ею. Нянька забеспокоилась: отчего эта незнакомая дама так странно глядит на ребенка? Но она объяснила, в чем дело, и нянька милостиво позволила ей поцеловать эту чужую девочку[1].

Куда же, в самом деле, ей было девать свою неистраченную материнскую нежность?

Вернувшись к Некрасову, она прожила с ним еще несколько лет, но вскоре ушла от него окончательно и вышла замуж за Головачева, Аполлона Филипповича, веселого и разбитного человека, наклонного к безделью, мотовству и легким семейным изменам.

А у Некрасова на бывшей квартире Панаевых появилась белотелая и крупная женщина, дорогая француженка, мадемуазель Селина Лефрен, бывшая артистка Михайловского театра.

— Дома Авдотья Яковлевна? — спросила осенью 1863 года одна девушка, позвонив у дверей недавнего ее бельэтажа.

— Она здесь больше не живет! — нагло ответил лакей.

Связь с мадемуазелью продолжалась недолго. Мадемуазель была солидна и расчетлива: «проживу столько-то лет, наживу столько-то денег, — и в Париж!» — такова была ее программа. Замечательно, что в самом начале, когда он только что увлекся ею и «принялся за французский букварь», Авдотья Яковлевна, как бы покровительствуя его увлечению, сама покупала ему всевозможные французские учебники, помогая ему усвоить язык, на котором он будет объясняться с другою[2].

---

[1] Приводимые здесь цитаты заимствованы из ненапечатанных писем А. Я. Панаевой к Ипол. Ал. Панаеву (от 5 дек. 1856 г., 5 и 30 авг. 1857 года), хранящихся в Пушкинском Доме Академии наук.

[2] «Вестник Литературы». 1920. № 2 (14), с. 4–6; «Научное Обозрение». 1903. № 4.

6

А что же ее преступление? Неужели и вправду она совершила его? Теперь это, кажется, уже не вызывает сомнений, ибо ее осудил беспощадным судом такой почти авторитетный исследователь, как Мих. Лемке. Обвиняя ее в этой уголовной афере, Лемке привел, как мы видели, убийственный для нее документ: письмо самого Некрасова, где обвинение высказано с неотразимой и ошеломляющей ясностью.

Документ огромного значения, но все же, вчитываясь в него, не забудем, что он относится к той самой женщине, о которой в старости, *гораздо позднее*, через 10–12 лет, Некрасов сказал с благодарностью:

Все, чем мы в жизни дорожили,
Что было лучшего у нас —
Мы на один алтарь сложили,
И этот пламень не угас!

Мог ли он так отзываться об опозорившей его вульгарной аферистке? Стал ли бы он говорить о пламени, о жертвеннике-алтаре, куда они оба сложили все самое святое, если бы он действительно думал о ней то, что у него написалось в опубликованном у Лемке письме? Разве он сошелся бы с нею через несколько месяцев, разве зажил бы с нею по-прежнему, если бы сам хоть отчасти верил в те необдуманные и жестокие слова, которые вырвались у него в этом письме? Не ясно ли, что все это письмо есть один из эпизодов их романа, одна из их супружеских ссор, которых у них было множество и которые не только не мешали их дружбе, но, напротив, по признанию Некрасова, даже укрепляли ее:

После ссоры так полно, так нежно
Возвращенье любви и участья...

Мы видели, что чуть ли не все их сожительство проходило в таком чередовании примирений и ссор, и мало ли чего в течение этих пятнадцати лет не наговорили друг другу в запальчивости эти сварливо-влюбленные люди, мало ли каких безумных упреков не швыряли они друг другу в лицо, — особенно он, постоянно больной ипохондрик!

Разве вправе исследователь без всякой проверки, как некую объективную истину, заносить на скрижали истории эти упреки и жалобы? Да и откуда мы знаем, что отвечала *она* на гневные нападки Некрасова! Может быть, по обычаю супружеских ссор, она тогда же написала ему: «нет, это ты, ты, ты виноват во всем, ты

втянул меня в это темное дело, ты погубил мою жизнь». Неужели от такого письма, если бы его нашел Мих. Лемке, зависела бы вся репутация Некрасова? А она высказывала ему такие упреки не раз; не дальше, как в том же году он записал в одном стихотворении, что ее «необузданная речь сливается в ужасные упреки, жестокие, неправые». В чем эти упреки заключались, видно из его оправданий:

Постой!
Не я обрек твои младые годы
На жизнь без счастья и свободы,
Я друг, я не губитель твой!
Но ты не слушаешь...

Упреки исходили от обеих сторон, и покуда мы не выслушали другой стороны, какая нашему приговору цена?

Вообще, Мих. Лемке напрасно с таким простодушием полагается без всякой проверки на обнародованный им документ.

Для нас, например, многое в этом документе сомнительно*.

Почему Некрасов уверяет Панаеву, будто он, спасая ее честь, принял всю ее вину на себя, будто он до могилы не выдаст ее, будто ее честь ему дороже своей, — ежели нам достоверно известно из обнародованных уже документов, что он не только ее чести не спасал, не только не взваливал ее греха на себя, но всюду, кому только мог, повторял, что во всем виновата она, а он здесь ни при чем.

Это — документально доказанный факт, и покуда никто не опровергнет его, все восторги Лемке перед рыцарским отношением Некрасова к женщине будут казаться насмешкой.

Ведь именно это взваливание вины на Панаеву больше всего покоробило Герцена. Из мемуаров Шелгуновой мы знаем, что Герцен, рассказывая это дело до малейших подробностей, «возмущался всего более тем, что Некрасов всю свою вину сваливал на женщину»[1].

Мих. Лемке почему-то умалчивает об этих показаниях Шелгуновой. Может быть, он им не доверяет? Но у нас есть подлинное письмо самого Герцена, подтверждающее эти показания. 20 июля того же пятьдесят седьмого года Герцен сообщает Тургеневу:

«Некрасов ко мне писал. Письмо гадкое, как он сам... Вот тебе, впрочем, совершенно заслуженная награда за дружбу с негодяями. Итак, *первое дело он взвалил на Панаеву*, второе на тебя»[2].

В письме так и сказано: «взвалил на Панаеву».

---

[1] *Л. П. Шелгунова.* Из далекого прошлого. СПб., 1901, с. 91.

[2] «Современник». 1913. № 6, с. 22.

Но, может быть, Герцену только так показалось, а на самом деле Некрасов защищал и выгораживал свою подругу? Нет, у нас есть подлинное письмо Некрасова*, писанное в то же время к Тургеневу, — кажется, в надежде, что оно будет сообщено Огареву и Герцену. В этом письме говорится:

«Если моя вина в том, что я не употребил [на Панаеву в этом деле] моего влияния, то прежде надо бы знать, имел ли я его — особенно тогда, когда это дело разрешалось. Если оно и могло быть, то гораздо прежде»[1].

Словом, Некрасов даже от малейшего касательства к этому делу отказывается, а не то, чтобы все дело самоотверженно взвалить на себя. Не только близким и заинтересованным лицам, но и таким посторонним, как, например, секретарь его редакции Николай Степанович Курочкин, сообщил он без всякой нужды в минуту откровенной разговорчивости, что во всем виновата она[2].

Об этом упоминает и Лемке, что, однако, не мешает ему говорить о «рыцарской защите чести женщины» и об «ужасной трагедии в жизни Некрасова».

«Даже для того, — восхищается Мих. Лемке, — чтобы очистить себя в глазах очень нужных ему людей, Некрасов все-таки и им не только не назвал имени истинной виновницы, но даже вообще в своем рассказе выгородил ее»[3].

Почему это Мих. Лемке понадобилось, чтобы Некрасов был образцом добродетели? Разве Некрасов не вправе быть таким же грешным человеком, как мы? Кому нужен выдуманный, приукрашенный Некрасов? Нет, Некрасов был живой человек, он влюблялся в женщин, как мы, и обманывал их, как мы, и этим он для нас гораздо ближе, чем если бы он и вправду был вместилищем всех добродетелей.

В данном случае мы должны прямо сказать, что он совершенно напрасно уверяет Панаеву, будто свято хранит ее тайну и до гроба не выдаст ее.

7

В чем же она виновата? В чем заключается это темное дело, в котором обвиняют ее?

Это дело сложное и путаное. Тут выступает на сцену другая столь же несчастная женщина, жена поэта Огарева, Марья Львовна, исковерканное и больное существо.

---

[1] *А. Н. Пыпин.* Н. А. Некрасов. СПб., 1905, с. 170.

[2] «Наблюдатель». 1900. № 2, с. 304.

[3] *А. И. Герцен.* Полн. собр. соч. и писем. СПб., 1917. Т. VIII, с. 275.

Когда Огарев, после тягучих раздоров, разошелся, наконец, с Марьей Львовной, он оставил у нее в руках один небезопасный документ: фиктивное заемное письмо на 300.000 рублей ассигнациями (85.000 руб. серебром). Марья Львовна уверяла его, что не посягнет никогда на эти подаренные ей деньги, а удовлетворится одними процентами. И действительно, долгое время она довольствовалась теми восемнадцатью тысячами, которые ежегодно под видом процентов выдавал ей ее бывший супруг. Из этих восемнадцати тысяч пять тысяч получал ее отец, а на остальные она жила за границей со своим давним сожителем художником Сократом Воробьевым[1].

Это была незаурядная и порою непротивная женщина. Что-то в ней мелькало вдохновенное. Но главное ее свойство — сумбурность. Из таких женщин вербуются психопатки, самоубийцы, морфинистки, героини сенсационных процессов. Они пьют водку и — сразу на трех языках — ведут лихорадочный надрывный дневник очень неразборчивым почерком. Руки у них потные, а волосы жидкие, и не многие из них доживают до сорокалетнего возраста. Тургенев звал Марью Львовну плешивой вакханкой. В ней была бездна эгоизма, цинизма, но была и нежность, и наивность. Она была безумна и — себе на уме. Попадись такая барыня к русским присяжным, они непременно оправдали бы ее, но также оправдали бы и ее любовника, если бы тот пырнул ее ножом. Томный и рыхлый Огарев был, конечно, неспособен на это, он просто разлюбил ее и, деликатно отойдя от нее, посылал ей бесконечные тысячи франков — для нее и ее Воробьева.

Тут-то появилась Панаева. Еще в Петербурге она дружески сошлась с Марьей Львовной и стала незаменимой посредницей между женою и мужем. Марья Львовна, когда ей были нужны новые тысячи франков, писала своей дорогой Eudoxie, дорогая Eudoxie — Огареву, Огарев давал эти тысячи ей, и она пересылала их Марье Львовне. Но, конечно, вместе с тысячами она пересылала и сплетни, всячески внушая Марье Львовне, что та несчастная загубленная жертва, а Огарев ее палач и тиран. — «Но мы тебя спасем, мы за тебя постоим!» — и плешивая вакханка охотно приняла на себя эту роль обманутой и оскорбленной невинности, которую спасают от изверга, и разыгрывала эту роль как по нотам. «О, Eudoxie, ты одна понимаешь меня!» — и вскоре у них образовался как бы тайный союз против изверга, причем, конечно, обе были свято уверены в чистоте и правоте своих чувств. Спасительница писала спасаемой:

---

[1] Сократ Максимович Воробьев (1817–1888).

«Я очень, очень беспокоюсь об тебе, право, не знаю, как бы мне устроить дело, избавив тебя от неприятностей по случаю сего дела. Трудно, очень трудно теперь ладить тебе с ним [с Огаревым]... Они [т.е. Огарев и его друзья] обобрали тебя, посулив тебе спокойствие, ты теперь в денежных отношениях хуже, чем была. Я страшно зла на твоего мужа, много я знаю и собираю об нем сведений, и если бы ты была женщина с характером и с могучим здоровьем, то я бы тебе порассказала бы его подвиги»[1].

Дальше шли рассказы о «пороках» изверга, о его «развратном поведении», о том, что изверг топчет Марью Львовну в грязь, губит ее жизнь и т. д.

И в другом позднейшем письме, случайно дошедшем до нас, и, несомненно, во всех недошедших, она пишет Марье Львовне о «подлости и гнусности Огарева и его друзей», которые «обрабатывали втайне свои грязные и бесчестные поступки»...[2]

— Но мы тебя спасем, не беспокойся! — таков обычный лейтмотив этих писем: «будь покойна, я заставлю Иван Иваныча переписаться с Огаревым...», «Иван Иваныч едет сегодня в город и напишет Огареву письмо...»

Союз против изверга ширился, образовалась как бы антиогаревская партия, которая вскоре, конечно, заглохла бы, если бы изверг через четыре года после расхождения с женой не совершил еще одного преступления: если бы он не влюбился. Он влюбился в Консуэллу Тучкову, и Консуэлла полюбила его, и в 1849 году они соединились невенчаные. За это ему не будет пощады. И хотя Марья Львовна уже семь или восемь лет мирно сожительствовала на огаревские деньги со своим благодушным Сократом и имела от него ребенка (которого изверг деликатно признал своим), она теперь с новым приливом истерики почувствовала себя загубленной жертвой. Она словно родилась для этой роли, словно всю жизнь только ее и ждала и теперь сыграла ее с огромным подъемом, с восторгом, — вдохновенная, растрепанная, пьяная.

Желая жениться на своей Консуэлле, Огарев через посредство друзей попросил у плешивой вакханки развода, но плешивая вакханка взяла такой исступленно-трагический тон, что друзья Огарева в отчаянии писали ему:

— Это безумная!

— Это грязная Мессалина с перекрестка.

— Это погибшее и немилое создание...[3]

---

[1] Русские Пропилеи / Под ред. М. Гершензона. М., 1917. Т. IV, с. 83, 84.

[2] Там же, с. 95.

[3] *А. И. Герцен.* Полн. соб. соч. и писем. СПб., 1917. Т. V, с. 255, 256.

Конечно, Авдотья Яковлевна поддерживала ее в ее буйном и жестоком упрямстве, и хотя это не слишком похвально, но преступления тут нет никакого, это ведь обычное дамское. К тому же они обе, повторяю, были уверены в своей правоте, так как у Огарева в ту пору действительно была репутация распутника и, покуда он не влюбился в Тучкову, он, по его собственным словам, «вел беспутную, почти распутную жизнь, учинял всевозможные гадости»[1] и сам же писал Марье Львовне:

Я несть готов твои упреки,
Хотя и жгут они как яд.
Конечно, я имел пороки,
Конечно, в многом виноват[2].

И кто же станет обвинять Авдотью Яковлевну за то, что в добросовестном и бескорыстном заблуждении она встала на защиту оскорбляемой? Ведь не знала же она Огарева так, как знаем его теперь мы, ведь не читала же она тех ста тридцати восьми его писем, с которыми недавно познакомились мы по «Русским Пропилеям» и «Образам прошлого». К тому же и у Огарева была своя дружно сплоченная партия, отнюдь не щепетильная в выборе средств.

Как бы то ни было, Марья Львовна не только не дала Огареву развода, но внезапно, к великому его изумлению, предъявила к нему иск, подала ко взысканию все его заемные письма, потребовав у него через ту же Панаеву триста тысяч рублей ассигнациями, и для обеспечения иска наложила по суду запрещение на его огромное имение, стоившее около пятисот тысяч рублей, единственное уцелевшее у него от многомиллионного наследства, причем ведение всего этого дела поручила той же Eudoxie. Eudoxie горячо принялась за работу, привлекла к себе ретивых помощников и блистательно выиграла процесс: имение «Уручье» Орловской губернии, Трубчевского уезда, в 550 душ и 4.000 десятин перешло по суду к Марье Львовне и было небезвыгодно продано, чтобы Марья Львовна могла получить свои деньги.

До сих пор все ясно и просто, но тут произошло нечто непонятное.

Оказывается, Марья Львовна денег никаких не получала (а если получила, то мало) и через несколько лет после процесса, в 1853 году, скончалась в вопиющей нищете. Огарев, которому после продажи имения причиталась изрядная сумма, тоже не получил ничего. Как это произошло, мы не знаем. У нас нет никаких

[1] *М. Гершензон.* Образы прошлого. М., 1912, с. 505, 515.
[2] Это стихотворение не было им послано, но тон его писем к ней — такой же.

документов. Воздержимся от всяких догадок, они все равно не приведут ни к чему, и не станем никого осуждать на основании одних только непроверенных слухов. Мы не отрицаем того, что она *могла* истратить эти деньги: в то время она была большая мотовка и оставляла у портних и ювелиров огромные деньги, свои и некрасовские, но ведь тут могла быть виновата совсем не она, могли быть виноваты друзья Огарева, ведшие этот процесс; они действовали так неумело, что опытные люди еще до начала процесса предсказывали, что они разорят Огарева.

«Доверители Огарева, не понимая ровно ничего, действуют так, что и сам Огарев может остаться ровно без ничего», — писал Панаеву отставной штабс-ротмистр Шаншиев еще в июне 1849 года[1].

Кто знает, может быть так и случилось, тем более, что некоторые из этих друзей, взявшие на себя устройство других его дел, Сатин и Павлов, вскоре окончательно разорили его[2].

Да и Шаншиев был в этом деле далеко не безгрешен. Он был известный пройдоха и не слишком бескорыстно относился к чужому добру. По крайней мере, Чернышевский уже в 1860 году писал Добролюбову:

«Некрасов должен был иметь свирепую сцену с Шаншиевым, чтобы принудить его к возвращению поместья (то есть к возвращению одного поместья вместо другого, — огаревское поместье не хотел брать Сатин, потому что на нем *Шаншиев прибавил 25 тысяч нового долгу* сверх прежнего, а Шаншиев не хотел возвращать по своей крайней глупости. Сатин согласился взять взамен Казанское поместье Шаншиева, которое стоило больше огаревского, но, по глупому мнению Шаншиева, скорее могло быть отдано, чем огаревское). Чтобы уломать этого дурака Шаншиева, Некрасов принужден был попросить всех уйти из комнаты, оставив его наедине с Шаншиевым, запер дверь на замок и — что там кричал на Шаншиева, известно Богу да им двоим, только, между прочим, чуть не побил его. Шаншиев струсил и подписал мировую»[3].

---

[1] Русские Пропилеи. М., 1917. Т. IV, с. 96.

[2] *А. И. Герцен.* Собрание сочинений и писем. СПб, 1917. Т. VIII, с. 273.

[3] Переписка Чернышевского. М., 1925, с. 83. Это письмо стало нам известно лишь очень недавно. Им опровергается указание Лемке, будто Добролюбов ничего об этом деле знать не мог, так как ему было в то время 13–15 лет. Лемке забыл, что дело тянулось долго, до шестидесятых годов. Шаншиев был далеко не так глуп, как думал о нем Чернышевский. Новейший исследователь Я. Черняк отчетливо показывает, что именно Шаншиев был злым гением «огаревского дела» («Новый мир». 1929. № 10, с. 170). См. также: *Я. З. Черняк.* Огарев, Некрасов, Герцен, Чернышевский в споре об огаревском наследстве. М.–Л., Academia, 1933. — *Позднейшее примечание 1968 года.*

Если же она и присвоила какую-нибудь часть этих денег, то нечаянно, без плана и умысла, едва ли сознавая, что делает. Тратила деньги, не думая, откуда они, а потом оказалось, что деньги чужие. Это ведь часто бывает. Деньги у нее никогда не держались в руках, недаром ее мужем был Панаев, величайший мот и транжир. Некрасов тоже приучил ее к свободному обращению с деньгами. Да и раздавала она много: кто бы ни просил, никому не отказывала. Этак можно истратить не одно состояние. Виновата ли она, мы не знаем, но если виновата, мы с уверенностью можем сказать, что злой воли здесь она не проявила, что намерения присвоить чужое имущество у нее не было и быть не могло. Это противоречило бы всему, что нам известно о ней.

В одном из своих писем она, как мы знаем, писала, что после смерти своего последнего сына она немного «свихнула с ума». И тут же прибавляла, что это временное сумасшествие выразилось тогда в целом ряде поступков, которые противоречат ее убеждениям и всему ее душевному складу.

Нет ли в этих словах указания на огаревское дело? Даты вполне совпадают. Если так, то вина ее меньше, чем кажется. Во всяком случае, можно сказать, не боясь ошибиться, что начала она огаревское дело с искренним желанием помочь Марье Львовне, поддержать и утешить несчастную женщину.

8

Какова же в этом деле роль Некрасова?

«Здравствуйте, добрая и горемычная Марья Львовна! — писал он ей в 1848 году*. — Ваше положение так нас тронуло, что мы придумали меру довольно хорошую и решительную... Доверенность пишите на имя Коллежской Секретарши Авдотьи Яковлевны Панаевой и прибавьте фразу — *с правом передоверия кому она пожелает*»... А в конце прибавьте — *в том, что сделает по сему делу Панаева или ее поверенный, я спорить и прекословить не буду*»[1].

Так что нельзя утверждать, будто он не имел к этому делу никакого касательства: он именно и научил Марью Львовну довериться во всем Авдотье Яковлевне. Замечательно, что в своем письме к Марье Львовне он пишет не *я*, но *мы*:

— *Мы* придумали меру довольно хорошую...

— *Мы* можем теперь обещать...

То есть говорит не от своего только имени, а и от имени обоих Панаевых и тем устанавливает свою солидарность с их дейст-

[1] «Русские Пропилеи». М., 1917. Т. IV, с. 85.

виями. Ив. Ив. Панаев в своем письме к Марье Львовне тоже говорит от лица всех:

— *Мы* беремся устроить это...

— *Мы* не скрываем от вас ничего...

Так что ответственность за ведение этого дела падает на них троих одинаково[1]. Но Панаев — существо безответственное, а Некрасова недаром почитали великим практиком, финансовым гением. Естественно, что на него потом упала и самая большая ответственность.

Но, кажется, вся его вина только в том, что, под влиянием любимой женщины, он пожалел Марью Львовну и посоветовал ей начать против Огарева процесс.

Значит ли это, что он присвоил огаревские деньги? что он ограбил и разорил Марью Львовну? что он, как выражался по этому поводу Герцен, *мошенник, мерзавец и вор*? Нет, нисколько не значит. Чуть только началась эта тяжба, Некрасов отстранился от нее совершенно, потеряв к ней всякий интерес, и с головою ушел в «Современник», который именно в те черные годы требовал огромной работы. Во всяком случае, нет никаких доказательств, что он участвовал в дележе этих денег. Из писем Авдотьи Яковлевны к Ипполиту Панаеву явствует, что в пятидесятых годах она располагала какими-то весьма крупными суммами, которыми распоряжалась вполне самостоятельно, независимо от Некрасова, и что вообще ее денежные дела почти не соприкасались с некрасовскими. Даже за советами по поводу своих денежных дел обращалась она не к нему, но к Ипполиту Панаеву. А денежных дел у нее было много: тут и заемные письма, и векселя, и какой-то маклер, и какая-то ростовщица Севрюгина, и пособие бедным родственникам, — поразительно, сколько денег раздавала она бедным родственникам! Некрасов тут совсем в стороне. Эти деньги шли мимо него. Он о них не знал, не интересовался ими. Да и огаревское дело в то время уже всецело лежит на Панаевой. Она и сама в одном из писем берет ответственность за это дело на себя.

«Я должна, — пишет она, — окончить дело Огаревой как можно скорее и для этого вернусь в Россию. Это дело мучит меня страшно»[2].

Ясно, что в конце пятидесятых годов Некрасов не имел уже никакого отношения к этому делу.

---

[1] Герцен так и писал М. К. Рейхель (11 апр. 1856 г.): «Некрасов и Панаев... украли всю сумму. И все это шло через Авдотью Яковлевну». *А. И. Герцен.* Полн. соб. соч. и писем. СПб., 1917. Т. VIII, с. 268.

[2] Неизданное письмо из Парижа к Ипполиту Панаеву от 12 июня 1857 г. (архив Пушкинского Дома Академии наук).

Дело вели Шаншиев, Сатин, Павлов и, кажется, Ник. Ник. Тютчев, но замечательно, что когда оно кончилось, все в один голос сказали, что виноват Некрасов*. Такая у него была репутация. Никто не знал, совершил ли он этот темный поступок, но все так охотно и скоро поверили, что совершил его именно он. Похоже, что от него только такого поступка и ждали. Распусти такую клевету о другом, все хоть на миг усомнились бы, а тут с закрытыми глазами уверовали, так как у всех уже заранее подготовилось мнение, что Некрасов на это способен.

Конечно, о полной непричастности Некрасова к этому делу не может быть и речи. Известно, например, что контора его «Современника» уплачивала из года в год изрядные суммы Огареву. Значит, сам Некрасов признавал свой долг. Но в чем была его вина, мы не знаем.

Правда, есть слухи, будто Авдотья Яковлевна, присвоив огаревские деньги, отдала их своему мужу, Ивану Панаеву, а Иван Панаев вложил их в «Современник» и, таким образом, косвенно дал их Некрасову, но слухи эти, кажется, ни на чем не основаны[1].

«Кетчер обвинял тебя в огаревском деле, что по твоим советам поступала Авдотья Яковлевна, и, словом, что *ты способен ко всякой низости»*, — писал Некрасову впоследствии Боткин[2], и именно эта всеобщая вера в его *способность ко всякой низости* сыграла здесь главную роль.

Некрасов уже не оправдывался. Он и не пытался опровергать эти слухи. А слухи становились все громче и вскоре проникли в печать. В 1868 г. Герцен прямо заявил в своем «Колоколе», что Некрасов украл у Огарева больше ста тысяч франков, а через два-три года Лесков рассказал в одной своей петербургской брошюре, что Герцен не пустил Некрасова к себе в дом, так как между Некрасовым и женой Огарева возникли «денежные недоразумения»[3].

Некрасов словно не заметил этих выпадов: ни единым словом не отозвался на них.

9

Итак, он *способный ко всякой низости* архимерзавец и вор, она злокачественная интриганка, — такова о них всеобщая молва.

Кто же она, в самом деле, такая? Хищница? Авантюристка? Интриганка?

---

[1] «Записки» Екатерины Жуковской. Л., 1930, с. 235.

[2] «Голос Минувшего». 1916. № 4, с. 187.

[3] «Колокол». 1868, л.л. 14 и 15; Полн. собр. соч. Н. С. Лескова. СПб., 1897. Т. VIII, с. 59.

Напротив, очень простая, добродушная женщина, то, что называется бельфам. Когда ей исполнилось наконец сорок лет и обаяние ее красоты перестало туманить мужчин, оказалось, что она просто не слишком мудрая, не слишком образованная, но очень хорошая женщина. Покуда она была в ореоле своей победительной молодости, мы только и слышали, что об ее удивительном, ни у кого не встречавшемся матово-смуглом румянце, об ее бархатном, избалованном, кокетливом голосе, и мудрено ли, что она казалась тогда и остроумной, и изысканной, и поэтичной! Но вот ей сорок лет: она круглая, бойкая, добрая, очень полногрудая, хозяйственная, домовитая матрона. Уже не Eudoxie, но Авдотья — это имя к ней чрезвычайно идет. Она именно Авдотья — бесхитростная, угощающая чаем и вареньем. Из любовницы стала почти экономкой, полезным, но малозаметным существом, у которого, в сущности, и нет никакой биографии. Потому-то о ней так мало написано, особенно об этой полосе ее жизни, потому-то ни один из тысячи знавших ее литераторов не оставил нам ее характеристики. Что же и писать об экономке? С ней здороваются очень учтиво и спешно идут в кабинет к хозяину, к Николаю Алексеевичу, тотчас же забывая о ней, а она зовет Андрея и велит отнести в кабинет два стакана чая с вареньем[1]. Конечно, я чуть-чуть преувеличиваю, все это было не так обнаженно, Некрасов изредка чувствовал к ней прежнюю бурную нежность, — но долго это длиться не могло, и на 43 году своей жизни, вскоре после смерти Панаева, она, повторяю, ушла от него навсегда. Некрасов купил у нее за 14 тысяч рублей серебром панаевскую долю «Современника» и выплачивал ей маленькую пенсию*.

«Кроме того, — сообщает Жуковская, — он выдал ей векселями 50.000 рублей, но, «привыкши жить хорошо и хлебосольно», она продолжала свой прежний широкий образ жизни и очень скоро спустила 50.000, в чем ей помог ее муж, всегда беспечный»[2].

Новое супружество было для нее тихою пристанью. На диво сохранившаяся, моложавая, она на пятом десятке умудрилась на-

---

[1] «У меня было много хлопот с постоянными гостями, ежедневно набиравшимися и к завтраку, и к обеду». «[Вы] вечно в хлопотах о хозяйстве», — говорил ей Белинский. — «Вы хорошая хозяйка», — говорил ей Слепцов (Воспоминания Авдотьи Панаевой. Л., 1929, с. 237, 459) «Авдотья Яковлевна Панаева заведует хозяйством Некрасова», — говорила воспитанница поэта подруге («Научное Обозрение». 1903. № 4)

[2] Это подтверждается письмом Некрасова к Гаевскому, напечатанным в приложении к «Семейству Тальниковых». Л., 1928, с. 94; *Екатерина Жуковская.* Записки. Л., 1930, с. 236.

конец-то стать матерью и вся отдалась воспитанию неожиданной своей дочери, которой по возрасту годилась бы в бабушки. Муж, конечно, скоро кинул ее: он не был создан для единобрачной любви, да она и не нуждалась в его верности. Главное, что требовалось от него, он ей дал: ребенка. Исполнилась ее заветная мечта, — она мать, у нее прекрасная дочь, и больше ничего не нужно. Ее всегда влекло к материнству. Она ведь была не мадам де Сталь, не Каролина Шлегель, а просто Авдотья, хорошая, очень хорошая русская женщина, которая почти случайно очутилась в кругу великих людей.

Она оставила о них воспоминания, знаменитые свои мемуары, где чуть не в каждой главе мы читаем:

— Я приготовила Костомарову горячего *чаю*...

— Тургенев очень часто пил *чай* у меня...

— Разливая *чай* в столовой, я слышала, как ораторствовал Кукольник...

— Я стала разливать *чай*; Глинка как бы одушевился...

— Некрасов завел разговор с Добролюбовым, а я отправилась распорядиться, чтобы подали *чай*...

Мудрено ли, что эта элементарная женщина запомнила и о Тургеневе, и об Аполлоне Григорьеве, и о Льве Толстом, и о Фете, и о Достоевском, и о Герцене лишь элементарные вещи, обеднила и упростила их психику. Не будем на нее за то сердиться: все же книга вышла у нее занимательная, отличная, живописная книга, полная драгоценнейших сведений. Конечно, в ее книге много сплетен, но сплетни ей тоже к лицу. Таково уж было ее воспитание. Она выросла в театре, за кулисами, где все только и жили, что сплетнями. Шестилетняя, семилетняя девочка, она уже знала в подробности, кто с кем живет, кто кого содержит, у кого какой обожатель, кто кому наставил рога, и жадно впитывала в себя эту амурную грязь и запомнила ее на семьдесят лет.

Потому-то мы так часто читаем в ее мемуарах:

— Невахович содержал Смирнову...

— Лажечников соблазнил барышню...

— Межевич свел интрижку с девицей...

— Будь Линская смазливая личиком, у нее нашелся бы покровитель из чиновников.

— Помещик пригласил к себе с улицы женщину...

Образования она не получила никакого. Ее отдали в пресловутую театральную школу, где, по ее собственным словам, у воспитанниц была одна мечта: найти себе богатого поклонника.

Полукокотская, полугаремная, бездельная, жеманная жизнь, с леденцами, цветами, амурами, томным глазением на улицу, где

мимо окон целыми стадами по целым часам томно маршировали поклонники, — вот что такое была эта казенная школа — питомник смазливых любовниц для николаевских канцелярских хлыщей. Кроме как французскому лепету, там ничему не учили[1]. «Пучи из бента танцер полита», — расписался при получении жалования один из окончивших школу, и эти каракули должны были обозначать: «Получил из Кабинета. Танцор Полетаев». Письма самой Eudoxie отличаются почти такой же орфографией. Она, несомненно, была самой безграмотной из русских писательниц. Она писала «опот» (опыт), «дерзский», «счестное слово», «учавствовать». Те отрывки из ее писем, которые напечатаны выше, не воспроизводят подлинной ее орфографии, так как мы сочли это лишним. Легко вообразить, сколько приходилось Некрасову трудиться над исправлением ее повестей и рассказов[2].

Другая ее школа — Александринский театр, но там, в угоду «канцелярской и апраксинской сволочи», ставились в большинстве случаев пьесы: «Вот так пилюли», «Не ест, а толстеет!», «Ай да французский язык!». Там «Женитьба» Гоголя терпела провал; зато с несравненным успехом шла пьеса «Обезьяна жених или жених обезьяна», где в роли обезьяны балаганил паяц, специально приглашенный из цирка[3].

А дома было еще хуже, чем там. Ее мать была картежница, деспотка, вся кипящая закулисными дрязгами. Отец усталый, равнодушный ко всему, махнул рукой на все, кроме бильярда. Теперь нам известно, что в своем первом романе, в «Семействе Тальниковых», она изобразила родителей[4] и что, значит, ее детство было поистине каторгой. Не странно ли, что все же она вышла такая добродушная и любящая? Она и вправду была по-настоящему добрая — бабьей, теплой, материнской добротой. Прочтите у нее в «Воспоминаниях» страницы, посвященные страдальчески погибающим людям — Добролюбову, Мартынову, Белинскому, — вы почувствуете, что это могла написать только жалостливая, хорошая женщина.

---

[1] *А. А. Нильский.* Закулисная хроника. СПб., с. 9–10; «Ежегодник императорских театров». Сезон 1895–1896 гг. 6-й г. изд., с. 126.

[2] См., например, ее письма, напечатанные в «Русских Пропилеях» (Т. IV, с. 85, 95).

[3] «Театральные воспоминания» Р. Зотова. СПб., 1860, с. 82; *А. И. Вольф.* Хроника Петербургских Театров, и т. д.

[4] В «Русской Старине» (1893. Т. 79, авг., с. 345) Валериан Александрович Панаев свидетельствует: «О детстве ее более или менее можно судить по повести «Семейство Тальниковых», подписанной Станицким» (псевдоним Авдотьи Яковлевны). См. «Семейство Тальниковых» (Л., 1928).

Ее беспрестанно тянуло ласкать и утешать кого-нибудь: то она возится со своими племянниками, то ухаживает за больным Добролюбовым, то нянчится с его осиротевшими братьями, то воспитывает побочную сестру Некрасова Лизаньку — вечно жаждет излить на кого-нибудь свои нерастраченные материнские чувства. Для маленьких Добролюбовых она была если не матерью, то щедрой и балующей теткой. Когда Добролюбов, больной, уехал за границу, она — сама больная и измученная семейными дрязгами — прилепилась всей душой к его братьям: угощала их леденцами, катала в своей коляске по городу, играла с ними в разные детские игры, — словом, всячески старалась подсластить их безрадостное сиротское детство.

«Ей теперь не до нас с Ванечкой», — писал из-за границы Добролюбов, знавший, как тяжело она переживала в то время начавшееся охлаждение Некрасова, но, кажется, именно по этой причине она горячо ухватилась за них.

Вот что писал Добролюбову его дядя, Василий Иванович:

«Володя весел, бывает каждый день у Авдотьи Яковлевны. Отправляется туда обедать и сидит часов до восьми-девяти. Иногда и позже приходит, когда Авдотья Яковлевна ездит с ним на острова».

И через несколько дней опять:

«Она с ними ездила на острова, накупила игрушек, и они играют вместе...»

И через некоторое время опять:

«Дети часто бывают у Авдотьи Яковлевны, и она по-прежнему их балует, покупая им игрушки и разъезжая с ними по островам и по Петербургу. Ваня часто у нее читает и пишет».

Ваня простудился, слег в постель. «Авдотья Яковлевна почти каждый день бывает у нас. Раз сидела целый вечер, и мы играли в лото; Ванечка выиграл и был крайне доволен. Денег она ему серебром надавала (на лакомства) до семи рублей, накупила рубашек, кофт и кофточек, карандашей, нож и прочие игрушки»[1]. Приехал Добролюбов, умирающий, она ухаживает за ним, как жена. Он умирает, она заботится о его братьях еще больше, отдает им все свои свободные дни — и особенно хлопочет о том, чтобы те, по молодости лет, не забыли, какой у них был удивительный брат, дарит им его портреты, рассказывает им о его жизни[2].

---

[1] Материалы для биографии Н. А. Добролюбова (Собранные Н. Г. Чернышевским). М., 1890, с. 455, 581, 583, 587, 588, 593, 596, 607.

[2] *Е. Ф. Литвинова.* Воспоминания о Некрасове. — «Научное Обозрение». 1903. № 4.

Конечно, в этом нет ничего героического, но и цинизма тут нет. Во всем, что она делала, чувствуется немудреная добродушная обыкновенная русская женщина, — нисколько не вампир и не интриганка, как принято ее изображать.

В сущности, она могла бы быть гораздо хуже. В одном из своих писем она говорит:

«Иногда я думаю, что я не виновата в том, чем я сделалась. Что за детство варварское, что за унизительная юность, что за тревожная и одинокая молодость!»[1]

10

Конечно, ее мемуары пристрастны. Она, например, терпеть не может Тургенева. Тургенев у нее на страницах и выжига, и фат, и фанфарон. Но ведь цель у нее благороднейшая: вознести и восславить Некрасова, который был так тяжко перед ней виноват, — и посрамить и обличить его врагов.

Некрасов выходит у нее под пером лучшим из людей, а все его враги нехорошими: и Тургенев, и Боткин, и Анненков.

Это в ней прекрасная черта — верность Некрасову, вдовья, посмертная преданность столь любившему и столь мучившему ее человеку. Все ее суждения внушены ей Некрасовым. Она в своих мемуарах бранит того, кого бранил бы Некрасов, и хвалит того, кого хвалил бы он. Ее книга как бы продиктована им. Когда эта книга писалась, Некрасов был уже давно в могиле, но Авдотья Яковлевна и через сорок лет после сожительства с ним смотрит на все его глазами, думает обо всем, как думал он: антидворянская, демократическая линия выдержана в ее воспоминаниях так, словно она писала их для его «Современника» шестидесятых годов. И при том — огромное достоинство! — эти воспоминания читаются, как бульварный роман — самая аппетитная книга во всей нашей мемуарной словесности. Все здесь живописно, драматично, эффектно и ослепительно ярко. Что за беда, если Панаева кое-что позабудет, напутает! Все же она видела редкостные, незабвенные вещи, знала изумительных людей! Конечно, попадаются ошибки чудовищные: она, например, рассказывает, как Гоголь у нее на квартире встретился в 1847 году с Белинским, между тем как Гоголь в эту пору был в «святой земле», в Иерусалиме, а Белинский — в Зальцбурге, в Саксонии, квартира

[1] Неизданное письмо к Ипполиту Панаеву от 5 августа 1857 г. (оригинал в Пушкинском Доме Академии наук).

же Панаевой была в Петербурге у Аничкова моста! Таких ошибок у нее чрезвычайное множество: то встретит Огарева в Париже, когда тот у себя в деревне, то пошлет Некрасова в Марсель, когда тот в Новгородской губернии. Октябрь у нее превращается в май, Карловна — в Павловну, Ротчев — в Рачера, а Делаво — в Деларю.

Но все же большинство эпизодов она запомнила и рассказала точно. Даже то, что она говорит о Тургеневе, ближе к истине, чем кажется сначала. Она, например, изображает Тургенева фатом, мечтающим о светских успехах; но ведь Тургенев и сам впоследствии говорил о себе:

«Я был предрянной тогда: пошлый фат да еще с претензиями»[1].

Она пишет о страсти молодого Тургенева к сочинению разных небывалых историй; но куда резче об этой же страсти выражается Огарева-Тучкова:

«Вчера явился Тургенев. Он здесь получил репутацию удивительного лгуна»[2].

Об этой же склонности автора «Записок охотника» к сочинению разных небылиц говорит и его приятель П. В. Анненков в статье «Молодость И. С. Тургенева»[3].

Далее Панаева рассказывает, как Тургенев пригласил к себе на обед целую кучу гостей, в том числе и Белинского, а сам уехал неизвестно куда. Голодные гости прибыли в назначенный час — ни хозяина, ни обеда нет! Это тоже подтверждается фактами; по крайней мере, Анненков и Фет повествуют о таких же эпизодах.

Даже мифическая история с Гоголем не совсем лишена основания. Что-то такое было. Некрасов рассказывал о своем свидании с Гоголем то же самое, теми же словами. Панаева перепутала даты, — но что-то такое было.

Да она и не выдает свою книгу за точнейшее воспроизведение действительности. Она сама предупреждает читателя:

— У меня плохая память на фамилии...

— К несчастью, я страдаю отсутствием памяти на года и фамилии...

— Я забывчива на имена и фамилии...

Не будем же придираться к ней. В ее мемуарах ровно столько отклонений от истины, сколько полагается во всех мемуарах. За-

---

[1] «Тургеневский сборник». Пг., 1915, с. 93.

[2] Русские Пропилеи. / Под ред. М. Гершензона. М., 1917. Т. IV, с. 141.

[3] *П. В. Анненков.* Литературные воспоминания. СПб., 1909, с. 473.

конной нормы она не нарушила. Недаром такой требовательный историк, как Пыпин, отнесся к ней с полным доверием.

«О том довольно многом, — пишет он, — о чем я слышал из других источников или сам знал, в этих воспоминаниях, может быть, при некоторых личных пристрастиях, много совсем справедливого»[1].

Вообще книга Панаевой гораздо серьезнее, чем это кажется с первого взгляда. Пусть в ней неверны детали, но общее и главное изображено с необыкновенной точностью.

Она писала эту книгу в лютой бедности. Писала о своих роскошных обедах, о своих всемирно прославленных друзьях, о своих лакеях и каретах, а сама сидела на Песках, на Слоновой улице, в тесной, убогой квартирке, голодная, всеми забытая[2]. Когда Некрасов был жив, он посылал ей изредка какие-то рубли, но, должно быть, неохотно и мало, потому что однажды один ехидный пиит адресовал ему такие стишки:

Экс-писатель бледный
Смеет вас просить
Экс-подруге бедной
Малость пособить.
Вы когда-то лиру
Посвящали ей,
Дайте ж на квартиру
Несколько рублей[3].

Некрасов умер в том же году, что и ее муж, — несколькими месяцами позже. Она пережила трех мужей, осталась без копейки и, просуществовав незаметно еще 15–16 лет, скончалась на семьдесят четвертом году 30 марта 1893 года и была погребена на Волковом кладбище рядом со своим последним мужем. Ее смерть была замечена немногими.

Теперь, кажется, ее забыли совсем, а не мешало бы, проходя по Литейному, мимо того длинного, желтого, трехэтажного дома, где, как сказано на мраморной доске, жил и скончался Некрасов, вспомнить смуглую, большеротую, черноволосую, полногрудую женщину, которая так часто смотрела заплаканными маслянистыми глазами на эту улицу из этого окна.

---

[1] *А. Н. Пыпин.* Н. А. Некрасов. СПб., 1905, с. 68.

[2] Это сообщил мне М. Н. Чернышевский, сын публициста.

[3] Эти стихи сообщил мне покойный академик А. Ф. Кони. Они написаны П. М. Ковалевским, которого Некрасов в своих «Современниках» обидел язвительным стихом: «*Экс-писатель* бледнолицый».

Ее образ живет на страницах Некрасова. Ей посвятил он такие стихи:

«Поражена потерей невозвратной», «Я не люблю иронии твоей», «Мы с тобой бестолковые люди», «Да, наша жизнь текла мятежно», «Так это шутка? Милая моя», «Давно — отвергнутый тобою», «Прости! Не помни дней паденья», «Тяжелый крест достался ей на долю», «Тяжелый год — сломил меня недуг», «Ах! что изгнанье, заточенье!», «Бьется сердце беспокойное», «Разбиты все привязанности»...

Здесь ее право на память потомства.

1919

1

Всякий раз, когда заходит речь о грехах и пороках Некрасова, раньше всего вспоминают ту пресловутую хвалебную оду, которую он прочитал Муравьеву-Вешателю на обеде в Английском клубе 16 апреля 1866 года.

Утверждают, что двуличие Некрасова ни в чем не сказалось с такой очевидностью, как именно в этой чудовищной оде.

В самом деле, как мог революционный поэт восхвалять кровавого усмирителя Польши и побуждать его к новым злодействам? Почему человек, одно имя которого вдохновляло борцов за свободу, который, кажется, только и делал, что твердил молодежи: «иди в огонь...», «иди и гибни...», «умрешь не даром: дело прочно, когда под ним струится кровь...», «бросайся прямо в пламя и погибай», — почему после того, как молодежь действительно бросилась в пламя, он предал ее Муравьеву? А он именно предал ее, ибо (как тогда же сообщали газеты) он сам во всеуслышанье просил Муравьева усилить террор, призывал его к новым казням. Молодежи говорил «иди и гибни», а Муравьеву «иди и губи».

«Ваше сиятельство, не щадите виновных!» — повторял он Вешателю и так настойчиво требовал кары для тех, кого сам же соблазнял на революционные подвиги, что им были возмущены даже жандармы.

— Подлец, вредный иезуит, — говорил о нем один жандарм*. — Из-за него столько народу сидит в казематах, а он катается в колясках, как ни в чем не бывало[1].

Революционеры проклинали его. Один из ссыльных, лишь случайно ускользнувший от муравьевской виселицы, писал много лет спустя:

«При всей подлости этого поступка, какая была в нем доля глупости!.. Мы не говорим уже о гнусности того факта, что лите-

[1] «Голос Минувшего». 1915. № 1, с. 27.

ратура сочла за свой долг добровольно соперничать с палачами... Некрасов сделал бы меньшую подлость, если бы на собственный счет построил для нас виселицы!..»[1]

Таково было общее мнение. Вчерашние поклонники Некрасова срывали со стен его портреты и рвали в клочки или писали на них слово *подлец* и посылали ему по почте. Вообще, слово *подлец* прочно пристало в ту пору к Некрасову. Как мы ниже увидим, он сам называл себя так.

«Браво, Некрасов... браво!.. — писал Герцен в «Колоколе». — Признаемся... этого и мы от вас не ждали, а ведь вам известно, *как интимно* мы знаем вашу биографию и как многого могли от вас ждать. Браво, Некрасов, браво!»[2]

Вся литература взволновалась. Поднялась неслыханная травля, которую год спустя Некрасов описывал так:

Гроза, беда!
Облава — в полном смысле слова...
Свалились в кучу — и готово
Холопской дури торжество,
Мычанье, хрюканье, блеянье
И жеребячье гоготанье —
Ату его! Ату его!

Эпиграммы, сатиры, пасквили, анонимные письма, пародии — все было пущено в ход. Не было, кажется, такого самого ничтожного писаки, который не клеймил бы его. Один Минаев посвятил ему три или четыре сатиры*. Фет в великолепных стихах назвал его продажным рабом, отлученным от храма поэзии:

Но к музам, к чистому их храму,
Продажный раб, не подходи[3].

Оправдываться было невозможно. Напрасно Некрасов пытался на первом же редакционном собрании объяснить свой поступок сотрудникам, те смотрели на него хмуро и мрачно[4].

Многим эта ода причинила страдания. Например, Глеб Успенский и через двадцать пять лет вспоминал о ней, как о личном несчастье, и видел в ней одну из причин своего идейного сиротства[5].

---

[1] *И. А. Худяков.* Опыт автобиографии. Женева, 1882, с. 167– 168.
[2] «Колокол». 15 мая 1866, лист 220.
[3] *А. А. Фет.* Псевдопоэту. См.: Полное собрание стихотворений. Пб., 1912, с. 84.
[4] «Голос Минувшего». 1915. № 1, с. 25.
[5] Сб.: Памяти Виктора Александровича Гольцева. М., 1910, с. 192.

Но большинство торжествовало и злорадствовало. Поэт Щербина, для которого всякая беда либералов была истинным праздником, писал:

От генерала Муравьева
Он в клубе кару вызывал
На тех, кому он сам внушал
Дичь направления гнилого,
Кого плодил его журнал.
Ну, словом, наш он либерал,
Не говоря худого слова.

Водевилист Каратыгин писал, весело играя словами:

Из самых *красных* наш *Некрасов* либерал,
Суровый *демократ*, неподкупной сатирик,
Ужели не *краснел*, когда читал
Ты Муравьеву свой *прекрасный* панегирик?[1]

Как мы уже говорили, очень суетился Д. Минаев и в целом ряде стишков утверждал, что теперь с Некрасова «спала маска», что его лира сделалась «лирой холопства», что его муза — «развратница» и что благодаря ему Аполлон «нарядился в ливрею швейцара». Не забыт был и некрасовский «рысак», и пристрастие поэта к «козырному тузу». По цензурным условиям нельзя было высказаться определенно, но все намеки были так прозрачны, что сатира достигла цели. Особенно часто Минаев поминал о том злополучном обеде, на котором Некрасов прочитал свою оду:

Твоей трибуной стал обед[2], —

и называл поэта «десертным певцом». Пародируя некрасовскую «Песню Еремушке», он обращался к поэту с такими словами:

Братством, Истиной, Свободою
Спекулировать забудь,
Лишь обеденною одою
Надрывай больную грудь.
Пусть мальчишки все строптивые
И засвищут на Руси —
На пирах куплеты льстивые
В честь вельмож произноси.
Чти богатство, власть великую
И в сатирах уничтожь
Необузданную, дикую
И шальную молодежь[3].

---

[1] «Исторический Вестник». 1891. Т. 43, с. 63; 1899. Т. 78, с. 483.

[2] *Д. Минаев.* В сумерках. СПб., 1868, с. 6 и 32, стихотворения «Муза», «Обманутая Муза» и т. д.

[3] *Д. Д. Минаев.* Песни и поэмы. 1870, с. 292.

Конечно, эти подцензурные строки лишь в малой степени выражали негодование общества. В сатирах, предназначенных не для печати, приговоры были гораздо суровее.

Бездарный радикальный стихотворец Владимир Щиглев, честный, но чрезвычайно тупой человек, встретив Некрасова на вечеринке у В. И. Водовозова, стал громко ругать его за «гнусные преступления против общества».

— Как? — восклицал он, обращаясь к хозяевам. — У вас этот Исав, который за чечевичную похлебку продал свое первородство? Вы делите хлеб-соль с человеком, выступавшим с прославлением нашего гнусного режима?

Когда его просили замолчать, он злобно захохотал и воскликнул:

— Да-с, такие писатели, как этот господин, более других повинны в общественных подлостях![1]

Это было, кажется, в 1869 году — и нет никакого сомнения, что в ту пору такие эпизоды случались с Некрасовым часто.

Замечательно, что, хотя Некрасов сейчас же после написания оды и оправдывался перед ближайшими своими сотрудниками, он с презрением отверг всякие покушения русского общества произнести ему тот или другой приговор. Он прямо говорил обвинителям: вы такие же подлецы, как и я! —

Зачем меня на части рвете,
Клеймите именем раба?
Я от костей твоих и плоти,
Остервенелая толпа.
Где логика? Отцы злодеи,
Низкопоклонники, лакеи,
А в детях видя подлецов,
И негодуют, и дивятся,
Как будто от таких отцов
Герои где-нибудь родятся!

Да, я подлец, но и вы подлецы. Оттого я подлец, что я ваше порождение, ваша кровь. Вашего суда я не признаю, вы такие же подсудимые, как и я. Что такое общественное мнение в России? —

— Его нельзя не презирать сильней невежества, распутства, тунеядства. На нем предательства печать и непонятного злорадства.

На этой позиции Некрасов утвердился прочно:

Не оправданий я ищу,
Я только суд твой отвергаю, —

[1] «Голос Минувшего». 1923. № 1, с. 61–63.

говорил он остервенелой толпе, и в третьем стихотворении, написанном около этого времени, принял такую же роль обвинителя:

Что ж теперь
Остервенилась ты, как зверь,
Без размышленья, без ума,
Как будто что-нибудь сама
Дала ты прежде мне в залог,
Чтоб я иным казаться мог?

Словом, он не отрицал, что он виновен, он только оспаривал право тогдашнего русского общества чинить над ним суд и расправу.

2

Как же это произошло? Попробуем возможно полнее восстановить по отрывочным данным весь этот эпизод с Муравьевым.

По словам «Северной Почты», чтение оды происходило уже за кофеем, когда обедавшие покинули обеденный стол и перешли в галерею. Тут выступил некто Мейснер и прочитал Муравьеву стихи своего сочинения, которые всем очень понравились. «Граф и все общество выслушали [их] с удовольствием»[1]. Совсем иное отношение вызвали к себе стихи Некрасова. Эти стихи покоробили всех. «По словам очевидца, — повествует Бартенев, — сцена была довольно неловкая; по счастию для Некрасова, свидетелей было сравнительно немного»[2].

Это подтверждается показаниями барона А. И. Дельвига, одного из самых пунктуальных и аккуратных свидетелей. «Крайне неловкая и неуместная выходка Некрасова очень не понравилась большей части членов клуба», — повествует Дельвиг в своей книге[3].

Читая записки Дельвига и сопоставляя их с другими свидетельствами, ясно представляешь себе всю эту неловкую сцену.

Муравьев, многопудовая туша, помесь бегемота и бульдога, «полуслепой инквизитор в одышке», сидит и сопит в своем кресле; вокруг него наиболее почетные гости.

---

[1] «Северная Почта». 1866. № 86.

[2] «Русский Архив». 1885. № 2, с. 202.

[3] Барон *А. И. Дельвиг.* Мои воспоминания. М., 1913. Т. III, с. 378. Не была ли статья в «Русском Архиве» сообщена бароном Дельвигом? В ней тот же тон, что и в его «Воспоминаниях».

Некрасова нет среди них, это тесный кружок, свои. Тут старшина клуба граф Григорий Александрович Строганов*, друг и сотрудник Муравьева генерал-лейтенант Зеленой, князь Щербатов, граф Апраксин, барон Дельвиг и другие. Небольшая кучка интимно беседующих. Официальное торжество уже кончилось.

Вдруг к Муравьеву подошел Некрасов и попросил позволения сказать свой стихотворный привет. Муравьев разрешил, но даже не повернулся к нему, продолжая по-прежнему курить свою длинную трубку.

Жирное, беспардонное, одутловатое, курносое, бульдожье лицо Муравьева по-прежнему осталось неподвижным. Он словно и не заметил Некрасова. По словам одного литератора, Муравьев окинул его презрительным взглядом и повернул ему спину[1].

— Ваше сиятельство, позволите напечатать? — спросил Некрасов, прочитав стихи.

— Это ваша собственность, — сухо отвечал Муравьев, — и вы можете располагать ею, как хотите.

— Но я просил бы вашего совета, — настаивал почему-то Некрасов.

— В таком случае, не со-ве-ту-ю, — отрезал Муравьев, и Некрасов ушел как оплеванный, сопровождаемый брезгливыми взглядами всех.

Герцен сообщал в «Колоколе», со слов петербургских газет, будто «Муравьев, по-видимому небольшой поклонник виршей Некрасова, заметил ему: я желал бы вас отстранить от всякой круговой поруки со злом, против которого мы боремся, но вряд могу ли». И Герцен прибавлял от себя: «Ха, ха, ха...»[2].

Неужели Некрасов думал, что Муравьев хоть на миг поверит искренности его дифирамбов? Все реакционеры, вся муравьевская партия увидели в его выступлении лукавый и трусливый маневр, лицемерность которого так очевидна, что уже не может обмануть никого.

«...Он думает подкупить правосудие, написавши и читавши стихи в честь Муравьева, — восклицал уже цитированный нами жандарм. — Но уж погоди, не увернется он, не может быть, чтобы нельзя было его запопасть».

Но хуже всего было то, что этот поступок Некрасова не принес ему ожидаемых благ, и презрение, которое он вызвал в реакционных кругах, было равно негодованию радикальных. Муравьев, невзирая на оду, все равно закрыл «Современник»* и, по словам генерала П. А. Черевина, одного из его сподвижников — «в

[1] *П. М. Ковалевский.* Стихи и воспоминания. СПб., 1912, с. 296.
[2] «Колокол». 15 мая 1866, лист 220.

лице Чернышевского, Некрасова, Курочкина, объявил войну литературе, ставшей на ложном пути»[1].

Некрасов не встретил моральной поддержки ни у той, ни у другой стороны. «Сделать подлость, но умно сделать, — еще за это простить могут; а сделать подлость и глупость разом непростительно», — писал по этому поводу П. М. Ковалевский.

[Во всем этом эпизоде моральная победа, по мнению многих, оказалась на стороне Муравьева. «Государственный хамелеон», как называл его другой хамелеон, — в этом деле Муравьев был прям. Он не лебезил и не хитрил. Его откровенность доходила порою до цинизма и отвратительной грубости, но никто из самых злых его недругов не скажет, чтобы в своих отношениях к полякам и революционерам он двоедушничал, политиканствовал, как, например, Валуев или Головин. Он был вешатель, но вешатель открытый; он вешал по убеждению, по долгу, по совести.

«Тяжелая пала на меня обязанность, — писал он московскому митрополиту Филарету, — ...карать клятвопреступников мерами казни и крови... Исполняя долг верноподданного и русского, в полном уповании на Бога, я духом покоен и иду смело по пути, мне свыше предопределенному»[2].

Он не заискивал у представителей враждебного лагеря, как, например, князь Суворов, петербургский генерал-губернатор.

— Если человек стоит веревки, так и вздернуть его поскорее! — такова была его программа, которую он не боялся высказывать вслух.

— Я не из тех Муравьевых, которых вешают, я из тех, которые вешают сами.

А когда его спросили, каких поляков он считает наименее опасными, он отвечал лаконически:

— Тех, которые повешены...[3]

Это был человек беспардонный и даже бравировавший своей беспардонностью, но ни фальши, ни иезуитизма в нем не было.

Во всем этом выступлении Некрасова, помимо измены революционному знамени, была еще одна неблаговидная особенность, на которую до сих пор почему-то не обращали внимания◊].

---

[1] Записки П. А. Черевина. Кострома. Библиотека общественного движения в России. Вып. I. 1918, с. 71.

[2] «Записки графа М. Н. Муравьева». Рукопись в СПБ. Публичной библиотеке.

[3] *П. Карцев.* Гр. Ф. Ф. Берг и М. Н. Муравьев. — «Русская Старина». 1883, янв.; *Н. В. Берг.* Гр. М. Н. Муравьев. – «Русская Старина». 1883, апр.

◊ Здесь и далее в квадратных скобках даны цензурные купюры, сделанные автором после статьи Н. К. Крупской. Текст восстановлен по изданию 1926 года. Подробнее см. в комментарии.

Известно, как Некрасов любил свою мать. В мире, кажется, не было другого поэта, который создал бы такой религиозный культ своей матери. И всегда из его слов выходило, что она была полька. В его стихотворении «Мать», написанном на смертном одре, повествуется, что в детстве поэта она пела о польском восстании 1831 года*:

Несчастна ты, о родина, я знаю:
Весь край в крови, весь заревом объят.

Как же решился он чествовать усмирителя Польши? Разве этот поступок — не оскорбление памяти матери?

И другая темная черта: воспевая в клубе Муравьева и призывая его не щадить виноватых, Некрасов как будто забыл, что неподалеку отсюда (на той же Фонтанке) сидит за решеткой избитый, больной человек, Каракозов, которому Александр Второй уже приготовил муравьевскую петлю. Все говорили тогда, что этого человека жестоко пытают, и весьма возможно, что, выслушав Некрасова, Муравьев ночью же поехал прямо из клуба *туда* на допрос.

Пытки были умелые: человека томили бессонницей, насильно не давали ему спать. Только он задремлет, — его встряхивают. День и ночь над ним дежурили жандармы, чтобы он ни на минуту не заснул. Это продолжалось восемь суток.

Кто же был этот несчастный человек? За какие идеи страдал он? В том-то и ужас, что это был единоверец Некрасова, его идейный собрат, что проповедь этого человека была созвучна с некрасовской. Этот человек был в авангарде народничества, и его отношение к *народу* было то самое, которого требовал от русской молодежи Некрасов. Даже слово *народ* он произносил по-некрасовски, влагая в это слово тот смысл, который влагал в это слово поэт. Александру II этот человек написал:

«Если бы у меня было бы сто жизней, а не одна, и если бы народ потребовал, чтобы я все сто жизней принес в жертву народному благу, клянусь всем, что только есть святого, государь, что я ни минуты не поколебался бы принести такую жертву».

Здесь слова *народ и народное благо* — звучат истинно некрасовским звуком. И этого-то *брата по вере* Некрасов называл в своем журнале злодеем!* Этот человек, как и Некрасов, был одним из первых (по времени) народников наших. Его духовная биография свидетельствовала, что русская передовая молодежь уже начинает порывать с нигилизмом шестидесятых годов и постепенно создает себе новую революционную веру, народничество.

Этот человек в своей прокламации поднимал те самые вопросы, которыми проникнута поэзия Некрасова:

«Почему так бедствует простой народ, которым держится вся Россия?»

«Отчего не идут ему впрок его безустанный тяжелый труд, его пот и кровь?»

«Почему рядом с ним в роскошных дворцах живут люди, ничего не делающие, тунеядцы дворяне, чиновная орда и другие богатеи?»

Все это излюбленные темы Некрасова, над которыми столько рыдала его народолюбивая муза. Так что когда Некрасов воспевал Муравьева, готовящего для Каракозова петлю, он бил по *своему, обижал своего*[1].

Если верить «Русскому Архиву», в оде Некрасова были такие слова:

Мятеж прошел, крамола ляжет,
В Литве и Жмуди мир взойдет;
Тогда и самый враг твой скажет:
Велик твой подвиг... и вздохнет, —
Вздохнет, что, ставши сумасбродом,
Забыв присягу, свой позор,
Затеял с доблестным народом
Поднять давно решенный спор.
Пускай клеймят тебя позором
Лукавый Запад и враги:
Ты мощен Руси приговором,
Ее ты славу береги.
Нет, не помогут им усилья
Подземных их крамольных сил.
Зри: над тобой, простерши крылья,
Парит архангел Михаил!

Некрасов говорит о присяге! Сын польки укоряет поляков за то, что они изменили царю! Сын польки именует польское восстание крамолой! Он, западник, высказывает презрение к *лукавому* Западу! Он, революционный поэт, утверждает, что небесные ангелы осеняют вешателя своими крылами!

Здесь такая измена своим убеждениям, которую, кажется, невозможно ни понять, ни простить.

Правда, у нас есть основания думать, что это не те стихи, которые читал Некрасов Муравьеву, что впоследствии кто-то заменил их другими*. Но, кажется, те стихи были не лучше, а хуже этих, [и Некрасов явился в них еще бóльшим изменником своим убеждениям,] ибо, по сообщению тогдашних газет, те стихи

[1] О Каракозове см.: *А. А. Шилов*. Каракозов и покушение 4 апреля 1866 г. Пг., 1919; *П. Е. Щеголев*. Каракозов в Алексеевском равелине. — Сб.: Музей Революции. 1923. I; «Красный Архив». 1923. № 3.

кончались такими словами: «виновных не щади», «...не жалей преступников»[1]. Верны ли эти сообщения, не знаем, так как их источником послужила газета Каткова, заинтересованная в сильнейшем посрамлении Некрасова, но возможно, что подобные строки действительно были. Если присмотреться к отрывочным цитатам из этих стихов, рассыпанным по разным газетам, легко уловить в них ритм и даже конструировать такое двустишие:

Вся Россия бьет тебе челом,
Чтобы ты виновных не щадил.

А всмотревшись в то стихотворение, которое приведено нами выше, можно, руководствуясь рифмами, найти и остальные две строки, конечно, в очень приблизительном виде:

О, смотри: покрыв тебя крылом,
Над тобой архангел Михаил.

Если наша реставрация верна (мы говорим только о первом двустишии), то вышеприведенное стихотворение — подделка, так как его ритм иной. К тому же сам Некрасов говорил перед смертью, через десять лет после прочтения оды, что в ней было двенадцать стихов*, а вышеприведенное стихотворение чуть не вдвое длиннее[2]. Впрочем, весьма возможно, что впоследствии он сам подменил одно стихотворение другим.

Но каковы бы ни были стихи, они не вызвали желанного эффекта, так как все слушатели хорошо понимали скрытые мотивы этого внезапного преклонения перед вешателем.

К сожалению, Некрасов не ограничился одними стихами. Еще раньше, сидя за столом с Муравьевым и слушая, как он ругает революционные идеи и верования, распространяемые журналами, поэт поддакивал ему и повторял:

— Да, ваше сиятельство! Нужно вырвать это зло с корнем!

Мудрено ли, что революционные деятели с такой горячностью отозвались на его невероятный поступок.

«Это говорил друг Добролюбова, Чернышевского, издатель «Современника» и лучший поэт, и говорил, не сидя в крепости, не келейно с деспотом, а публично!» — возмущался каракозовец И. А. Худяков.

---

[1] «Московские Ведомости» от 20 и 21 апр. 1866 г.; *И. А. Худяков.* Опыт автобиографии. Женева, 1882, с. 167.; *С. Неведенский.* Катков и его время. М., 1888, с. 494.

[2] «Современник». 1913. № 1, с. 231.

Но странно: поступок Некрасова кажется таким большим преступлением только тогда, когда мы рассматриваем его вне связи с тогдашней общественной жизнью, искусственно выделяя его из всей совокупности бытовых и исторических явлений. А между тем, стоит только рассказать это дело так, как оно происходило тогда, не изолируя Некрасова от его эпохи и среды, и он тотчас же окажется оправдан, — если не совсем, то отчасти. В русском обществе не найдется прокурора, который посмел бы его обвинить, потому что тогдашнее русское общество было так же виновато, как и он. Достаточно рассказать по порядку все, что происходило в те дни, когда он прочитал свою оду, и смягчение приговора обеспечено.

3

Вернемся на три года назад, — к 1863 году.

Польское восстание, для усмирения которого Муравьев был назначен 1 мая 1863 года полновластным диктатором Польши, вызвало в русском обществе большой прилив националистических чувств.

Развитию и укреплению этих чувств немало способствовало вмешательство европейских держав, выступивших на защиту поляков.

Неприязнь к европейским державам, утвердившаяся в тогдашних обывательских, чиновничьих и военных кругах, усилила так называемую ультрарусскую партию московско-славянофильского толка, куда входили такие люди, как митрополит Филарет, Погодин, Тютчев, Леонтьев, Катков.

Эта партия сплотилась вокруг Муравьева.

К концу 1863 года Муравьев стал ее кумиром. Она видела в нем русского витязя, русского богатыря, бестрепетного бойца за единодержавную Русь, гениального ревнителя русской национальной идеи, создавшего из Польши оплот русских государственных начал, спасителя русской державы от козней лукавой Европы, мечтавшей воспользоваться польским восстанием для унижения русской земли.

«А Муравьев хват! — писал славянофил Кошелев славянофилу Погодину в 1863 году. — Вешает да расстреливает! Дай бог ему здоровья!»[1]

[1] *Николай Барсуков.* Жизнь и труды М. П. Погодина. Книга двадцатая. Пб., 1906, с. 186.

Муравьев чрезвычайно ценил моральную поддержку этой партии. Катков стал идеологом муравьевского дела. В своей газете он объяснял Муравьеву всю нравственную красоту его подвига. Статьи Каткова были любимейшим чтением Муравьева и его сподвижников. Муравьев говорил о Каткове:

— Воистину русский человек.

В его устах слово *русский* было величайшей похвалой. Из его записок мы знаем, что, когда он хотел похвалить человека, он говорил:

— В душе в высшей степени русский.

А когда хотел обругать, говорил:

— Космополит! Приверженец европейских идей![1]

Это было в духе той партии, которая выдвинула и поддерживала его.

Но не только партия, а «вся Россия», за исключением малочисленных интеллигентских кругов, приветствовала Муравьева как своего избавителя.

«Патриотический сифилис», по выражению Герцена, постепенно всасывался во все соки и ткани русского общества, и так как именно тогда начинала входить в обиход московская трактирная мода на застольные речи, поздравительные телеграммы, депутации, то едва только Муравьев выступил на борьбу с полонизмом, как на него сейчас же посыпалось такое огромное количество спичей, депеш, адресов, депутаций, молебнов, торжественных встреч, оглушительных криков ура, колокольных звонов, букетов, гирлянд, вензелей, флагов, плошек, альбомов, поздравительных писем, икон (особенно икон: без конца, больших и маленьких, золотых и серебряных), что в конце концов эти ежедневные почести стали для него необходимостью.

«Пьем за здоровье и успехи Вашего Высокопревосходительства! Ура!» — телеграфировали и писали ему из Пирятина, Суража, Мензелинска, из всех российских городов и местечек.

Скоро он почувствовал себя любимцем России, популярнейшим человеком в империи. «Внимание и сочувствие России — лучшая для меня награда», — неизменно отвечал он на приветствия. Не каждому самодержцу выпадали такие великие почести. Его сутулая тяжелая фигура почти заслонила Александра II. Александр II стушевался перед этим самодержавным диктатором. Дело дошло до того, что Герцен в своем «Колоколе» шутя предлагал Муравьеву похерить Александра II да и сесть на всероссийский престол[2].

---

[1] Записки гр. М. Н. Муравьева. — «Русская Старина». 1883, янв., с. 144, 150, 151.

[2] *А. И. Герцен.* Полн. соб. соч. СПб., 1920. Т. XVI, с. 489.

И действительно, Муравьев словно родился для диктаторства: «это был властитель по природе, по призванию, по привычке», — говорит о нем один его поклонник[1]. В его тигровых, налитых кровью глазах сказывался властный повелительный ум крутого монгольского деспота. Подавив мятеж, он принялся за столь же лютое обрусение Польши, демонстрируя перед бессильной Европой презрение самодержавной России к европейскому общественному мнению, — причем его законы о мирном обрусении Польши оказались еще ужаснее виселиц.

Но, подавляя Польшу и обуздывая европейские державы, Муравьев с огорчением видел, что есть у него еще один враг, которого не может покорить даже он. Нечего было и думать о победе над этим врагом, а без победы над ним всякая другая победа — ничто.

Имя этого врага — Петербург.

Там в придворных и чиновных кругах Муравьева ненавидели издавна. И раньше всех Александр II, который, как ни старался, не мог подавить в себе чисто физическое отвращение к нему. Ближайшие друзья Александра II поддерживали в нем это чувство. Графы Шуваловы (отец и сын)*, князь Долгоруков, барон Ливен, Иван Матвеевич Толстой — тесная кучка близких друзей государя, с которыми он проводил вечера, ездил на охоту, играл в ералаш, ничего, кроме презрительной ненависти, не питала к диктатору Польши[2].

Самым ярым врагом Муравьева был давнишний приятель царя, князь Суворов, внук фельдмаршала, петербургский генерал-губернатор, который сделал своей специальностью ругать этого *изверга* на всех перекрестках:

— Если меня и его пошлют на том свете в рай, я попрошусь в ад, лишь бы не быть с Муравьевым.

Когда Суворову предложили подписаться под приветственным письмом к Муравьеву, Суворов ответил:

— Я людоедов не чествую.

Эта фраза облетела всю столицу — и как взбудоражила она приверженцев муравьевского дела! Поэт Тютчев тотчас же обратился к Суворову с таким ядовитым посланием:

Гуманный внук воинственного деда,
Простите нас, наш симпатичный князь,
Что русского честим мы людоеда,
Мы, русские, Европы не спросясь.

---

[1] Кн. *Николай Имеретинский*. Воспоминания о гр. М. Н. Муравьеве. — «Исторический Вестник». 1892. Т. 50, декабрь, с. 603.

[2] Кн. *В. П. Мещерский*. Мои воспоминания. СПб., 1897, с. 310, 332, 333.

В конце послания выражалась уверенность, что, живи теперь знаменитый фельдмаршал, он непременно подписался бы под приветственным адресом вешателю. Эту мысль подхватил князь Вяземский в своем укоризненном послании к Суворову:

Да! Прав поэт! Наверно вашим дедом
Было бы скреплено письмо друзей к тому,
Которого вы, князь, честите людоедом
За то, что он казнил по долгу своему![1]

Но эти стихи не выражали подлинного отношения к Муравьеву петербургских влиятельных кругов. Там с каждым днем нарастала еле скрываемая вражда к *людоеду*.

Не только Зимний дворец, но и Мраморный, где жил великий князь Константин Николаевич, вытесненный Муравьевым из Польши, культивировал эту вражду. Не только Мраморный, но и Михайловский, в котором имела пребывание Елена Павловна, либеральная великая княгиня. Словом, почти весь титулованный, придворный, именитый Петербург, за исключением нескольких старинных гостиных, был враждебен и муравьевскому делу, и самому Муравьеву.

Муравьев это знал, он знал, что и другой Петербург, Петербург департаментов и канцелярий, питает к нему такую же злую, хотя и более скрытую вражду.

Министр внутренних дел Валуев, бывший в глазах Муравьева тайным сторонником Польши, врагом России, космополитом, приверженцем европейских идей, казался ему воплощением всего бюрократического Петербурга. Хотя и из Петербурга порою шли к Муравьеву иконы и депеши, но и тех и других было мало. Генерал-лейтенант Зеленой, его соглядатай и друг, тайно докладывал ему о петербургских делах, и Муравьев был отлично осведомлен о том, что делается во вражеском лагере[2].

И в конце концов Петербург победил Муравьева. При первой же возможности диктатор был милостиво свергнут с престола и со всякими — почти похоронными — почестями превращен в простого генерала, в одного из тех апоплексических, жирных, никому не нужных стариков генералов, каких много гуляло тогда по Невскому, по солнечной стороне.

Государь почтил его высочайшим рескриптом, коим даровал ему графский титул, но твердо отстранил от всяких государственных дел.

---

[1] «Русская Старина». 1883. Т. 38, апрель, с. 209.

[2] «Письма М. Н. Муравьева к П. А. Зеленому». — «Голос Минувшего». 1913. № 9.

Москва негодовала. Петербург ликовал. Вся петербургская антимуравьевская партия, Шуваловы, Толстые, Суворов, Долгоруков, Рейтерн, Валуев, Головнин торжествовали победу.

Муравьев удалился в свое имение под Лугой. Там, как и всякий живущий на даче отставной генерал, он каждое утро сидел в белом кителе у себя на балконе, курил любимую старую длинную трубку, кашлял, пил кофе, молчал.

По вечерам сидел в столовой, ел простоквашу, малину, кашлял, курил, молчал.

Изредка принимал депутации, которых становилось все меньше. У него усилилось ожирение сердца, ожирение всего организма. Легко ли после такого могущества превратиться в простого дачника, которому только грибы собирать! Тоска по власти томила его. Все смотрели на него, как на бывшего человека, у которого все позади. Он и сам чувствовал, что его сдали в архив, сразу одряхлел и ослаб и, как все бывшие люди, принялся — по переезде в Петербург — диктовать свои воспоминания[1]. В этих воспоминаниях сказалась его прозаическая, деловая, сухая натура: ни одного колоритного слова, ни одной живой характеристики. Казенный, департаментский стиль, без всяких интонаций и оттенков. Это не столько мемуары, сколько длинный канцелярский отчет. В этом отчете между прочим он пишет: «Я не только не получал никакой поддержки из Петербурга, но употребляемы были все меры к возможному противодействию мне».

Дни проходили. Наступила весна 1866 года. Муравьев постепенно погружался в забвение. Газеты писали уже не о нем, а о Гладстоне, о Пруссии, о голоде в Бессарабии, о «Преступлении и наказании» Достоевского, о концерте Рубинштейна, о каком-то петербургском купце, который на многолюдном обеде в купеческом собрании вдруг по-суворовски закричал «кукареку». Депутации почти прекратились. Нет ни венков, ни икон, ни депеш. Муравьеву осталось одно: умереть.

И вдруг на него сваливается небывалое счастье, такое, о котором он не смел и мечтать, ему снова дают огромную власть, уже не над Варшавой или Вильной, а над его давнишним врагом, над ненавистным ему Петербургом. Его снова призвали к любимой кровавой работе — усмирять уже не польский, а всероссийский мятеж. Теперь он покажет *космополиту* Валуеву и прочим холопам европейских идей — Долгорукову, Головнину, Суворову! Теперь сам царь будет выполнять его волю!

Валуев, встретивший Муравьева в тот день, когда Александр II снова призвал его к власти, записал у себя в дневнике:

[1] *Сергей Шереметев*. М. Н. Муравьев и его дочь. СПб., 1892, с. 15.

«Видел Муравьева во дворце. Он еще не был в кабинете государя, но один факт, что за ним послали, что его сочли нужным, снова изменил его во всех внешних приемах и в настроении духа. Он иначе ходил, иначе садился, командовал рейткнехтами, сердился, что его заставляли ждать»[1].

4

Произошло это так.

В тот самый день, 4 апреля 1866 года, когда Муравьев, сидя у себя на Сергиевской, в собственном, недавно купленном доме, заканчивал свои «Воспоминания», на Дворцовой набережной у Летнего сада собралась небольшая толпа и молча смотрела, как царь, гулявший со своей собакой в саду, садился в ожидающий его экипаж.

В этом не было ничего необычного. Царь чуть не ежедневно гулял в Летнем саду со своей собакой. Но в ту минуту, когда он подошел к экипажу и стоявший на посту городовой подбежал, чтобы подержать ему шинель, сквозь толпу протискался какой-то унылый блондин и начал мрачно целиться в царя. Сторож Летнего сада увидел его издали и крикнул. Толпа напала на неторопливого стрелка, но полиция спасла его от самосуда и поволокла к Цепному мосту, к жандармам. Царь взял из его рук пистолет и тоже поехал, конечно, к жандармам, а от жандармов в Казанский собор, принести благодарственное Господу Богу молебствие[2].

Это было в четвертом часу, а в пять вся столица знала о чудесном спасении царя. Петербург сошел с ума от радости. Все высыпали на улицу, завопили ура, побежали на Дворцовую площадь.

— Он не русский! — кричали в толпе про стрелявшего. — Он не может быть русским! Русские обожают царя[3].

Когда на следующий день о событии узнала Россия, произошло небывалое. Города, народности, сословия стали состязаться между собою в выражении патриотических чувств. Армяне, писаря, ямщики, интенданты, евреи, староверы, московские греки, торговцы Мариинского рынка, артисты балета, Финляндский сенат, Калашниковская биржа, Академия наук, татары, фармацевты, арестанты, студенты Моисеева закона, жители Киева, Одессы, Варшавы, Выборга, Вытегры, Охты, Нарехты, Лахты, жите-

---

[1] *П. А. Валуев.* Заметки на записки гр. М. Н. Муравьева. — «Русская Старина». 1890, март.

[2] «Записки П. А. Черевина». Новые материалы по делу каракозовцев. Изд. Костромского Научного О-ва по изучению местного края. Кострома, 1918, с. 2.

[3] «Голос». 8 апр. 1866.

ли Ялты, Балты, Омска, Томска и каких-то Шарлатун, и какой-то Вечуги засыпали весь Зимний дворец телеграммами, словно по чьему-то приказу[1]. [Даже рабочие, даже студенты спешили заявить свою радость. Тысяча сестрорецких рабочих устроила манифестацию в честь царя. Пятьсот рабочих с фабрики Шиловых прислали царю телеграмму, выражая благодарность Вседержителю за спасение жизни венценосца.]

Газеты очень одобряли московских студентов за то, что те забыли свое недавнее прошлое и отправились в числе двухсот человек, стройной процессией, с пением национального гимна к Иверской иконе Божьей Матери и, собрав многолюдный митинг, отслужили под открытым небом молебен, а потом проследовали на Красную площадь к памятнику Минину и Пожарскому и пропели «спаси Господи люди твоя».

Потом они отправились к той типографии, где печаталась газета Каткова, и шесть раз подряд спели под окнами «Боже, царя храни».

Перед этим они явились на концерт Рубинштейна и, выйдя на эстраду, потребовали национального гимна, а после концерта Николай Рубинштейн ходил вместе с ними по улицам с оркестром, исполнявшим увертюру в честь царя, сочиненную Антоном Рубинштейном[2].

От студентов не отстали гимназисты. В первой петербургской гимназии девятилетние-десятилетние мальчики поставили патриотический спектакль, после которого один гимназист, стоя на коленях, произнес:

— Господи, благодарю тебя, что ты отвратил этот страшный удар[3].

И, по словам сантиментальных репортеров, никто не мог смотреть на этого ребенка без слез.

А в Николаевском Сиротском институте одна из девочек прочитала такие стихи:

С благоговейным увлечением
У нас из сердца рвется гимн,
Чтобы небесным осенением
Был дом твой царственный храним...

Все слушали этот гимн и тоже рыдали от радости[4].

---

[1] «Русский Инвалид». 1866. № 99; «СПБ Ведомости». 1866, 10 апр.

[2] «СПБ. Ведомости». 1866, 15 апр.; «Северная Почта». 1866. № 79; «Русские Ведомости». 1909. № 8.

[3] «Русский Инвалид». 1866. № 95.

[4] «СПБ. Ведомости». 1866. 19 апр.

Особенно торжествовали арестанты и во множестве тюрем, словно по чьей-то команде, отказывались от приварочных денег, чтобы на эти деньги, добытые голодом, купить икону Александра Невского и украсить ею свою тюремную церковь в честь чудесного спасения монарха[1].

[Впрочем, в иных городах деньги для икон добывались иначе. В Иркутске, например, арестанты совместно с тюремным начальством делали фальшивые бумажки и сбывали их при помощи полицейских чинов. На эти деньги они покупали не только иконы, но и прочие радости жизни[2].]

Ликование было искреннее, но все время в нем чувствовался какой-то надрыв.

Каждый чрезвычайно хлопотал, чтобы его восторг был замечен.

Каждый боялся, что могут подумать, будто он не чувствует восторга.

Все относились друг к другу с подозрительной требовательностью и слишком уж демонстративно ликовали.

Появились какие-то пьяные, которые ревниво следили за тем, чтобы каждый кричал «ура». Не снявших шапку беспощадно избивали.

Рабье общество умело ликовать лишь по-рабьи. Уже на третий день после выстрела в разговорах и газетных статьях стала чувствоваться зловещая фальшь. Установился особый сантиментально-канцелярский, приторно-казенный язык, которым и надлежало изъявлять свои чувства.

Как бы для того, чтобы резче подчеркнуть эту фальшь, спасителем царя был объявлен пошлый и плюгавый человечек, Комиссаров, петербургский картузник, и уже то, что у самодержавия для роли Сусанина не нашлось никого другого, кроме этой мизерной фигурки, было конфузным свидетельством его внутренней непоправимой нищеты[3].

Во время выстрела картузник стоял в толпе и глазел на царя. После выстрела он вместе с другими был схвачен на месте события и отправлен в генерал-губернаторский дом, а оттуда в Третье отделение к жандармам и думал, что погиб навсегда, но через два-три часа начальство почему-то решило, что он-то и спас царя, что он ударил стрелявшего под руку и отвратил пулю от царской гру-

---

[1] «Русский Инвалид». 1866. № 100.

[2] *И. А. Худяков.* Опыт автобиографии. Женева, 1882, с. 178–179.

[3] «Это в сущности препошлый человек... Он от природы туп до крайности», — записал Никитенко в «Дневнике» со слов А. С. Воронова, бывшего воспитателем и опекуном Комиссарова (*А. В. Никитенко.* Записки и дневник. СПб., 1905. Т. II, с. 331 и 332).

ди, — и вот его сажают в карету и везут в Зимний дворец, где, при огромном стечении вельмож и сановников, царь, все еще ошалевший от радости, обнимает его, благодарит за самоотверженный подвиг и впопыхах возводит в дворянское звание к неудовольствию многих дворян.

Несчастный в столбняке. На него страшно смотреть. Его крошечное, смазливое, безбородое, ничтожное личико выражает смертельный испуг. Он похож на приговоренного к казни, пот так и льет с него, а ему оказывают царские почести, великие князья, генералы, министры жмут ему руки, ласкают, целуют его.

На следующий день вся Россия торопится излить на него свой благодарный восторг.

Священники с церковных амвонов именуют его ангелом-хранителем.

Газетчики зовут его смиренным орудием промысла.

Стихотворцы сулят ему вечную славу в потомстве.

Художники публикуют в газетах, что за сходную цену от двухсот до двух тысяч рублей они берутся изготовлять в каком угодно количестве «портреты потомственного дворянина Иосифа Ивановича Комиссарова-Костромского, спасшего жизнь его величества государя императора»[1], и уже одно то, что его именуют не Осипом Иванычем, а Иосифом Ивановичем и даже Иосифом Иоанновичем, показывает, какой безвкусный и витиевато-напыщенный стиль придан всему торжеству.

С утра до ночи Иосифа Иоанновича волокут по банкетам, где Иосиф Иоаннович сидит между двух генералов, слушает приветственные речи, мигает белобрысыми ресницами, страшно потеет, пьет, а потом встает и канителит:

— Я, значит, чувствую... потому как истинный сын отечества... чувствительнейше вас благодарю[2].

Иосифа Иоанновича облекают в монументальный сюртук, ему нанимают кучеров и лакеев, ему дарят многоэтажный дом, его портрет выставляют на улицах рядом с портретом царя, его жена с утра до ночи бродит по Гостиному Двору, с азартом закупая шелка и бриллианты, и всюду рекомендуется «женою спасителя» к великому смущению купцов, которые пытаются уверить ее, что Спаситель был холостой.

Почему-то арестанты и здесь проявляют особенный пыл: чуть не из каждого города они присылают ему по иконе.

Костромские помещики дарят ему роскошные поместья, кто 300 десятин, кто 700.

---

[1] Приложение к «Голосу» от 12 апреля 1866 г.

[2] «Былое». 1906, апр., с. 295.

Монетный двор подносит ему золотую медаль с изображением его плюгавой физиономии, московские дворяне подносят ему золотую шпагу, [тульские рабочие — ружье собственного изделья,] французский император награждает его орденом Почетного Легиона[1], петербургский сапожник Ситнов объявляет в газетах, что отныне он будет бесплатно шить ему сапоги и ботинки.

В «Русском Инвалиде» так и сказано:

САПОЖНИК СИТНОВ,
работа которого была удостоена наградой большой медали
на Всемирной лондонской
выставке,
изъявил желание поставлять безвозмездно обувь для Осипа Ивановича Комиссарова в знак сердечной, общей всему русскому народу признательности за его
п о д в и г[2].

Все общества, клубы, собрания делают его своим почетным членом.

— Того гляди, что корпорация московских повивальных бабок изберет его почетным повивальным дедушкой! — шутит по этому поводу «Колокол» (1 мая 1866 г.).

Публика валит в театры, чтобы только посмотреть на него, как он сидит рядом с царской ложей, завитой, веснусчатый, испуганный, наглый, с серьгою в ухе, в странном сюртуке, и тут же его жена в аляповатом, мучительно безвкусном кокошнике[3].

Именно с этих комиссаровских дней началось то роковое, все растущее, неудержимое опошление эстетики самодержавного строя, которое пророчески свидетельствовало о его неизбежном банкротстве.

Через неделю все восторги становятся окончательной ложью и моветонной казенщиной. Люди ликуют с натугой, с оглядкой, всячески разжигая себя, и, хотя большинство уже знает, что этот напомаженный «Сусанин» и не думал спасать царя, адресы, банкеты и речи продолжаются прежним порядком, потому что всех охватила ни с чем не сравнимая паника.

Вскоре те, которых теперь назвали бы интеллигентами, поняли, что им не будет пощады, что и правительство, и так называемые темные массы смотрят на них, как на моральных соучастников цареубийцы, хотя на самом деле никто из них не понимал и

[1] Кажется, это был неосновательный слух, но газеты многократно сообщали его.

[2] «Русский Инвалид». 1866. № 95.

[3] *К. Скальковский*. В театральном мире. СПб., 1899, с. XII–XIII.

не хотел этого выстрела, ибо в то базаровское время, в шестидесятые годы, идеология терроризма еще не проникла в умы[1].

Всякий, носивший синие очки или длинные волосы, выписывавший журнал «Современник» и читавший роман «Что делать?», чувствовал себя вне закона и в величайшем испуге ожидал какой-то чудовищно-грозной расправы, и торопился застраховать себя от всех подозрений преувеличенными криками «ура».

Всякий, не кричавший «ура» считался чуть не государственным преступником, поляком, сообщником той «шайки подпольных злодеев, которые в безумном ослеплении посягнули на священную особу царя».

Всевозможные чуйки словно затем и носили по городу портрет Комиссарова, чтобы ловить не снимающих шапку и наносить им побои[2].

Купцы устраивали на базарных помостах молебны, потчуя народ бесплатной водкой и задирая каждого, кто казался им не слишком ликующим.

Вообще, по мере того как патриотизм одних принимал все более мстительный и наглый характер, патриотизм других становился робким и заискивающим.

Эти другие ждали каких-то сверхъестественных кар.

Герцен, например, был убежден, что правительство «будет косить направо и налево, косить прежде всего своих врагов, косить освобождающееся слово, косить независимую мысль, косить головы, гордо смотрящие вперед, косить народ, которому теперь льстят, и все это под осенением знамени, возвещающего, что *они* спасают царя, что *они* мстят за него»[3].

Эта месть надвигалась, и многодневное ожидание этой мести буквально лишало рассудка самых трезвых и бестрепетных людей.

Особенно волновались писатели, сотрудники радикальных журналов, так как чувствовали, что все смотрят на них как на явных подстрекателей к цареубийству.

Аресты и обыски шли беспрерывно.

Говорили, что со всех концов России прибывают целые вагоны арестованных, что для них не хватает тюрем, что на допросах к ним применяются пытки.

---

[1] Правда, после 1861 года в обществе началось охлаждение к царю, обманувшему надежды крестьян, и стали появляться прокламации, требующие кровавой расправы с Романовыми, но резонанса эти призывы не встретили.

[2] «Русские Ведомости». 1909. № 8.

[3] «Колокол». 15 мая 1866, лист 220.

Сотрудник «Современника» Г. З. Елисеев, человек пожилой и спокойный, с ужасом впоследствии рассказывал, как двадцать пять суток подряд он находился в ежечасном ожидании обыска.

Его нервное состояние дошло до того, что он ничего не мог делать, ни о чем не мог думать.

«Каждый день и почти всегда утром приносили известие: сегодня ночью взяли такого-то и такого-то литератора, на другое утро взяли опять таких-то и таких-то. Мало-помалу чуть не половина известных мне литераторов была взята... Всеми этими слухами, беспрестанно возраставшим тревожным состоянием, бессонными ночами я был до того энервирован, так близок был к полной прострации, что подумывал сам идти просить, чтобы меня заключили в крепость».

Елисеев и сам называет свои тогдашние чувства постыдною трусостью, но утверждает в свое оправдание, что среди близких ему литераторов не было тогда ни одного, который не проявил бы такой же постыдной трусости.

Литераторам, действительно, пришлось нелегко: были арестованы Курочкин, Варфоломей Зайцев, Юлий Жуковский, Василий Слепцов, тот же Минаев, Петр Лавров и другие.

Вспоминая эту панику, Щедрин писал через несколько лет: «Петербург погибал!.. Надо было видеть, какие люди встали тогда из могил! Надо было слышать, что тогда припоминалось, отомщалось и вымещалось! Если вы имели с вашим соседом процесс, если вы дали взаймы денег и имели неосторожность напомнить об этом, если вы имели несчастье доказать дураку, что он дурак, подлецу — что он подлец, взяточнику — что он взяточник; если вы отняли у плута случай сплутовать; если вы вырвали из когтей хищника добычу — это просто-напросто означало, что вы сами вырыли себе под ногами бездну. Вы припоминали об этих ваших преступлениях и с ужасом ожидали...» «Провинция колыхалась и извергала из себя целые легионы чудовищ ябеды и клеветы...», «Отовсюду устремлялись стада «благонамеренных», чтобы выместить накипевшие в сердцах обиды. Они рыскали по стогнам, становились на распутьях и вопили. Обвинялся всякий: от коллежского регистратора до тайного советника включительно...» «Исчезнуть, провалиться сквозь землю, быть забытым — вот лучший удел, которого мог ожидать человек»[1].

Этот всеобщий испуг дошел до невероятных размеров, когда стало известно, что во главе следственной комиссии поставлен самый страшный в России человек, Муравьев.

---

[1] «Господа Ташкентцы». — Сочинения М. Е. Салтыкова (Н. Щедрина). СПб., 1889. Т. IV, с. 53–55. Вообще весь очерк «Они же» посвящен, как нам кажется, прикровенному изображению каракозовских дней.

Если Муравьев, — значит, кончено; значит, пощады не будет. Этот никого не помилует.

Все были уверены, что Муравьев, только что распластавший Жмудь, сжигавший мызы, сравнивавший с землею деревни, разорявший костелы, ссылавший целые семейства в Сибирь, так помпезно и празднично вешавший польских ксендзов, в один миг испепелит либералов.

Это было безумно, но так верили все, верили, что этот ужасный диктатор может и хочет затопить потоками крови все тогдашние зачатки свободы. Если бы Муравьев поставил на Марсовом поле плаху и стал рубить каждому прохожему голову, это показалось бы в порядке вещей. Ждали каких-то фантастических, неслыханных, еще небывалых кар. Каждому либералу казалось, что на него уже накинута муравьевская петля. «Мы, — предсказывал Герцен, — пройдем страшнейшей бироновско-аракчеевской эпохой, мы пройдем застеночным ханжеством новых Магницких, мы пройдем всеми ужасами светского инквизиторства николаевского времени».

И действительно, первые же шаги Муравьева показали весь размах его мстительной ярости: под его сокрушительным натиском пали и князь В. А. Долгоруков, приятель царя, шеф жандармов, и светлейший князь Суворов, петербургский генерал-губернатор, и либерал-конституционалист Головнин, министр народного просвещения, — словом, почти вся антимуравьевская придворная партия, все некогда могучие враги муравьевского дела в Польше.

Ежели он так расшвырял этих князей и министров, что же он сделает с нами? — в ужасе спрашивал себя рядовой радикал, и ему мерещились дыбы, бичи, топоры.

Это был массовый психоз, эпидемия испуга, охватившая всех без изъятия. Что же странного, что ей поддался и Некрасов? Ведь на то это и паника, чтобы захватывать всех.

Некрасов был у всех на виду, он был признанный вождь радикалов, самая крупная фигура в их лагере, и первое имя, которое всем приходило на ум, когда говорили о неизбежной расправе, было имя Некрасова. «Что Некрасов? Что будет с Некрасовым? Что сделают с Некрасовым?» Если даже подписчики его «Современника», и те считались неблагонадежными, как же должны были смотреть на него? Если даже те, у кого находили портрет Чернышевского, навлекали на себя подозрения, что же будет ему, другу и единомышленнику Чернышевского? Он коновод революции, он в этом деле главный, он давнишний разжигатель молодежи. «Московские Ведомости» прямо указывали Муравьеву на его «Современник». Мудрено ли, что он испугался? Разве был тогда

хоть один — неиспугавшийся? Мы только что видели, как Елисеев продрожал 25 суток подряд, день и ночь, и тоже пытался спастись путем патриотических восторгов. Этот испытанный старый радикал составил вместе с другими писателями верноподданнический адрес царю, выражая в униженных и льстивых словах благодарность всевышнему промыслу, спасшему для России царя. Впоследствии Елисеев рассказывал, что, составляя этот адрес, он был «как во сне», что все чувства его были парализованы страхом, что он не помнит ни единого слова из этого адреса, но все же он этот адрес составил, все же он вступил на этот путь самозащиты, и кто из переживших тогдашнюю панику посмеет порицать его за это? Не забудем, что Катков уже давно третировал всех, кто отказывался поднести Муравьеву икону Михаила Архангела, как изменников и врагов государства[1]. Так что Некрасов виновен лишь в том, что он пошел по общему течению. В его бумагах нами найден такой стихотворный набросок, относящийся к апрельским событиям:

В эти злые преступленья
Все замешаны гуртом,
Кроме подлости, спасенья
Мы не чаяли ни в чем.

Именно *гуртом*, именно *все*, а не один, *все гуртом* почитались преступниками, *все гуртом* чаяли спасения только в подлости. Некрасов так и писал в этом стихотворном наброске:

Бремя гнусного бесславья,
Поголовного стыда,
Бездну нашего бесправья
Мы измерили тогда.

Некрасов говорит *мы*, а не я, потому что это было *наше* бесправье, *наш* стыд, а не его одного. Он говорит *о поголовном стыде*, потому что к этому стыду и бесправью приобщились решительно все.

Конечно, повторяю, многие искренне радовались спасению царя, ибо террористические акты были тогда еще внове, и, хотя царь уже терял популярность, но самая мысль о его насильственной смерти большинству казалась безобразной. И, тем не менее, формы, в которые вылилась общая радость, были постыдно лицемерны и фальшивы, так как их создал испуг, и, когда мы читаем, например, в тогдашних «С.-Петербургских Ведомостях» несколько дней подряд печатаемые на первой странице крупнейшими

[1] «Русское Богатство». 1912. № 4, с. 211.

литерами коллективные заявления русских писателей, что они, как и все верноподданные, просят позволить им выразить государю императору свою беспредельную радость, когда в числе этих радующихся мы находим редакцию обличительной «Искры», редакцию писаревского «Русского Слова», мы понимаем, что эта беспредельная радость — паническая, что здесь тот же самый испуг, который через несколько дней погнал Некрасова на обеденное чествование Вешателя.

Многие другие писатели только потому и уберегли репутацию, что не были, подобно Некрасову, членами Английского клуба и не имели возможности лицом к лицу встретиться с бывшим диктатором Польши, — кто знает, какие оды сказали бы они ему тогда! Ведь не один Елисеев, а все они были тогда «как во сне», т. е. вполне безответственны, почти невменяемы, все они, по выражению Некрасова, «не чаяли спасения ни в чем, кроме подлости».

Не забудем также, что какому-нибудь Линяеву или Минаеву почти нечего было терять. Это были однодневки, без прошлого, без будущего, порхающие из журнала в журнал, сегодня здесь, завтра там, распивочно и навынос торгующие либеральной дешевкой, а у Некрасова на карте было все, у Некрасова был «Современник», который он создал с такой почти нечеловеческой энергией, с которым он сросся, которому уже двадцать лет из месяца в месяц отдавал столько душевных сил. Еще до Муравьева, всего лишь за несколько дней до его диктатуры, он высказывал в одном частном письме опасение, что его «Современник» непрочен, —

Потому что Валуев сердит,
Потому что закон о печати
Запрещеньем журналу грозит,
Если слово обронишь некстати.

Но теперь, когда судьба журнала оказалась в руках Муравьева, Некрасов понял, что «Современнику» смерть.

Мудрено ли, что он с необычайной поспешностью бросился по той же дороге, по которой, в сущности, шли уже все, за исключением нескольких героев и мучеников.

[Как нарочно случилось так, что эти герои и мученики показались ему в то время безумцами. На что они надеялись! чего добивались! — одиночки, бредущие ощупью, без революционных традиций и навыков, — на кого они могли опереться! Ни армия, ни народ, ни даже радикалы-разночинцы не понимали и не желали их подвига. Под впечатлением каракозовских дней Некрасову стало казаться, что дело революции безнадежно, что раболепные и темные русские люди даже не желают свободы, что тот революционный герой, который отдает им свою жизнь, сумасшедший и

никчемный человек. Это безнадежное чувство Некрасов выразил в потаенных стихах, написанных через год после выстрела; эти стихи он утаил от читателя и сделал над ними пометку, что пишет их лишь «для себя». В них он говорит, что глупо умирать ради родины, если твоя смерть только тешит ее.

И тут же вспоминает Каракозова:

Когда являлся сумасшедший,
Навстречу смерти гордо шедший,
Что было в помыслах твоих,
О родина? Одну идею
Твоя вмещала голова:
«Посмотрим, как он сломит шею!»

Это был временный приступ отчаяния, вызванный провалом каракозовщины, когда обнаружилось, как страшно оторваны революционные деятели от любимого ими народа. «Зачем же приносить себя в жертву, если эта жертва никому не нужна? Какой может быть у нас долг перед народом, если народ только глумится над нами?»]

Из имеющихся у нас неизданных материалов мы знаем, что он на следующий же день после выстрела кинулся ко всем самым влиятельным лицам — и, между прочим, к зятю Муравьева, егермейстеру Сергею Шереметеву, с которым был знаком по охоте, и к другу царя, министру двора Адлербергу, с которым был знаком по карточной игре, и к Феофилу Толстому, и к Григорию Александровичу Строганову, шталмейстеру, почетному опекуну, мужу великой княгини Марии Николаевны, которого почти ежедневно встречал в Английском клубе, где Строганов был старшиной. Изо всех разговоров он понял, что гроза неминуема и что для ее отвращения нужны какие-то чрезвычайные меры. На следующий день он явился на экстренное заседание Литературного Фонда, где вместе с Анненковым, Стасюлевичем, Кавелиным и Гротом подписал всеподданнейший адрес царю, выражая свою «глубокую скорбь о неслыханном в России преступлении» и в то же время «беспредельную радость о сохранении горячо любимого монарха».

Это никого не удивило. Это было в порядке вещей. К тому же Некрасов действительно любил Александра II — если не тогда, то лет десять назад.

Но этого ему было мало. Заявив свои верноподданнические чувства царю, он поспешил почтить и Комиссарова. Случилось как нарочно так, что тот же Английский клуб затеял дать в честь нового дворянина обед. Когда Строганов, устроитель обеда, озабоченный подысканием застольных ораторов, предложил Некрасову за два дня до того заготовить стихотворный экспромт и про-

читать Комиссарову, Некрасов сказал, что попробует. Для него это было дело знакомое. Он и прежде не раз сочинял официальные застольные спичи для Английского клуба. За несколько лет до того им был изготовлен по просьбе какого-то члена благодарственный адрес «господам старшинам», который и был прочитан за третьим блюдом на торжественном обеде. Адрес имел успех[1].

Обед в честь Комиссарова состоялся 9 апреля, в субботу, на пятый день после выстрела. Присутствовало триста тридцать человек. Никого не удивило, когда после речи генерал-майора Менькова встал Некрасов и своим сиплым, еле слышным голосом сказал стишки в честь царя и Комиссарова:

Не громка моя лира, в ней нет
Величавых, торжественных песен,
Но придет, народится поэт,
Вдохновеньем могуч и чудесен.
Он великую песню споет,
И героями песни той чудной
Будут: царь, что стезей многотрудной
Царство русское к счастью ведет;
Царь, покончивший рабские стоны,
Вековую бесправность людей
И свободных сынов миллионы
Даровавший отчизне своей;
И крестьянин, кого возрастил
В недрах Руси народ православный,
Чтоб в себе — весь народ он явил
Охранителем жизни державной!

Стишки, как и полагалось, были построены на знаменитой казенной триаде: на православии, самодержавии, народности, — и заканчивались такой религиозно-мистической фразой, возмутившей многих радикалов:

Сын народа! Тебя я пою!
Будешь славен ты много и много.
Ты велик, как орудие Бога,
Направлявшего руку твою.

Впоследствии к этой фразе весьма придирались, но дело в том, что Некрасов не выдумывал этого религиозного образа. Этот образ был подсказан ему извне. Уже на третий день после выстрела во всех газетах, разговорах и стихах замелькало это выражение: «Комиссаров — орудие Бога». «Орудие Бога» — стало как бы чином Комиссарова, его официальным званием. Дело дошло до того, что даже жена Комиссарова стала звать его «*орудием* Бога».

[1] «Современник». 1860. № 5, с. 111, 112.

По словам «Московских Ведомостей», она так и сказала одной барыне:

— Осип был *орудием* Божьей воли[1].

В первой же строке князя Вяземского в стихах, посвященных Комиссарову, говорится о том же орудии:

Святого промысла смиренное *орудье*,
Народную скрижаль собой ты озарил,
И благодать свою, и мощь, и правосудье
В тебе неведомом господь провозгласил.

В одной из московских листовок, посвященной Комиссарову и отпечатанной в типографии Грачева, читаем:

— Единый от малых сих сподобился соделаться *орудием* Бога живого[2].

В передовице «Санкт-Петербургских Ведомостей» говорится:

— Комиссарову суждено было сделаться *орудием* сохранения для России августейшего монарха[3].

На обеде благородного собрания некто Анненков сказал в своей речи:

— В Комиссарове русский народ видит избранника и *орудие* Бога.

Таким образом, мы видим, что слово *орудие* стало постоянным эпитетом Комиссарова. Подобно тому, как эпическая сабля всегда и во всех случаях острая, а Владимир — всегда Красно Солнышко, так и Комиссаров в апреле 1866 года неизменно был «божьим *орудием*».

Выдавались такие дни, когда в одной и той же газете его по нескольку раз именовали орудием. Например, в «Русском Инвалиде» от 5 апреля в одной статье напечатано:

— Мы обязаны указать на того человека, которому выпала завидная доля быть *орудием* провидения...

В другой статье в том же номере:

— Господь через свое скромное *орудие*...

Так что, когда Некрасов сказал:

Ты велик как *орудие* Бога,
Направлявшего *руку* твою, —

он сказал общепринятую, очень затертую фразу, почти обязательную в те времена. Если бы он не сказал ее, он не исполнил бы

---

[1] «Московские Ведомости». 20 апреля 1866 года.

[2] «Осип Иванович Комиссаров-Костромской, спаситель государя императора». М., 1866, тип. Грачева. (Великолепное издание с портретом четы Комиссаровых, стихами Некрасова, Вяземского и Майкова.)

[3] «СПБ Ведомости». 6 апреля 1866 года.

какого-то установившегося ритуала, строго требуемого тогдашними обычаями.

Замечательно, что и другая часть его поэтической мысли: «Бог, направляющий руку крестьянина для спасения царя», — оказывается тоже заимствованной из обихода официальных речей и стихов; оказывается, что даже слово *рука* как бы предписывалось официальным уставом.

Благословенно будь мгновенье,
Когда Всевышнего *рука*
Остановила преступленье
Рукой смиренной мужика! —

писал один пиита в «Инвалиде»[1]. А другой в «Северной Почте» в тот же день — теми же словами, буква в букву:

Но вот Всевышнего *рукой*
Рука простого селянина
Спасает русского царя[2].

Таким образом, Некрасов и здесь не творил своего; взяв готовое общее место, он механически использовал его:

Ты велик как *орудие* Бога,
Направлявшего *руку* твою.

Так как в ту пору это и требовалось, стихи имели успех. Они были напечатаны в газетах, оттиснуты на особой листовке. Даже Герцен отнесся к ним снисходительно и не видел в них ничего криминального.

До сих пор все было хорошо. Некрасов делал то же, что делали все. Все подписывали адрес царю, подписывал и он. Все писали стихи Комиссарову, написал и он, даже теми самыми словами, какими писали все.

5

Но паника росла.

Эта неделя между 9 и 16 была самая тревожная из всех. «Ночью с 8 на 9 апреля начинается период поголовного хватания, — пишет автор «Белого террора»*. — Брали чиновников и офицеров, учителей и учеников, студентов, юнкеров, брали женщин и девочек, нянюшек и мамушек, мировых посредников и мужиков,

[1] «Русский Инвалид». 1866, 5 апреля.
[2] «Северная Почта». 1866, 5 апреля.

князей и мещан, — брали, брали и брали по такой обширной программе, что никто и нигде не чувствовал себя безопасным...»

Не хватало жандармов, и к обыскам была призвана гвардия. Гвардейские офицеры с величайшею храбростью врывались ночью в чужие квартиры, обыскивали женщин и детей. Следователи спрашивали девушек: скольких вы имели мужей? — а Муравьев угрожал, что выдаст им желтые билеты, какие в то время выдавали уличным женщинам.

Все ждали от Муравьева каких-то гениальных чудодейственных мер, которые магически сокрушат радикалов. Что это за меры, никто не знал, но свято верили, что Муравьев их знает и применит с молниеносной внезапностью. Оттого-то, когда впоследствии выяснилось, что он не маг, а просто ретивый палач, который ни к каким чудесам не способен, что даже ему не дано сокрушить начинающуюся в России революцию, все его былые приверженцы, в том числе и Катков, тотчас охладели к нему. Но тогда еще верили в его чудотворную силу, и клуб решил в ближайшую же пятницу, 15 апреля, избрать его своим почетным членом, а в субботу, 16, дать ему торжественный обед. (Избрание в почетные члены Английского клуба было редкостной исторической почестью, оказываемой лишь немногим — Кутузову после двенадцатого года, Паскевичу-Эриванскому, Ермолову, а также Аракчееву и Бенкендорфу.)

Накануне этого события, в четверг, в один из самых панических дней, Некрасов получил такую записку, которая до сих пор еще не приводилась в печати:

«14 апреля 1866.

Мужайтесь, драгоценный Николай Алексеевич. Я только [что] узнал из вернейших источников, что участь «С[овременника]» решена, и спешу поделиться с вами этой печальной новостию. Вчера я проработал весь день, защищая Вас в К[омитете], но не успел, хотя Ваши истинно-патриотические стихи произвели впечатление своею искренностию и задушевностию. Заезжайте ко мне, если можно, сейчас, но еще раз прошу Вас, не говорите об этом никому, особенно Г-ну С.» (Салтыкову? — *К. Ч.*).

Вместо подписи какая-то кривулька, но в высшей степени неврастенический почерк не оставляет сомнения, что записка принадлежит Феофилу Толстому, известному взяточнику, музыканту, эстету и цензору, человеку вздорному и гаденькому, имевшему большие связи при дворе и в цензуре. Мы нашли эту записку среди целой кипы его до сих пор не изданных посланий к Некрасову, то заискивающих, то укоризненных — и не могли не пожалеть поэта, которому поневоле приходилось поддерживать связи с такими людьми.

Как бы то ни было, оказывается, что уже за два дня до прочтения оды Некрасов был осведомлен об участи, грозящей его «Современнику». Это известие не обескуражило, а, напротив, окрылило его. В записке Феофила Толстого было сказано, что патриотические стихи Комиссарову произвели хорошее впечатление в официальных кругах, и это давало надежду, что, если за этими патриотическими стихами последуют другие такие же, власти, может быть, и вовсе смягчатся.

Когда-то, лет десять назад, Некрасову уже случилось использовать таким же образом патриотические стихи, и это принесло ему выгоду. Тотчас же после того, как в его поэме «Тишина» появились хвалебные стихи об Александре II, цензура разрешила ему напечатать второе издание его стихотворений, бывшее дотоле под запретом*. «Из этого ты видишь, что благонамеренность всегда пожнет плоды свои»*, — шутя писал он в то время Тургеневу[1].

На это же понадеялся он и теперь.

Когда старшина клуба граф Г. А. Строганов предложил ему приготовить стихи для обеда в честь Муравьева, он с жаром ухватился за это; к тому же, как сообщал он впоследствии*, Строганов и другие члены Английского клуба говорили ему, что Катков уже утратил былое влияние на графа, что того уже не удовлетворяет газета Каткова «Московские Ведомости» и что, — кто знает? — может быть, стихи от Некрасова подействуют на него и укротят его.

Надежда была фантастическая, но ведь все было тогда фантастическое. Никто ничего не знал. Не знали, чего бояться, на что надеяться. Впоследствии слухи о размолвке Муравьева с Катковым оказались почти справедливыми, но, конечно, не могло быть и речи о замене Каткова Некрасовым.

Между тем у Некрасова уже не было выбора. Если бы он отказался от чтения стихов Муравьеву, это было бы сочтено демонстрацией: присутствовать на этом обеде и не сказать приветственного слова значило публично заявить свое несочувствие муравьевскому делу, открыто причислить себя к моральным соучастникам цареубийцы, тогда как на самом деле такого соучастия не было.

Словом, все требовали от него этой оды, толкали его к ее написанию, и он был прав, когда указывал «остервенелой толпе», что она так же виновна, как и он, что его преступление не личное, а гуртовое, совершенное не им одним, а всеми.

Конечно, и в этой толпе были люди, предпочитавшие умереть, лишь бы не подчиниться террору, но это были, повторяю, герои и мученики, к числу которых поэт не принадлежал нико-

[1] *А. Н. Пыпин.* Н. А. Некрасов. СПб., 1905, с. 192.

гда. [Он был, кажется, единственный из русских радикальных писателей, который ничем никогда не страдал за свои убеждения: ни разу не был заточен или сослан, ни разу у него не было обыска, и вообще к самопожертвованию, хотя бы даже к отречению от комфорта, он не был способен, за что и упрекал себя не раз.]

Гордо отвергая суд толпы, он сам осудил себя беспощадным судом, до могилы не переставал казниться и каяться. Та беспримерная казнь, которой он столько раз подвергал себя при одном воспоминании об этой вине, искупила бы и не такую вину.

Казниться и каяться было его постоянной потребностью. У него был особый талант к покаянию. Недаром покаянные стихи так удавались ему. Весь этот эпизод с Муравьевым словно для того и приключился, чтобы у Некрасова до конца жизни было в чем каяться, за что обвинять себя, чем себя мучить. Отрицая свою вину перед «остервенелой толпой», он чувствовал себя виновным — перед родиной:

Прости меня, о родина, прости! —

восклицал он в 1867 году, и снова в 1874 году:

Прости меня, страна моя родная,
Бесплоден труд, напрасен голос мой.
И вижу я, поверженный в смятенье,
В случайности несчастной — преступленье,
Предательство — в ошибке роковой.

Одна мысль об этой «роковой ошибке» вызывала у него бессонные ночи. 24 июля 1867 года, написав свою гордую отповедь «остервенелой толпе», он снабдил ее таким примечанием: «Это написано в минуту воспоминания о мадригале. Хорошую ночь я провел».

Не раз он пытался объяснить свой поступок, b в этих объяснениях был всегда беспощаден к себе.

«Я с детства трус, — писал он, например, в стихотворении «Суд». — Горе в том, что я не мог не сознавать, что не родился храбрецом».

В объяснение трусости, проявленной им в муравьевские дни, он между прочим ссылается на свое моральное одиночество, на отсутствие идейных более сильных друзей, которые могли бы уберечь его от неверного шага:

Не торговал я лирой, но, бывало,
Когда грозил неумолимый рок,
У лиры звук неверный исторгала
Моя рука... Давно я одинок;

Вначале шел я с дружною семьею,
Но где они, друзья мои, теперь?
Одни давно расстались со мною[1],
Перед другими сам я запер дверь[2],
Те жребием постигнуты жестоким[3],
А те прешли уже земной предел[4].
За то, что я остался одиноким,
Что я ни в ком опоры не имел,
Что я, друзей теряя с каждым годом,
Встречал врагов все больше на пути —
За каплю крови, общую с народом,
Прости меня, о родина, прости!..

Трудно поверить, но эти страстные строки были встречены новым глумлением.

Журнал «Космос» доказывал, что, так как Некрасов извлекал неверные звуки не по неведению, не по ошибке, а для приобретения жизненных благ, то это и значило, что он торговал своей лирой*.

Статья «Космоса» обрадовала Герцена, который писал Тургеневу: «Видел ты, как «Космос» начинает заголять Некрасову спину, чтоб пороть за воровство и мошенничество?»[5*]

Бывшие товарищи Некрасова по «Современнику», экономист Ю. Г. Жуковский и критик М. А. Антонович, редакторы «Космоса», напечатали в 1869 году злую и тупую брошюру, полную темных намеков на эту муравьевскую оду[6].

В этой брошюре поэта прямо называли ренегатом. Брошюра была ничтожна, но она вызвала толки в печати, и странно было видеть, как мучительно подействовала она на Некрасова. «Он прямо-таки заболел, — вспоминает Михайловский, — «и как теперь вижу его вдруг осунувшуюся, точно постаревшую фигуру в халате. Но самое поразительное состояло в том, что он, как-то странно заикаясь и запинаясь, пробовал что-то объяснить, что-то возразить на обвинения брошюры и не мог; не то он признавал справедливость обвинений и каялся, не то имел многое возразить, но по закоренелой привычке таить все в себе не умел».

---

[1] Герцен, Огарев, Тургенев, Фет и другие, прекратившие отношения с Некрасовым.

[2] Н. Успенский, М. Антонович, Ю. Жуковский.

[3] Сосланные в Сибирь Михайлов и Чернышевский.

[4] Умершие Белинский, Добролюбов.

[5] Полн. собр. соч. и писем А. И. Герцена. Пг., 1923. Т. XXI, с. 332.

[6] «Материалы для характеристики современной русской литературы». I. Литературное объяснение с Некрасовым М. А. Антоновича. II. Post scriptum. Содержание и программа «Отечественных Записок» за прошлый год Ю. Г. Жуковского. СПб., 1869, с. 99, 100.

В этом сказывалась такая душевная боль, что Михайловскому было стыдно присутствовать при этом самоистязании; хотелось уйти.

До самой смерти Некрасов любил заводить такие покаянные речи. Встретив Михайловского в Кисингене*, он как-то за кофеем начал снова «не то оправдываться, не то казнить себя». Это была «затрудненная, смущенная, сбивчивая речь человека, который хочет сказать очень много, но не может».

А когда Некрасов заболел, мысль о Муравьеве стала его неотвязчивой мыслью. «Жутко и страшно было слушать эти обрывистые затрудненные откровенные речи... перемежаемые еще вдобавок стонами и криками».

И сестре, и Пыпину, и Салтыкову, и Елисееву он, умирая, помногу раз объяснял свою оду. Объяснять эту оду стало его постоянной потребностью. Муравьев преследовал его до самой могилы.

Елисеев записал в своих воспоминаниях, что если «при его нестерпимых болях физических... для него так же нестерпимы страдания нравственные, то это происходит оттого, что он преувеличивает значение некоторых проступков, совершенных им в жизни, проступков, до того малозначащих, что при том уровне нравственности, который существует в обществе, еще остается вопрос: действительно ли это проступки, но которые до того раздуты людскою злобою и клеветою, что больной, находясь в течение двух почти лет в постоянной утомительной борьбе с болезнью, истерзанный ею, потерял всякое равновесие сил, и впал в малодушие, в боязнь, что эти проступки покроют позором его могилу»[1].

Особенно мучительным казалось ему, что та идейная связь, которая явно для всех существовала у него с Белинским и Добролюбовым, теперь непоправимо нарушена. Сейчас же, после прочтения Муравьеву оды, в ту же ночь, он обратился к Белинскому, Добролюбову и своей матери с такими стихами:

И вы, и вы отпрянули в смущеньи,
Стоявшие бессменно надо мной,
Великие страдальческие тени,
О чьей судьбе так горько я рыдал,
На чьих гробах я преклонял колени
И клятвы мести грозно повторял.

Впоследствии ему чудилось, что их портреты, висевшие у него в комнате, смотрят на него «укоризненно». Даже те его пред-

[1] «Русские Записки». 1916. № I, с. 59.

смертные стихи, где он твердит, что родина простила его, показывают, как неотступно мучила его эта мысль о грехе и расплате. В стихотворении «Баюшки-баю», написанном незадолго до смерти, его мать говорит ему:

Уж я держу в руке моей
Венец любви, *венец прощенья,*
Дар кроткой родины твоей.

Но эта уверенность в будущем прощении исчезала при первом припадке болезни. По словам Елисеева, надежда на прощение возникала в нем лишь в светлые минуты, когда его физические муки утихали. С возобновлением же физических мук возобновлялись и припадки отчаяния:

Родина милая, сына лежачего
Благослови, а не бей!

Замечательно, что, подыскивая всякие смягчающие его вину обстоятельства, он никогда не отрицал самой вины. «Пускай я *много виноват*» — это чувство было у него постоянно. Не о справедливости он молил, а только о жалости. Как удивился бы этот мученик гипертрофированной совести, если бы узнал, что, в ответ на его покаянные вопли, — родина тысячами голосов единодушно скажет ему: «нас прости... свою родину прости — эту родину, грехами которой ты сам заразился и для просветления которой сделал так много».

«Твои вины» давно она простила
За то, что ты любить ее умел.
За то, что ты с такою чудной силой
Ее страдания воспел[1].

Таково было общее чувство, высказанное во множестве стихов и статей тотчас же после смерти Некрасова. [При погребении поэта священник выразил общую мысль присутствующих, когда сказал с церковного амвона:

— Ты просишь прощения и любви, твои страдания искупят тебя; твоя любовь к другим покрывает тебя...[2]]

Все единодушно решили простить ему его прегрешения, и, например, Полонский, в письмах которого рассеяно немало язвительных отзывов о лицемерии Некрасова, напечатал еще за год до его смерти следующую апологию поэта:

[1] «Неделя». 1877. № 5.
[2] *В. Максимов.* Литературные дебюты Некрасова. СПб. 1908, с. 115.

С своим поникнувшим челом
Над рифмой — он глядел бойцом, а не рабом.
И верил я ему тогда,
Как вещему певцу страданий и труда.

Теперь пускай кричит молва,
Что это были все слова, — слова, — слова,
Что он лишь тешился порой
Литературною игрою козырной,
Что с юных лет его грызет

То зависть жгучая, то ледяной расчет.
Пред запоздалою молвой,
Как вы, я не склонюсь послушной головой;
Ей нипочем сказать уму:
За то, что ты светил, ступай скорей во тьму...
Молва и слава — два врага;
Молва — мне не судья, и я ей не слуга[1].

Русское общество простило Некрасова.

6

Но простить не значит оправдать.

Русское общество великодушно простило Некрасова и тем самым признало, что было за что прощать. Все так и говорили: «забудем о его прегрешениях», «какое нам дело до его прегрешений», — и это делало честь говорившим, но имело в себе что-то оскорбительное. Неужели Некрасов и вправду нуждался в такой амнистии русского общества?

Он и сам, как об особой милости, просил не всматриваться в его биографию, а судить о нем лишь по его стихам.

Как человека забудь меня частного,
Но как поэта суди!

Он, значит, и сам признавал, что было в его жизни что-то такое, чего лучше всего не показывать людям, какой-то нехороший секрет, в который ежели бы вздумали вникнуть, непременно осудили бы его. Он, как уже сказано выше, никогда не требовал себе оправдания, но робко молил о пощаде, надеясь, как он говорил, на «снисходительность человеческих сердец». И сердца оказались снисходительны: они простили его, как бы даже щеголяя своей снисходительностью. «Мы знаем, что ты падший, но прощаем». И замечательно, что Некрасова это не оскорбляло. На

[1] Полное собрание стихотворений Я. П. Полонского. СПб., 1896. Т. II, с. 71–72.

большее он не надеялся. Он чувствовал в своей жизни какую-то такую неправду, которую можно забыть, но оправдать невозможно.

В чем же она заключалась? Попробуем без всякого жеманства, без лицемерных умолчаний, ничего не скрывая, исследовать самые темные стороны его биографии; выслушаем и, по возможности, проверим все направленные против него обвинения и вынесем тот или иной приговор. Довольно умолчаний и приукрашиваний, все равно это ни к чему не ведет. Это только ухудшает дело, так как читатели, чувствуя, что от них что-то скрывают, начинают на основании темных намеков приписывать Некрасову такие грехи, каких у него никогда не бывало.

Настало время суда над Некрасовым, ибо только суд прекратит недомолвки и слухи, чудовищно порочащие его репутацию. Свидетельских показаний накопилось огромное множество, пора подвергнуть их самой внимательной критике, отделить клевету от правды.

Посмотрим же, что за человек был Некрасов и в чем обвиняли его.

Первое обвинение, которое предъявлялось к нему чаще всего — это то, что он был литературный барышник, гостинодворец, торгаш. Тургенев обвинял его в том, что он купил у него «Записки охотника» за 1000 р. и тотчас же перепродал их другому издателю за 2500 р. — т. е. получил барыша полторы тысячи рублей[1].

Достоевский еще в 1845 году писал своему брату без всякого, впрочем, осуждения: «Некрасов аферист от природы, иначе он не мог бы и существовать, он так с тем и родился...»[2]

«Некрасову хоть битым стеклом торговать», — выразился в ту же пору Краевский, когда узнал, что юноша Некрасов скупил у издателя экземпляры сочинений Гоголя и перепродал их с большим барышом.

В кружке Белинского на эти наклонности молодого поэта многие смотрели с сочувствием, так как видели здесь то «слияние с действительностью», которое казалось им тем более ценным, что сами они были неспособны к такому слиянию. Даже Белинский тосковал по практицизму и наивно писал одному из друзей:

«Думаю пуститься в аферы. Некрасов на это золотой человек»[3].

---

[1] Письмо Тургенева к Герцену от 22 июля 1857.

[2] Полн. собр. соч. Достоевского. Т. I: Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб., 1883, с. 39.

[3] *В. Г. Белинский.* Письма. СПб., 1914. Т. III, с. 125.

Но ни Кавелину, ни Грановскому некрасовские аферы не нравились. Кавелин до самой смерти твердил, что Некрасов литературный кулак, гостинодворец и вор — и даже с университетской кафедры обвинял его в том, что он присвоил себе чужое имение. Кроме того, он печатно уличал его в ограблении больного Белинского; такое же обвинение было предъявлено Некрасову и Анненковым[1].

Герцен тоже обвинял его в присвоении чужого имения. Имение это принадлежало другу Герцена, Огареву. Вся эта история излагается нами на предыдущих страницах, здесь мы ее не касаемся, напомним только, что после нее Герцен до конца дней своих звал Некрасова «гадким негодяем», «стервятником», «сукиным сыном», «шулером».

И Тургенев, впрочем, по другой причине, вторил негодующим возгласам Герцена:

«Пора этого бесстыдного мазурика на лобное место».

Так относились к Некрасову *люди сороковых годов*, те, с кем он выходил на литературное поприще. Многим до такой степени бросалась в глаза торгашеская сторона его личности, что они искренно изумлялись, когда знакомились с его произведениями:

— Как *такой* человек мог писать *такие* стихи?

Грановский в 1853 году был весьма поражен, что этот, как он выразился, «мелкий торгаш» может быть таким «глубоко и горько чувствующим поэтом»*.

Не нужно думать, что когда Некрасов порвал с людьми сороковых годов и сошелся с новыми людьми, *шестидесятниками*, — те взглянули на него другими глазами.

Конечно, ни Добролюбов, ни Чернышевский не видели в нем торгаша, но другие, менее с ним связанные, иначе не звали его, как плантатором и кулаком. В литературной богеме шестидесятых-семидесятых годов было давно установлено, что «Щедрин — генерал и сквалыга, а Некрасов — первостатейный кулак, картежник и весь сгнил от разврата с француженками»[2].

«Знайте, что все эти литературные генералы — пираты-рабовладельцы, Гонзалес Перейры и больше ничего».

Конечно, этим возгласам нельзя придавать большое значение: мало ли чего не выкрикивали где-нибудь в трактире, в пьяном виде, Помяловский, Ник. Успенский и Левитов! «Воспоминания» Николая Успенского, где он повествует о том, как Некрасов наживался на его сочинениях, есть пьяная, угарная книжка, находящаяся вне литературы, но все же она свидетельствует, что

---

[1] *К. Д. Кавелин.* Собр. соч. СПб., 1899. Т. III, с. 1087, 1092, 1094.

[2] «Голос Минувшего». 1908, № I, с. 87–89.

взгляд на Некрасова как на барышника, установленный в сороковых годах, утвердился и в новом поколении[1]. В письме к своей невесте молодой Глеб Успенский писал:

«И клянусь тебе, что... изувеченный ради барышей Некрасовых и Благосветловых я бы горько пил, если бы не ты».

Словом, сверстники Добролюбова отнеслись к нему с таким же недоверием, как и прежде сверстники Белинского. Дело дошло до того, что однажды *в середине шестидесятых годов* сотрудники его «Современника», не поверив его уверениям, что в кассе журнала нет денег, отправились на другой конец города в контору журнала проверять по конторским книгам, правду ли он говорит, и не присвоил ли он этих денег[2*].

Если бы такую ревизию учинили не над знаменитым поэтом, учителем и вождем нескольких поколений, а над самым последним бухгалтером, и то было бы недопустимым оскорблением. Но такова была в те годы репутация Некрасова даже в глазах его ближайших сотрудников, что никто не усмотрел в этой ревизии ничего необычного.

Хуже всего было то, что эта темная репутация Некрасова отпугивала от его стихов. Простодушному читателю было трудно увлечься стихами, автор которых торгаш. Многим поневоле казалось, что его стихи — сплошная *ложь*, рассчитанная для обмана глупцов.

В стихотворных отзывах о поэзии Некрасова слово *ложь* встречается на каждом шагу.

Мне говорят: твой чудный голос *ложь*,
Прельщаешь ты притворною слезою,
И словом лишь толпу к добру влечешь,
А сам, как змей, смеешься над толпою... —

писал ему какой-то аноним. Но аноним только спрашивал, а Владимир Соловьев говорил утвердительно:

Восторг любви расчетливым *обманом*
И речью рабскою — живой язык богов,
Святыню муз — шумящим балаганом
Он заменил и *обманул* глупцов.

Ту же ложь ощущал в его стихах и Никитин:

Нищий духом и словом богатый,
Понаслышке о всем ты поешь
И постыдно похвал ждешь как платы
За свою всенародную *ложь*.

[1] *Н. В. Успенский.* Из прошлого. М., 1889, с. 11, 125.
[2] «Голос Минувшего». 1915, № 1, с. 9, 10; № 2, с. 204, 205.

Аполлон Григорьев утверждал, что Некрасов сам не верит в то, за что борется, т. е. что он просто обманщик[1].

Композитор Чайковский был такого же мнения[2], композитор Юрий Арнольд видел в его стихах «умело под вкус вопрошающего сложенные изречения спекулянта-авгура»[3]. Вообще многие были уверены,

Что он лишь тешился порой
Литературною игрою козырной, —

что в поэзии он так же нечист, как и в жизни. — Спекулирует свободой и братством, — говорил о нем стихотворец Минаев. Боткин был уверен, что все направление Некрасова есть дело «расчета, спекуляции, скандала». Лесков утверждал то же самое. «Счастливая карьера — потрафил по вкусу времени», — отзывался о нем Лев Толстой.

Словом, и в сороковых, и в шестидесятых годах, и позднее в обществе держалось убеждение, что в стихах Некрасов — один, а на деле — другой. Стихи у него благородные, а он сам «необразованный, пошлый сердцем человек, — писал о нем Грановский. — ...В нем много отталкивающего...». «Костомаров... ругает Некрасова за шарлатанство», — сообщал своей жене Стасюлевич[4].

Конечно, можно понять, почему Фет или Боткин стали в середине шестидесятых годов столь ярыми врагами Некрасова, почему, например, на погребении Дружинина Некрасов оказался под бойкотом всех своих прежних друзей, почему граф Алексей Толстой предупреждал свою жену, чтобы она избегала знакомства с Некрасовым.

Здесь была партийная вражда.

Люди, сотрудничавшие в некрасовском «Современнике» в сороковых и пятидесятых годах, покуда этот журнал был органом литературного дворянства, не могли не возненавидеть Некрасова, едва его «Современник» сделался органом радикалов-разночинцев-нигилистов. Это понятно. Тут причина общественная. Личность Некрасова тут ни при чем.

Но во всех остальных нареканиях чувствуется неприязнь к нему самому, а не только к его направлению. С юности было в нем что-то такое, что отталкивало от него даже непредубежденных людей. Белинский, защищая его, обмолвился такими словами: «его надо знать да знать, чтобы не принять за мерзость то, в чем

---

[1] Новые письма Аполлона Григорьева . — «Эпоха». 1865, № 2.
[2] *Модест Чайковский.* Жизнь П. И. Чайковского. М.–Лейпциг. Т. II, с. 131.
[3] Воспоминания *Юрия Арнольда.* М., 1892. Вып. II, с. 191.
[4] М. М. Стасюлевич и его современники. СПб., 1912. Т. II, с. 305.

никакой мерзости нет». Недоверие к его личности было такое, что Кавелин приписывал ему чужие статьи и не обинуясь называл их подлыми.

Если суммировать все обвинения, которые мы только что привели, и множество других, подобных, то все они выразятся в одном слове: *двуличие*. Все они говорят о том, что Некрасов не похож на свои стихи, что Некрасов-человек и Некрасов-поэт — это две разные личности. В стихах он пишет о чердаках и подвалах, а сам живет в великолепном бельэтаже. В стихах призывает к революционной борьбе, а сам, как вельможа, разъезжает в каретах, играет в карты с министрами, выигрывает тысячные куши.

«Поет о нужде крестьян, а сам довел своих бывших крепостных до того, что те приходили жаловаться на него к княгине Белосельской-Белозерской», — возмущался старик Гончаров, и хотя это была неправда, но она была правдоподобна, и все верили ей, ибо действительно чувствовали, что между стихами и делами Некрасова есть какая-то непроходимая пропасть.

В стихах он проповедует жертвы и подвиги, а сам... такова была общая формула всех направленных против него обвинений. Это *а сам* преследовало его на каждом шагу. В стихах печалится о горе народном, а сам построил винокуренный завод! — это изумит хоть кого, этим возмущались и Левитов, и Полонский, и Авдеев, да и можно ли было не возмущаться таким двоедушием?

Поэт — и в то же время барышник. Поэт — и в то же время аферист. В стихах пролетарий, а на деле магнат. Зовет к героическим подвигам, а сам присваивает чужие имения!

Недаром Пыпин выразился о нем: «двойной человек». «Перепутанная фигура», — писал о нем Анненков. «Загадочный человек», — говорил Достоевский. И Михайловский то же самое: «загадочный»[1].

Вот, в сущности, единственное обвинение, выдвигаемое против Некрасова: загадочное двоедушие, двуличие, двойственность. И этой двойственности нельзя отрицать. Она подтверждается множеством фактов и, если вы отвергнете один, на его место явятся десятки других.

Некрасов сам не отрицал в себе этой двойственности, и еще в 1855 году писал Василию Петровичу Боткину: «во мне было всегда два человека — один официальный, вечно бьющийся с жиз-

[1] Пыпин в письме к Чернышевскому от 23 июля 1878. — Сб.: Чернышевский в Сибири. СПб., 1913. III, с. 109; М. М. Стасюлевич и его современники. СПб., 1912. Т. III, с. 352; Полн. собр. соч. Ф. М. Достоевского. СПб., 1895. Т. XI, с. 418; *Н. К. Михайловский.* Литературные воспоминания и современная смута. СПб., 1900. Т. I, с. 41–85.

нью и с темными силами, а другой такой, каким создала меня природа»[1].

Стихотворец Плещеев, близко знавший Некрасова, проработавший с ним много лет, писал в одном частном письме:

«В нем как будто два человека, не имеющих друг с другом ничего общего»[2].

Эта двойственность сказывалась даже в самых тривиальных мелочах.

Идет, например, некто по Невскому и видит коляску, на запятках которой, остриями вверх, торчат гвозди. Назначение гвоздей — отпугивать мальчишек, которые захотели бы уцепиться сзади. Увидев гвозди, пешеход вспоминает, что у Некрасова в одной сатире сказано:

...не ставь за каретой гвоздей,
Чтоб, вскочив, накололся ребенок.

И вдруг, вглядевшись, замечает, к своему удивлению, что в коляске с гвоздями сидит не кто иной, как сам Некрасов, что коляска Некрасова и что, значит, сам Некрасов, с одной стороны, утыкал запятки гвоздями, а с другой стороны — гуманно пожалел тех детей, которые могут на эти гвозди наткнуться[3].

Крошечный факт, но типичный. В стихах одно, а на деле другое. Пишет так, а поступает иначе. Действительно двойной человек. Сам делает, и сам же обличает. Зачем же обличает, если делает? И добро бы раз или два, а то систематически, всю жизнь, на каждом шагу.

Было, например, в Петербурге некоторое обжорное общество — так называемый клуб гастрономов, — которое, должно быть, весьма возмутило Некрасова, заклеймившего его в сатире «Современники». В сатире выведены голодные, замученные бурлаки, и рядом с ними кажутся особенно гадкими эти сытые твари, ведущие дебаты по поводу каждой сосиски, тычущие градусник в стаканы с вином и ставящие съедаемому поросенку отметки по пятибалльной системе. Сатира произвела впечатление. Критика не преминула отметить, что «сатирик с ужасом смотрит на этот круг обжор», что «эти полуживотные подавляют его гнетущею думою»[4].

А через несколько лет выясняется, что сам Некрасов принадлежал к этому «интимному кругу обжор» и вместе с «полуживотными, подавляющими его гнетущею думою», проделывал те самые поступки, которые вызывали в нем, по словам рецензента, «ужас».

---

[1] «Голос Минувшего». 1923, № 1, с. 223.
[2] «Русская Мысль». 1913, 7.
[3] *А. А. Фет.* Мои воспоминания. М., 1890. Т. I, с. 307.
[4] *А. Голубев.* Николай Алексеевич Некрасов. СПб., 1878, с. 108.

«Бывал на этих обедах и Некрасов, — читаем в воспоминаниях Михайловского. — И не только сам бывал, но и других тащил, между прочим, и меня, который, вероятно, по своему гастрономическому невежеству, не видел в этом учреждении ничего, кроме до уродливости странной формы разврата»[1].

С ужасом смотрит на странный разврат — и в то же время предается ему. Это ли не извращенное сердце? И если всмотреться в его биографию, окажется, что нет такой мелочи, где не сказалась бы эта черта. Вся его личность была как бы расколота надвое. С каким пафосом обличал он, например, медвежью охоту, мерзость которой заключалась, по его ощущению, в том, что «ликующие, праздно болтающие» нахлынывали шумной ордою в деревню и помыкали голодными, больными крестьянами, сгоняя их, словно скот, на охоту, заставляя рыскать в жестокую стужу, чуть не по горло в снегу. Это казалось ему почти святотатством:

Бутылок строй, сервизы, несессеры,
И эти трехсаженные лакеи,
И повара в дурацких колпаках,
Вся эта роскошь нарушает нагло
Привычный ход убогой этой жизни
И бедности святыню оскорбляет.

Но кто же не знает, что именно Некрасов любил выезжать на медвежью и лосиную охоту с поварами, лакеями, сервизами и несессерами, в обществе князей и министров, сгоняя целые деревни на зверя.

В этой же пьесе о медвежьей охоте он очень бранит порнографические стихи Миши Лонгинова. Действительно, стихи невозможные. Они так непристойны, что даже их заглавия нельзя напечатать. Возмущение Некрасова понятно. Но не так давно мы узнали, что он и сам любил посмаковать эти стихи, сам участвовал в их составлении и писал к тому же Мише Лонгинову немало поэтических посланий, богато уснащенных теми же площадными словами, к которым чувствовал такое пристрастие Миша*.

[Воистину, двойной человек!

Ему была доступна одновременно и самая циничная и самая высокая мысль о каждом предмете. В 1857 году, возвращаясь из-за границы, он восторженно приветствовал родину:

Спасибо, сторона родная,
За твой врачующий простор!

[1] Полн. собр. соч. Н. К. Михайловского. СПб., 1909. Т. VII, с. 76; «Литературные воспоминания» А. М. Скабичевского, под ред. Б. Козьмина. М., 1929, с. 26.

И в то же самое время в стихотворном послании к Мише он писал о том же возвращении на родину:

Наконец из Кенигсберга
Я приблизился к стране,
Где не любят Гуттенберга
И находят вкус в г..не.
Выпил русского настою,
Услыхал ..... мать,
И пошли передо мною
Рожи русские писать[1].

Это ли не двойная душа!

Как удивился бы любой семинарист, любой студент, зачитывающийся в шестидесятых годах «Современником» Некрасова, если бы он узнал, что Некрасов ходит к врагам «Современника» и всячески ругает «Современник».

«Сегодня был у меня Некрасов и просидел три часа, — писал Боткин 20 марта 1865 года. — Дело в том, что его вонючая лавочка «Современника» делается ему самому гадкою. Он слишком умен, чтобы не чувствовать ее омерзительности».

Через год Боткин писал:

«Некрасов начал похаживать ко мне и протестовать против гадких тенденций своего журнала...»[2]

Это кажется почти невероятным: чтобы вождь и вдохновитель молодой демократии, в самую горячую пору борьбы, шел к своему идейному врагу, стороннику Каткова и Леонтьева, и протестовал против своего же журнала, против себя самого, против тех идей и идеалов, которые он сам исповедует, а между тем это было действительно так. И разве в эпизоде с Муравьевым не выразилась та же черта, только еще более демонстративно и открыто?]

7

Но значит ли это, что он был двуличный?

Двойной, но не двуличный. Двуликий, но не двуличный. И не потому он был двойной человек, что он был лицемер, иезуит, тартюф, а потому, что с самой его юности его общественное положение было двойное. Таким сформировала его жизнь. Он был, так сказать, парадоксом истории, ибо одновременно принадлежал к

[1] «Некрасов по неизданным материалам Пушкинского Дома». Пб., 1922, с. 230.

[2] *А. А. Фет.* Мои воспоминания. М., 1890. Ч. II, с. 62 и 82.

двум противоположным формациям общества — помещичьей и разночинной.

В этом вся разгадка его двойственности.

В самом деле — по привычкам и нравам он был барчук, дворянин. Такова была одна сторона его личности. Он вырос в отцовской усадьбе, среди крепостных псарей. Отец его был типичный помещик: сутяга, сластолюбец, охотник, игрок. «Я с утра до вечера в поле — травлю и бью зайцев», — писал двадцатилетний Некрасов из своего родового гнезда.

У него есть «своя деревнишка», сельцо Алешунино, близ города Мурома[1], и когда он приезжает туда, отец посылает ему тройку лошадей, два седла, шесть гончих и трех крепостных.

Всякий его приезд в имение Грешнево вызывает суету и суматоху: звенят ключами, чистят мелом серебро, расставляют мебель, готовят пороховницы и патронташи, дворовые мальчишки смазывают прованским маслом разные части ружей.

В 1863 году он купил у княгини Голицыной великолепное имение Карабиху с оранжереями и померанцевым садом[2]. Когда его любимые собаки обедают, им прислуживает лакей, подающий им особые блюда на салфетке. «В общем, по походке, манерам, тону и по всем привычкам он напоминал какого-то гордого барина», — вспоминает о нем одна тогдашняя шестнадцатилетняя девушка[3*].

Это было в нем органическое. Среди сановников Английского клуба Некрасов не был парвеню или выскочка, они были с ним на равной ноге, и если кто в ком заискивал, то скорее они в нем, а не он в них. Иные из них, как, например, гофмейстер Сабуров, даже не знали, что он сочиняет стихи, а видели в нем просто многолетнего партнера, старинного товарища по картам[4]. Многие из них проигрывали ему несметное количество денег, как, например, Абаза или министр двора Адлерберг. Тот же Абаза, впоследствии министр финансов, проиграл ему в разное время больше миллиона франков и постоянно был должен ему то пять, то десять тысяч рублей[5]. Некрасову случалось проигрывать единовременно до восьмидесяти тысяч рублей. По своим вкусам и навыкам, по своему положению в обществе он был гораздо ближе к Муравьеву, чем думают. Он и сам указывал на это. В одной из его неопубликованных собственноручных записок, найденных нами в бумагах сестры, говорится, что он и раньше был знаком с Му-

---

[1] *А. Н. Пыпин.* Н. А. Некрасов. СПб., 1905, с. 165.
[2] «Северный Край». 1902, № 319.
[3] Некрасовский сборник. СПб., 1918, с. 39.
[4] Некрасовский сборник Пг., 1922, с. 58, 59.
[5] Архив села Карабихи. М., 1916, с. 73–76 и 290.

равьевым (хотя и весьма отдаленно), а с его сыном и зятем был даже в коротких отношениях*. Из юбилейной истории Английского клуба мы знаем, что Муравьев состоял членом этого собрания с 1843 года, его зять с 1851, его сын с 1852-го, а сам Некрасов с 1854 года. Круг, к которому принадлежал Муравьев, был до известной степени и кругом Некрасова. Его кареты, охоты, егеря, повара и лакеи были под стать той широкой жизни, которую вели самые высокопоставленные члены Английского клуба. По всем своим привычкам и вкусам он ничем не отличался от них. Балет, рысаки, шампанское, первоклассный портной, даже содержанка-француженка — все делало его вполне своим в этом обществе крупнейших помещиков, чиновников, инженеров, дипломатов, генералов.

Но столь же подлинным и органическим было плебейство этого «гордого барина». С того времени, когда в 1838 году семнадцатилетний Некрасов поселился в Петербургских Углах и сделался — по его выражению — литературной бродягой, в нем с необыкновенной резкостью проявились те свойства плебея, которые впоследствии, через несколько лет, привлекли к нему сочувственное внимание Тургенева, Герцена, Огарева, Бакунина и других писателей-дворян. Рядом с ними он оказался почти пролетарием.

В его лице был предвосхищен историей тот тип разночинца, который проявился в России лишь двадцать лет спустя — в шестидесятых годах. Поразительно, как мало он похож на всех своих литературных сверстников — «людей сороковых годов», гегельянцев, созданных дворянскими усадьбами, и как легко он сошелся с семинаристами шестидесятых годов, с Чернышевским и Добролюбовым, — именно потому, что и сам был таким же плебеем.

Писатели сороковых годов, созданные дворянскими гнездами, бывали за границей как дома, скитались по европейским музеям, читали книги на трех-четырех языках, а он, кроме своей ярославской глуши и Петербургских Углов, смолоду ничего не видал. В Гегеле не понимал ни звука. Когда через много лет он уехал, наконец, в Италию, Тургенев и Герцен потешались над ним: «Некрасов в Риме — это щука в опере»*, — так неуместен казался им этот малообразованный плебей среди памятников старинной культуры...

Образование его было грошовое, именно такое, какое достается плебеям; он был в полном смысле самоучкой; такие люди, как Тургенев и Герцен, казались рядом с ним профессорами. Покуда они занимались своей метафизикой, он, чтобы не умереть на панели, делал деньги, по-мещански не брезгая никакими «афера-

ми», не боясь, что в нем увидят торгаша, щелкал на счетах по-ярославски, хлопоча о копеечной прибыли.

В то время слово «аферист» не было ругательным словом и означало просто дельца, так что, когда Белинский говорил об аферах Некрасова, в этом не было никакого упрека.

Некрасов действительно всю жизнь занимался аферами, всю жизнь его тянуло к этому недворянскому заработку. Едва только освоившись в петербургской литературной среде, он, полумальчик, берется за грошовое издательство — и через несколько лет, издав «Польку в Петербурге» и «Статейки в стихах без картинок», мечтает открыть книжную лавку, издавать журнал «Иллюстрацию», или «Русский Вестник», или «Сын Отечества», а также «Библиотеку романов, повестей, путешествий». Впоследствии он издал сочинения Кольцова, Шекспира, книги «Для легкого чтения»...[1]

Он действительно скупил сочинения Гоголя и перепродал их с прибылью, но уже в той брезгливости, с которой в сороковых годах литераторы говорили об его торгашестве, сказывались аристократические дворянские вкусы.

Если бы не эти аферы, он умер бы с голоду, потому что — как бы ни были преувеличены рассказы о его нищете — нет никакого сомнения, что в 1838, — 39, — 40, — 41 годах он был литературный пролетарий, нередко бегавший зимою без пальто, не обедавший по целым неделям, действительно имевший возможность запастись на всю жизнь психологией литературного плебея.

Именно от этих чисто социальных причин и произошла его пресловутая двойственность. Не от лицемерия он был двойной человек, а оттого, что в одно и то же время принадлежал к двум противоположным общественным слоям, был порождением двух борющихся общественных групп. Это-то и раскололо его личность.

Если бы он родился поколением раньше, он был бы цельной фигурой помещика: страстный борзятник, игрок, женолюб.

Если бы он родился поколением позже, он был бы цельной фигурой революционного фанатика-бойца — сродни Каракозову или Нечаеву.

Но он родился в переходную эпоху, когда дворянская культура, приближаясь к упадку, понемногу теряла всякую эстетическую и моральную ценность, а культура плебейская, столь пышно рас-

[1] *В. Г. Белинский.* Письма. 1914. Т. III, с. 125; Полн. собр. соч. Ф. М. Достоевского. Т. I. Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб., 1883, с. 49; «Исторический Вестник». 1891. № 2, с. 586.

цветшая впоследствии, в шестидесятых годах, намечалась лишь робкими и слабыми линиями.

Как и все, родившиеся на рубеже двух эпох, как, например, Вольтер или Лассаль, он явился носителем типических черт и той и другой эпохи. Можно ли удивляться тому, что Лассаль, этот, как его называли, мессия голодных, вращался в великосветских кругах и устраивал роскошные обеды, первые во всем Берлине по изысканности? Лассаль был таким же созданием двух смежных, противоположных слоев, [и был бы лицемером лишь тогда, если бы старался подавить в себе какую-нибудь из этих двух ипостасей, великосветскую или плебейскую. Но он дал обеим величайший простор, и в этом красота его человеческой личности.

В этом же обаяние Некрасова: он был бы лицемером лишь тогда, если бы прятал в себе какую-нибудь из противоречивых сторон своей личности и выставлял бы напоказ лишь одну.] Пусть он жил двойной жизнью, но каждою искренне. Он был искренен, когда плакал над голытьбою подвалов, и был искренен, когда пировал в бельэтаже. Он был искренен, когда молился на Белинского, и был искренен, когда вычислял барыши, которые он из него извлечет. Он был искренен, когда оплакивал народное горе, и был искренен, когда помогал своему брату Федору строить винокуренный завод. У него же самого — скажем кстати — никакого завода не было. Он искренне возмущался гурманами, которые ставят сосискам отметки, и столь же искренне участвовал в этом гурманстве.

Напрасно думают, что если он жил двумя жизнями, то одна из них была непременно фальшива. Все подлинные факты его биографии свидетельствуют, что среди бар он легко и свободно проявлял в себе барина, без натуги, оставаясь самим собою, потому что и вправду был барин, и что, очутившись в плебейской среде, в обществе Добролюбова, Чернышевского, Николая Успенского, столь же свободно, тоже оставаясь самим собою, проявлял в себе плебея, потому что и вправду был плебей. Он был правдив и тогда, и тогда.

Характерно, что даже обеды, которые давал он гостям, были различного стиля: для аристократов одни, для демократов другие, и соответственно со стилем обеда он изменялся и сам. Но разве он изменялся нарочно? Неужели он был таким гениальным актером, что мог в течение всей своей жизни так неподражаемо играть две столь различные роли? Нет, они обе были органически присущи ему, он не играл их, но жил ими.

Его беда (и его красота) была в том, что он не хотел быть двойным человеком, ненавидел в себе эту двойственность, считал ее чуть не преступной. Всю жизнь Некрасов-плебей прокли-

нал Некрасова-барина. Оба жившие в нем человека постоянно ссорились друг с другом.

Что враги? Пусть клевещут язвительней,
Я пощады у них не прошу.
Не придумать им казни мучительней
Той, которую в сердце ношу.

«Я не слишком нравлюсь себе самому»... «Я осудил сам себя беспощадным судом», — это самомучительство было его постоянной болезнью. Плебей осуждал в нем барина, барин чуждался плебея. «Моя консистория», — говорил он в великосветском кругу о своих сотрудниках-семинаристах[1], и нельзя было представить себе, что он же в другие минуты плачет, умиляясь своей консисторией. Если бы от его воли зависело уничтожить в себе эту двойственность, он отдал бы все богатства своей сложной, раздираемой противоречиями души, лишь бы сделаться цельным, — хоть убогим, но цельным, быть либо барином, либо плебеем. Цельность, это качество малоодаренных натур, прельщала его до того, что он завидовал даже ограниченным людям, не догадываясь, что именно в его двойственности трагическая красота его личности. Если он так дорог и родственно близок моему поколению, то именно оттого, что он был сложный, грешный, раздираемый противоречиями, дисгармонический, двойной человек...

Но можно ли сомневаться, что всегда и везде — в этой схватке плебея и барина — *конечную победу одерживал в нем плебей.* Об этом говорят его стихи — от первой строки до последней. Об этом же свидетельствует его журнал «Современник», который к концу пятидесятых годов он отдал в полное распоряжение разночинцев. Хотя после разрыва «Современника» с дворянской плеядой писателей Некрасов, по секрету от «новых людей», тяготел к покинутым друзьям, тосковал по их артистическим вкусам, причудам и вольностям, тем больше ценности в его отречении от этой любимой среды. Начиная с 1860 года он, если судить по «Современнику», решительно зачеркнул в себе барина и поступил, так сказать, на службу к плебеям. Это был барин, который пошел — если не в народ, то в разночинцы. «Современник» шестидесятых годов стал решительным врагом «Современника» пятидесятых годов, потому что в нем с каждой страницы начал кричать о себе новый человек — разночинец. И удивительно: голос Некрасова так хорошо зазвучал в этом хоре, так слился с другими голосами, с голосами Елисеева, Чернышевского, Добролюбова и других «нигилистов», как будто он никогда не звучал в той дворянской «певче-

[1] «Голос Минувшего». 1915. № 1, с. 9, 10.

ской капелле», которою был «Современник» в сороковых и пятидесятых годах. Конечно, бывшие соратники поэта решили, что он продался нигилистам, но в том-то и дело, что еще «при старом режиме», за двадцать лет до возникновения разночинной культуры, он носил в себе ее черты. Он был ее пророк и предтеча. Ему не нужно было насиловать себя, чтобы приспособлять свой талант к «новым людям». Его талант был приспособлен к ним задолго до их появления. Среди поэтов-дворян он был всегда чужаком — не тот голос, не те интонации. Таким образом, перейдя в шестидесятых годах в разночинцы, Некрасов просто вернулся домой, в родную и давно желанную среду. Не то важно, что он был барин, а то, что он в своем творчестве так преодолел в себе барина, как это не удавалось ни Герцену, ни Огареву, ни Бакунину. Некрасов, единственный из писателей сороковых годов, мог, не изменяя себе, «отречься от старого мира» и пойти против этого мира в ногу с молодым поколением. Отречение от своего первородства никогда не проходит даром. Старое мстит за себя. Одним из таких возмездий и был эпизод с Муравьевым.

[У нас в литературе завелась целая секта опреснителей и упростителей Некрасова. Каждый из них только и делает, что подмалевывает, затушевывает, приглаживает, прихорашивает, ретуширует подлинный облик Некрасова, так что в результате Некрасов похож уже не на себя, а на любого из них, туповатого и стоеросового радикала, — но мы из уважения к его подлинно человеческой личности должны смыть с него эту бездарную ретушь, и тогда пред нами возникнет близкое, понятное, дисгармонически-прекрасное лицо — человека.]

1919

1

Исследуя некрасовские рукописи, удивляешься: в них нет ни одного рисунка*.

Можно ли представить себе страницу лермонтовской или пушкинской рукописи без коней, черкесов, женских ножек, профилей, карикатур и т. д.?.. Писатели почти все — рисовальщики. Да и как им не рисовать: творческая мысль работает у них перебоями; так называемое вдохновение то приходит, то уходит опять, и, конечно, во время этих невольных антрактов праздное перо бессознательно чертит всякие носы и завитушки.

У Некрасова ни завитушек, ни носов. Недаром по рисованию у него была единица в гимназии.

Но если нет рисунков, то есть нечто иное, как будто чуждое всякой поэзии — цифры.

Целые колонки цифр в самых прихотливых сочетаниях: сто пятьдесят, двенадцать минус пятьдесят, три, один, три тысячи семьсот пятьдесят, и еще сто пятьдесят, и еще сто пятьдесят, и т. д. Таков цифровой орнамент на рукописи его стихотворения «Эй, Иван!»

А на рукописи «Медвежьей охоты»:

— 3000... 2000... 2000... 1000... 12.500... 13.000...

Чуть его рука отрывалась на минуту от стихов, она бессознательно выводила цифры. Впрочем, не всегда бессознательно: иногда это были счета, денежные конторские выкладки*, и на той самой странице, на которой написаны такие стихи:

Так умереть? ты мне сказала.
Я отвечал надменно: да!
Не знал я той, что мне внимала,
Не знал души твоей тогда, —

рядом с этими строками о женской душе и о смерти начертано рукою поэта:

Гирсу 150
Решетн[икову] 150
Скабич[евскому] 100
Куроч[кину] 100
Немцу 50

Все это счет рублей, которые он уплатил своим сотрудникам.

На рукописи его поэмы «Кому на Руси жить хорошо» таким же образом подсчитаны франки.

К «Героям времени»* Некрасов даже расписку приклеил француза Шассена в получении тысячи франков, и на другом стихотворении написал:

— Конт[оре] сдал стихи и векселя.

Это *и* поистине великолепно. Некрасов первый из русских поэтов почуял, что стихи и векселя, стихи и деньги не враждебные явления в поэзии, а родственные, часто сливающиеся; что деньги такой же поэтический образ, как розы, или звезды, или волны; что настало время ввести этот образ в поэзию и даже сделать его главнейшим из поэтических образов.

В самом деле, звезды у него в стихах появляются мельком, а деньги на каждом шагу, — бумажки, серебро, облигации.

Если бы на свете не было звезд, стихи Некрасова остались бы те же, в них не произошло бы почти никаких перемен, но выньте из системы мира деньги, и сами собой уничтожатся такие характерные пьесы Некрасова, как «Извозчик», «Секрет», «Ростовщик», «Горе старого Наума», «Княгиня» и пр.

В этом самобытное свойство Некрасова, кажется, еще никем не отмеченное: в его творениях, как и в творениях Бальзака, впервые появился перед читателем новый герой, металлический, le heros métallique — и этот металлический герой для него интереснее, чем все Грандиссоны и Вертеры[1].

Деньги в произведениях Некрасова вертят людьми, как хотят, и люди часто повторяют о них:

— Царь вселенной — куш!

— Жизнь, по-моему, искусство наживать деньгу.

— Вздор, дитя мое, все в мире дело — капитал.

---

[1] Ср. у Теофиля Готье в его знаменитом этюде о Бальзаке: Idée dominante de Balzac est l'argent. Certes, personne ne fut moins avare que l'auteur de la «Comédie Humaine», mais son génie lui faisait pressentir la rôle immense que devait jouer dans l'art ce héros métallique etc. («Portraits Contemporains», p. 75). — Мысль о деньгах чрезвычайно занимала Бальзака. Безусловно, вряд ли можно найти человека менее корыстного, чем автор «Человеческой комедии». Однако благодаря своему гению он предугадал ту колоссальную роль, которую будут играть в искусстве эти металлические герои (*фр.*).

— В свете только деньги важны... надо их копить, копить!..

— Денежки есть, нет беды, денежки есть, нет опасности.

— Судью за денежки куплю, умилостивлю Бога.

Конечно, Некрасов смотрит на этих людей с отвращением, но все же смотрит и смотрит, и не может оторваться от них. Какова бы ни была его ненависть к деньгам, — он весь проникнут ощущением их катастрофической силы и, как очарованный, следит за ее проявлениями. Люди в его писаниях страдают не столько от пожаров и войн, сколько от страшного действия денег.

Замечательно, что даже метафоры в писаниях Некрасова денежные. Если другие поэты любят сравнивать женские очи с цветами и звездами, то у Некрасова мы находим такое:

И искры черных глаз
Сверкают, как червончики.

В другом стихотворении он сравнивает желтые снопы, разбросанные на зеленом лугу, с грудами тех же червончиков:

Чу, воз скрипит! Плетутся два вола,
Снопы пред нами в зелени ныряют, —
Подобие зеленого стола,
На коем груды золота мелькают.

Описывая в фельетонных стишках пение знаменитой подруги Тургенева, он выражает свое восхищение опять-таки в денежных терминах:

Чтоб только петь, как Гарция,
И удивлять весь свет,
Не пожалел бы гарца я
Серебряных монет.

О пении Рубини он пишет:

«Удивительно поет Рубини!.. Впрочем, знаете ли что? Я знаю, отчего так хорошо поет Рубини... Выложи-ка мне хоть половину тех денег, я тебе так пропою»[1].

Словом, деньги вошли в обиход его поэтической мысли, и, например, об азартном охотнике он выражается так:

— Тут его Крез за мильоны не купит.

О влюбленном молодом человеке:

— Кредит сердца его пал.

О любимой женщине:

— Отдала свою любовь в проценты под верные залоги.

[1] «Литературная Газета». 1844, с. 256.

В стихотворении «Сумерки» он говорит о солнечных лучах: *даровые* лучи. Радуясь солнцу, он не может забыть, что солнце — бесплатное. Кажется, он был первый поэт, воспевший эту особенность солнца.

Его стихотворение «За городом» все посвящено развитию этой темы: и луна, и звезды, и шелест деревьев, и журчанье ручья — такие же *бесплатные* сокровища,

Которых сильные и сытые земли
Отнять у бедняков голодных не могли.

Иногда денежная тема является у Некрасова там, где ее никак не ожидаешь. Арестована, например, группа молодых революционеров и вследствие этого в тюремном районе повышается цена на квартиры. Некрасов объясняет это так: на свидание к арестованным приезжают их матери, и этих матерей такое множество, что все квартиры, которые поближе к тюрьме, нарасхват:

Каждый день старушки бледные
Наезжают в гости к нам
И берут лачужки бедные
По неслыханным ценам.

Квартирные хозяйки в барыше, одна из них говорит:

Оживает наша тихая
Палестина, — к рождеству,
Разоденусь, как купчиха, я
И копейку наживу.

Кто, кроме Некрасова, мог бы заметить эту столь своеобразно нажитую копейку?

Но таково уж было направление его мыслей. Когда ввели новый закон о печати, якобы отменявший цензуру, он и этот закон перевел на копейки:

«На восемь гривен подметок меньше износится в год», — говорит в его стихах рассыльный, которому с этого времени не придется «ходить по цензуре».

Но всего замечательнее его денежный отклик на литературные темы. В то время, когда критика горячо обсуждала новые романы Тургенева и Гончарова, Некрасов дал им такую оценку:

Дорог ужасно Тургенев,
Публики первый герой.
Эта Елена, Берсенев,
Этот Инсаров... ой, ой!

Выгрузишь разом карманы
И поправляйся потом!
На Гончарова романы
Можно бы выстроить дом.

Сколько было написано у русских поэтов изумительных стихов о любви, но Некрасов рельефнее всех отметил в своей поэзии, что любовь есть товар, как и всякий другой, и подробно до последних мелочей описал куплю-продажу любви.

Все помнят его «Убогую и нарядную», где изображаются продажные женщины, и его пронзительный романс «Еду ли ночью по улице темной», где женщина продает себя, чтобы купить своему голодному любовнику пищу, а умершему младенцу гроб.

Но не только продающихся женщин, а и продающихся мужчин изображает Некрасов. Через два года после «Убогой и нарядной», в 1859 году он пишет подобное же стихотворение «Папаша», где рассказывает, как продается мужчина, как в юности он предлагает себя за большие деньги богатым старухам, как к сорокалетнему возрасту он постепенно лишается самых лучших своих покупательниц и как на старости лет, растеряв клиентуру, он принужден торговать своей дочерью.

В глазах Некрасова такая купля-продажа любви есть массовое, гуртовое явление; он описывает не только отдельные случаи, не только отдельных продавцов и покупателей, но целый человеческий рынок, где идет оптовая торговля любовью:

Тщетно юноши рыщут по балам,
Тщетно барышни рядятся в пух,
Вовсе нет стариков с капиталом,
Вовсе нет с капиталом старух.

Для Тютчева любовь — роковой поединок, для Фета — радуги, ароматы, лучи и цветы, «волшебный мир живых благоуханий, горячих слез и уст, речей без слов, мир счастия и пылких упований», и лишь Некрасов, единственный, осмелился выговорить, что здесь не только радуги, но и рубли.

Он первый из русских поэтов отметил стихийное вторжение денег в любовь и рассказал о тех ужасах, которые они несут с собою.

Деньги в стихах у Некрасова постоянно губят и любимых и любящих.

В стихотворении «Княгиня» богатая выходит за нищего, и тот разоряет ее. В стихотворении «Маша» любимая требует денег у любящего, и тем доводит его до могилы. В стихотворении «Дешевая покупка» любимый продает все приданое любящей, та пла-

чет, а поэт, покупая это приданое, восклицает с тоской: «копейка ты медная, горе ты горе, нужда окаянная!»

Конечно, и у Некрасова немало стихов, где эта медная копейка не принимает никакого участия, но драгоценно отметить, что даже такую любовь, бескорыстную, Некрасов изображает в виде торговли, пусть шутливой, шаловливой, но все же торговли. Между коробейником и Катей происходит игра в торговлю: он раскрывает перед нею товары, а она платит за них поцелуями:

Катя бережно торгуется,
Все боится передать.
Парень с девицей цалуется,
Просит цену набавлять.

Хоть в шутку, а все же между ними происходит купля-продажа любви. В поэме «Кому на Руси жить хорошо» любовное объяснение так и называется торгом:

Пока мы торговалися...
Тогда и было счастьице...

И пусть в стихотворении о старом Науме влюбленный Ванька совсем бескорыстно целует свою полногрудую Таню, Некрасов вводит деньги и сюда: он показывает ночные объятия влюбленных стареющему маклаку-толстосуму и заставляет его тяжко задуматься: что лучше — любовь или деньги. Наум думал, что деньги, оказывается — любовь. В любви больше барыша для души.

2

Но «Горе старого Наума» написано Некрасовым в конце его жизни, мы же хотели бы начать свои наблюдения с самого начала, с сороковых годов, чтобы в более стройной последовательности проследить за развитием изменчивого и сложного отношения Некрасова к деньгам.

Замечательно, что один из первых рассказов, напечатанных им в «Литературной Газете» (в 1841 году), так и назывался «Двадцать пять рублей», а второй, напечатанный там же — «Ростовщик», история ростовщика.

В рассказе «Ростовщик» на одной только странице напечатано:

— Денег... деньги... векселю... денег... залог... деньги... денег... денег... деньги... деньги... грош... наследство... векселю... денег... векселю... процентам... денег... денег... денег... залог... процента-

ми... процентами... вексель... вексель... денег... вексель... тысячу рублей... денег...[1]

То же самое и на другой странице.

О векселях и процентах молодой Некрасов говорит очень часто. Недаром, кроме рассказа «Ростовщик», он написал еще стихи «История ростовщика» и водевиль «С.-Петербургский ростовщик». Три произведения из жизни процентщиков![2]

Или нет, не три, гораздо больше. После «Двадцати пяти рублей» и «Ростовщика» Некрасов напечатал в той же «Литературной Газете» рассказ «Капитан Кук». Судя по заглавию, можно подумать, что здесь новая тема, не имеющая отношения к деньгам. Но в том-то и дело, что некрасовский капитан Кук вовсе не тот капитан Кук, который открыл Новую Каледонию и Сандвичевы острова, а русский человек, ростовщик — Иван Егорович Кук.

«Капитан Кук, — повествует Некрасов, — был известен в своем городе, как человек почтенный, у которого можно «не иначе как по знакомству» занять денег за пустячные проценты, под заклад серебра и золота».

Опять проценты, опять ростовщик, но Некрасову и этого мало. Оказывается, что та женщина, на которой этот ростовщик мечтает жениться, есть тоже ростовщица. У нее тоже можно занять денег за пустячные проценты под заклад серебра и золота.

Но и этого мало: в романе «Три страны света», написанном позже, в 1848 году, один на главных персонажей опять ростовщик, *шестой* ростовщик в галерее молодого Некрасова!

Почти все эти ростовщики влюблены и страдают от неудачной любви.

Поэт как бы посрамляет их этим человеческим чувством, перед которым их бесчеловечные деньги — ничто. Он постоянно твердит: смотрите, как бессильно богатство перед истинной благодатью души; приобретая богатство, вы теряете душу, душа дороже богатства и т. д., и т. д.

По этой схеме он несколько раз обличал страсть к наживе в ту раннюю пору, и, например, его баллада «Секрет», в которой прикоснувшийся к деньгам становится закоренелым злодеем, могла бы послужить отличным текстом для проповеди о тлетворном влиянии денег.

Но не слишком ли много внимания отдает проповедник пороку, против которого борется? Он всматривается в этот порок с та-

---

[1] «Литературная Газета». 1841. № 9. — «Двадцать пять рублей», рассказ Н. Некрасова, с. 95, 96.

[2] Водевиль был сыгран в Александринском театре в 1845–46 годах, а стихи напечатаны в альманахе «Первое апреля» (они являются отрывком из водевиля, но были выделены поэтом).

ким жадным любопытством, с каким проповедники едва ли относятся к обличаемым ими порокам.

Ему необычайно интересны те способы, какими люди наживают деньги.

Он знает тысячи всевозможных рецептов наживы и охотно сообщает их читателям.

Вот как, например, добыл себе тысячу рублей один молодой человек, Чегунов. Он пришел к ростовщику и попросил у него взаймы. Тот отказал. Тогда Чегунов пошел к ростовщице, в которую был влюблен ростовщик, и без труда влюбил ее в себя, а потом пошел к ростовщику и сказал: дайте мне тысячу рублей, и я уступлю эту женщину вам.

Ростовщик с радостью дал ему эти деньги — без процентов! — а сам побежал к ростовщице венчаться.

Молодой человек Чегунов в барыше. Впрочем, он и не мог проиграть: если бы влюбленный ростовщик не дал ему тысячи рублей, он продолжал бы ухаживать за его ростовщицей и получил бы те же деньги от нее. Он играл наверняка, без проигрыша.

Таких финансовых гениев у Некрасова великое множество, и он с большим увлечением рассказывает, какими необыкновенными способами каждый из них нажил свои капиталы.

Об одном из них у него говорится:

«Он, я тебе скажу, нажил все состояние сам, и чем же ты думаешь? пиявками! Вот никогда не думал, чтоб таким средством можно было нажиться. В молодости случилось ему быть в Персии, там он и высмотри, что пиявка вещь недурная. Вышел в отставку, откупил в Персии какое-то болото — да теперь у него два дома и до полумиллиона чистыми»...

И так этому гению дороги милые пиявки, давшие ему состояние, что, лаская свою дочь, он говорит ей — пиявочка, а жену называет пиявушкой[1].

Третий некрасовский герой нажился еще лучше, не пришлось и в Персию ездить. Некрасов повествует о нем так:

Был у меня бедняк знакомый
С почтенным выпуклым лицом,
Питался редькой и соломой
И слыл в народе подлецом,
Да вдруг столкнулся с богачом:
Затеял ссору с ним пустую,
Пощечину изволил съесть,
Сто тысяч взял на мировую
И вдруг попал в почет и честь.

[1] «Новоизобретенная привилегированная краска братьев Дирлинг и К°. Неправдоподобный рассказ». «Современник». 1850. Т. XX.

И что ж? ведь было б безрассудно
Сердиться, мщенье замышлять,
Боль усмирить в щеке не трудно,
Сто тысяч мудрено достать.

«Боже мой, — иронически пишет Некрасов. — Как мало нужно для счастья! Одна, только одна пощечина, и дело сделано, и уже прежний бедняк нанимает великолепную квартиру, ездит четверкой»...[1]

Чтобы нанимать великолепную квартиру и ездить четверкой — можно пойти на все:

Не сто — пожалуйте пять тысяч,
Я сам, как честный человек,
Себя сейчас позволю высечь!

Хотите получить две тысячи рублей? У Некрасова для этого есть великолепный рецепт. Вы идете к обладателю прекрасной картины и покупаете ее у него — скажем, за пять тысяч рублей. Оставляете задаток, рублей пятьсот. Потом, переодевшись богатым меценатом, снова являетесь к нему и предлагаете ему за ту же картину огромные деньги, — причем даете в задаток полторы тысячи рублей. Конечно, он оставляет эту картину за вами. Тогда вы являетесь к нему в виде первого покупщика, и, узнав, что он продал картину другому лицу, делаете шумный скандал и требуете у продавца отступного. Тот охотно дает вам четыре тысячи, лишь бы вы отступились от своих прав на картину. Половина этой суммы составляет вашу чистую прибыль.

И еще способ: проходя мимо деревни, притворитесь шпионом. Мужики испугаются и отдадут вам последние деньги, лишь бы вы ушли из их деревни. Этот способ изложен Некрасовым в его стихотворении «Забракованные»:

В другом селе прикинулся
Лазутчиком. Ему,
Чтоб только дальше двинулся,
Собрали денег тьму.

Роман «Три страны света» есть целая энциклопедия наживы. Там перечислены всевозможные хитроумные способы приобретения капитала. Вот один — не самый замечательный:

[1] «Первое апреля». Комический иллюстрированный альманах, составленный из рассказов в стихах и прозе. СПб., 1846, с. 34. («Пощечина» является отрывком из водевиля Некрасова «С.-Петербургский ростовщик», впервые напечатанного В. Евгеньевым-Максимовым в «Жизни Искусства» 2 декабря 1921 года.)

У богатого барина есть библиотека. Вы служите у него камердинером и каждый вечер, уходя к себе, уносите под полою какой-нибудь том из полного собрания сочинений того или другого писателя. Так вы поступаете несколько лет. Барин ничего не знает. Библиотека, где все собрания сочинений разрознены, теряет свою первоначальную цену. Вы покупаете ее за гроши, как никуда не годный хлам, вставляете припрятанные недостающие томы и делаетесь обладателем большого богатства[1].

Иногда, говоря о наживе, Некрасов доходил до утопий, до настоящей фантастики. Например, один из его ростовщиков каждый год отращивал длинные волосы и продавал в парикмахерскую, в качестве женской косы. Это у него называлось: брать со своих волос процент:

Всех завел, провел и вывел,
С кем сойтись пришлось,
И пока не оплешивел,
Брал процент с волос:
Вырастать им как угодно
Волю я давал
И в цырульню ежегодно
Косу продавал.

Интерес ко всяким эксцентрическим способам приобретения денег сохранился у Некрасова до конца его дней.

Все помнят в его «Современниках» подробный рассказ о том, как разбогател землекоп Федор Никифорович Шкурин. Он за несколько медных грошей подкупил свинопасов, и те позволили ему дергать щетину из хребта у живых свиней. Свиньи ревели, но щетина была первого сорта:

Стал я теперь богачом,
Дом у меня, как картинка.
Думаю, глядя на дом:
Это свиная щетинка!

Впрочем, не только такие виртуозы наживы, не только ее герои и мученики, но всякие — даже заурядные приобретатели денег в высшей степени интересовали его. Как люди наживаются? Откуда у них состояние? В 1845 году он даже балладу написал, как некто, имевший пятнадцать грошей, сделал из них миллион. И через тридцать лет в «Современниках» с большим интересом

[1] «Три страны света». Роман в восьми частях Н. Некрасова и Н. Станицкого. СПб., 1849, с. 41. Здесь изображается действительный случай. Так, по словам Григоровича, разбогател известный купец Поляков. «Воспоминания» Д. В. Григоровича. Л., 1928, с. 132.

описывал, как богател, разорялся и вновь богател вельможа Григорий Зацепин, как некий пастух Авраам нажил себе состояние ловкой покупкой болот, как помещик Хватунов нажился на искусственном орошении полей и т. д.

Легко объяснить это чрезвычайное любопытство Некрасова к деньгам особенностями его биографии.

Он был ярославец, то есть по самой своей природе — делец. Из Ярославской губернии ежегодно прибывали в столицу бойкие подростки шестнадцати-восемнадцати лет, в сущности такие же Некрасовы — и торговали, барышничали, делали деньги[1]. Покупать, продавать, вычислять барыши было постоянным занятием Некрасова.

«По моей роли в журналистике мне постоянно приходилось, так сказать, торговаться», — писал он сам в частном письме[2].

Замечательно, что ни в одной из своих спекуляций он ни разу не терпел убытка. Издавал ли он «Статейки в стихах без картинок», или «Первое апреля», или «Петербургский сборник», или стихотворения Кольцова, все это были предприятия верные, основанные на точном расчете и удивительном знании рынка. Мудрено ли, что в литературе он уделял столько внимания деньгам?

Это объяснение кажется правдоподобным, но верно ли оно?

Конечно, нет. Мало ли чем занимались в России поэты, и разве их занятия всегда отзывались в их творчестве? Можно ли объяснять пристрастие поэта к каким-нибудь темам только его биографией? Полонский был цензором, Фет — офицером, Тютчев — дипломатом, но разве это сказалось в их лирике?

Мы думаем, что, кроме личных причин, были причины общественные, которые заставляли Некрасова сделать деньги предметом поэзии.

Эту тему ему продиктовала эпоха.

Те самые сороковые годы, когда слагались основные формы его творчества, потребовали от него этой темы и внушили ему трактовать ее так, а не иначе. Его личные вкусы были здесь почти ни при чем.

---

[1] По словам барона Гакстгаузена, в сороковых годах в Ярославской губернии одна двадцатая часть населения уже тогда занималась промышленностью, в то время как в Харьковской губернии промышленники составляли лишь 1/452 часть населения («Исследование внутренних отношений народной жизни и в особенности сельских учреждений России» барона Августа Гакстгаузена. М., 1869, с. 70). В. И. Семевский говорит, что Ярославская губерния в сороковых годах по числу случаев освобождения отдельных крестьян занимает первое место (*В. И. Семевский.* Крестьянский вопрос в России в XVIII и в первую половину XIX в. СПб., 1888. Т. II, с. 213). Некрасов был, следовательно, представителем самого передового в этом отношении района.

[2] «Русские Записки». 1915. № 9.

Это видно хотя бы из того, что в начале своего литературного поприща, несмотря на личное тяготение к деньгам, он осуждал их и в стихах и в прозе, а потом, приблизительно около 1845 года, начал, как мы ниже увидим, прославлять их и проповедовать накопление денег, как религию.

Эта проповедь длилась до 1850 года, а потом прекратилась, и снова в поэзии Некрасова послышалось осуждение стяжателям.

Ясно, что это разное отношение к деньгам в писаниях Некрасова зависело не от его личных пристрастий, которые в этом случае никогда не менялись, а от каких-то изменчивых свойств тогдашней общественной жизни. Не в Некрасова нужно всматриваться, чтобы объяснить эту особенность его литературного творчества, а в ту эпоху, которая породила его.

3

Принято считать эту эпоху сонной, неподвижной и затхлой.

У Излера франты в светло-кофейных штанах так медленно жуют расстегаи.

По Невскому так сонно шагают бекеши, и в облаках из тафты, шурша широчайшими юбками, так томно проплывают многопудовые, но жеманные дамы, — лифы сердечком и губы сердечком! — и даже шулера от Доминика, взирающие на них с вожделением, вожделеют как будто сквозь сон.

До́мы низки и желты, а площади пусты, тишина как на кладбище, только и слышишь всю жизнь, что мирное, мерное, томное, тошное скрипение департаментских перьев, и под это скрипение перьев люди плодятся, целуются, доживают до старости, чувствуя, что и через тысячу лет будет то же скрипение перьев.

И все будет то же через тысячу лет: те же плюшки, те же парады, те же бекеши, тот же Жуков табак, та же зевающая, красноносая, немытая дворня в каждой улице и в каждой прихожей.

Все загадано на тысячу лет, и меняться могут лишь танцы да водевили на Александринском театре.

В танцах, действительно, были великие новшества: с 1844 года во всех домах затанцевали польку, новый танец, дотоле невиданный. И в картах произошла революция: явилась новая игра, преферанс, встреченная всеми с восторгом: каждый год вносил в эту игру новые великие реформы, бурно волновавшие общество.

Других реформ нет и не надо, и без них хорошо, все довольны и собою и жизнью: со смаком рожают детей, обожают царскую фамилию, ходят в Александринский театр смотреть водевиль «Жених, чемодан и невеста», «Волшебный нос, или талисма-

ны и финики», «Женатый проказник, или рискнул да закаялся», — и если взять тогдашнюю газету, покажется, что на свете нет ни тюрем, ни больниц, ни шпицрутенов, а только водевили, концерты, лотереи-аллегри, балы, балаганы, парады, петергофские гулянья, фейерверки.

Самодовольная веселая эпоха, не желающая никаких перемен.

Где-то на задворках брюзжат какие-то «Белинские», мечтающие о чем-то ином, на то они и «башибузуки», «заклейменные отвержением вкуса и всех добропорядочных людей».

А на первом плане, у всех на виду — фельетонщики, развлекатели публики, которых тогда расплодилось огромное множество, они так и танцуют на страницах журналов, изо дня в день повторяя, что все превосходно, что ничего другого и не нужно, что Вотье великолепный парикмахер, а Тальони бесподобная Сильфида, а в Париже недавно скончался жираф, а женщины, которые любят оранжевое, имеют сварливый характер, а с Фридрихом Прусским случился вот такой анекдот.

Никогда еще не было столь пышного расцвета анекдотов, куплетов, водевилей, фельетонов, каламбуров и вообще литературных пустяков, как именно в ту страшную пору откровенной и самодовольной обывательщины, которая от своих литераторов требовала только забав.

Все превосходно, а если и бывает плохое, то не у нас, но в Америке, или, пожалуй, в Испании.

Америкой ужасно возмущаются за ее бесчеловечное обращение с неграми.

Даже Сенковский сердит на Америку и пишет в своей «Библиотеке для чтения»: «Жестокость обращения Североамериканцев с неграми так известна, что об этом не стоит и говорить... Но французы, англичане и особенно испанцы, самые отчаянные из возможных в наше время либералов, нисколько не уступают в этом отношении знаменитым заморским республиканцам».

А что у нас у самих миллионы таких же негров, это никого не смущает. Богатая рабовладелица графиня Ростопчина даже стихи написала о горькой участи краснокожих индейцев, потому что кого же ей и жалеть, как не краснокожих индейцев!

И пролетариям у нас тоже отлично. По крайней мере «Библиотека для чтения» печатает:

«Наши фабриканты не то, что французские и английские, сами ревностно содействуют благодетельным положениям правительства о нравственном улучшении быта рабочих»[1].

[1] «Библиотека для чтения». 1847. Т. 85, с. 52.

Словом, у нас все превосходно, только бы г-жа Санковская сплясала «Жизель» не хуже, чем г-жа Андреянова, только бы пела г-жа Виардо, только бы приехал Рубини.

Но и на «Жизели», и на гастролях Рубини какой казарменный казенный порядок: в третьем ярусе только купцы, в четвертом — только титулярные советники, а в бельэтаже — только князья и вельможи, так и сидят по чинам, являя собой как бы микрокосм всего государства.

Даже щеголи гуляют по Невскому в таком порядке, такими шеренгами, что, по выражению Герцена, их можно принять за отряд полисменов, а их штатские сюртуки — за мундиры.

Все заковано раз навсегда в негнущиеся железные формы, изготовленные по казенным образцам.

4

Но если внимательно всмотреться в этот крепко сколоченный быт, можно заметить, что с некоторого времени в нем как будто развинтились какие-то гайки.

Что-то там внутри задребезжало, и с каждым днем дребезжит все сильнее, расшатывая государственный корабль.

Это что-то — деньги, власть денег.

Казенные люди вдруг почувствовали себя ввергнутыми в какой-то бешеный денежный вихрь, — и испугались.

Как раз к тому времени, когда Некрасов очутился в Петербурге, этот испуг начал изливаться в печати.

С самого начала сороковых годов — или, вернее, с середины тридцатых — в петербургских журналах установилась привычка писать о новой эпохе, как о лихорадочном, меркантильном, финансовом веке, веке цифр и денег. Если судить по тогдашним журналам, можно подумать, что Петербург внезапно сделался каким-то Нью-Йорком, что Россия, наподобие Луи-Филипповой Франции, переживает расцвет «афферизма», спекуляции, барышничества.

В газетах появились такие сентенции:

«Что такое дух времени? Голос, который говорит человеку: истинное счастье — деньги, все прочее вздор»[1].

«Всякий только и метит обогатиться. Цель всех слов и деяний — деньги, деньги, деньги, деньги. Деньги сделались даже мерилом ума, таланта, гения»[2].

---

[1] «Литературная Газета». 1841. № 1.

[2] Там же. 1845. № 5.

Поэты все чаще стали писать в альманахах:

Честь, дружба, труд, любовь, ум, сердце и душа
Поверглись в прах пред золотым кумиром,
И жажда прибыли и алчность барыша
Теперь владеют целым миром[1].

Рифма *душа* и *барыша* стала модной, и появилась новая рифма *банкира* и золотого *кумир*а; в какой-то тогдашней сатире русская барышня поет такой невозможный романс:

Я умела оценить
Блеск и блага мира
И старалась приманить
Толстого банкира[2], —

хотя в сороковых годах на Руси еще не было ни толстых, ни тонких банкиров.

Особенно скорбели о вторжении денег в поэзию поэты предыдущей, более патриархальной эпохи; например, Баратынский еще в 1835 году в трагическом стихотворении «Последний поэт» говорил:

Век шествует путем своим железным,
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.
Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколенья,
Промышленным заботам преданы[3].

Скорбь о том, что промышленные заботы убивают поэзию, стала через несколько лет общим местом журнальных и альманашных стихов. Эту скорбь выражали и Греков, и Сушков, и Печенегов, и Стромилов, и Шарш, и десятки других стихотворцев.

Замечательно, что в той же самой — мартовской — книжке «Московского Наблюдателя», где появились стихи Баратынского, была напечатана о том же предмете статья Шевырева «Словесность и торговля», горько сетующая, что область изящной словесности становится делом торгашеским.

---

[1] Статейки в стихах. Без картинок. СПб., 1843. Т. I, с. 3. «Встреча старого, 1842, года с новым, 1843». — Эти стихи приписывались Некрасову, но они принадлежат его приятелю режиссеру Н. И. Куликову. — См.: «Исторический Вестник». 1890. № 2, с. 338–339.

[2] Там же. Т. II, с. 1. — «Жизнь и люди» В. Зотова.

[3] «Московский Наблюдатель». 1835, 1 марта.

Подобно стихам Баратынского, эта статья Шевырева оказалась прообразом многих подобных писаний, которые появились впоследствии, через три или четыре года.

«Я представляю себе нашу Словесность, — писал Шевырев, — владетельницею ломбарда. Здесь на престоле из ассигнаций восседает она со счетами в руке»... «Цена печатного листа есть двести-триста рублей; каждый эпитет в статье ценится, может быть, в гривну; каждое предложение есть рубль; каждый период, смотря по длине, есть синяя или красная ассигнация. Ныне слова — деньги, и слог, чем грузнее, тем выгоднее. Торговля теперь управляет нашею словесностию»[1].

Шевыреву казалось, что, торгуя словами, писатели унижают словесность, и самый обычай взимать гонорары казался ему профанацией искусства. В своей статье он писал:

«Вот едет литератор в новых санях. Ты думаешь, это сани? Нет, это статья «Библиотеки для Чтения», получившая вид саней... Литератор хочет дать обед и жалуется, что у него нет денег. Ему говорят: да напиши повесть и пошли в «Библиотеку для Чтения»: вот и обед!»[2]

Это засилие денег коробило молодого ученого, хоть он и понимал, что борьба с этим засильем немыслима, так как, по его выражению, деньги становятся и у нас, как в Европе, «вседвижущими парами физического и умственного мира».

Вот как непривычны были деньги людям предыдущей эпохи, людям двадцатых и тридцатых годов.

Нам, через восемьдесят лет, не понять этой странной неприязни к гонорару. Разве жажда гонорара обескрылила творчество Вальтер Скотта, Бальзака, Достоевского, Диккенса и других романистов-поденщиков, писавших наспех, для рынка, с постоянною мыслью о превращении написанного в фунты стерлингов, франки, рубли? В Англии еще в восемнадцатом веке Самюэль Джонсон сказал: «Все, кроме завзятых болванов, всегда писали только из-за денег», — потому что уже в восемнадцатом веке и он, и Гольдсмит, и десятки других только и жили продажей своих литературных творений.

В России лишь в сороковых годах, лишь с наступлением эпохи денег, вознаграждение за литературный труд стало установленным обычаем, потому что на смену замкнутой кучки аристократических гениев пришли писатели-профессионалы, живущие только пером.

---

[1] «Московский наблюдатель». 1835. № 3, с. 9, 18–19.

[2] Там же, с. 8–9.

Появилась целая армия второстепенных писак, литературных ремесленников, без завтрашнего дня, без убеждений, и что за беда, если эти писаки были неряшливы, болтливы, невежественны, они создали литературное сословие, они сделали литературу общественной силой.

Литература стала хоть и ниже, но шире, потому что в сороковых годах появился новый разночинный читатель, появились новые слои полуварваров, для обслуживания которых понадобились не Баратынский, не Лермонтов, а целые полки фельетонистов.

Оттого-то по всему своему тону литература наступившей эпохи стала вульгарнее прежней, оттого-то сразу после Пушкина началось такое страшное падение литературного стиля; журналы и книги стали адресоваться не только к образованным барам, но и к мелкому разночинному люду, который, под могучим влиянием денег, понемногу накоплялся в столицах.

Это было в порядке вещей, но с этим долго не могли примириться, и не было журнала, который не жаловался бы по всякому поводу:

«Литература сделалась ремеслом, книжная торговля аферою, спекуляциею».

В «Тарантасе» гр. Соллогуба читаем:

«В наше продажное время поэзия разлагается на акции, и восторг берется на откуп» (1845).

А в «Литературной Газете» того же 1845 года книжные новости так и озаглавлены «Новости с литературной биржи»*, и все сведения о прозе и стихах изложены биржевым языком. Статья подписана «Литературной биржи маклер Назар Вымочкин»[1].

Такова была эта эпоха. Так ощущали ее современники, Молодой Достоевский лишь повторил общераспространенную ходячую фразу, когда в том же 1845 году написал:

«Наше время, железное, деловое, денежное время, расчетливое время, полное таблиц, цифр и нулей всевозможного вида и рода»[2].

А через два года в «Библиотеке для Чтения» появился роман «Спекуляторы», написанный талантливым и несправедливо забытым Сухониным. Уже самое заглавие романа было по тому времени небывалою новостью[3]. В романе постоянно говорится по адресу «нашего века», «нашего продажного времени»:

---

[1] «Литературная Газета». 1845, с. 97.

[2] «Отечественные Записки». 1845. Т. 43, с. 43.

[3] «Библиотека для чтения». 1847. Томы 83, 84, 85. О Сухонине см. статью *И. Панаева* («Современник». 1856. № 2, с. 176–184) и статью *Петра Быкова.* («Нива». 1909. № 21).

«Таков уж век, в который деньги ценятся дороже всего».

Этот забытый роман драгоценен для характеристики тогдашней меркантильной эпохи. Героиня говорит отцу:

— Я пойду в монастырь, папенька.

Отец отвечает:

— И в монастыре нужны деньги!

Это первый русский роман из жизни героев наживы; он написан, конечно, не без влияния Бальзака, но в нем чувствуется русская действительность. Автор писал с натуры. Он и сам вращался среди спекулянтов. Сделки, подряды, векселя и аферы впервые стали достоянием беллетристики. Роман написан умно, темпераментно, векселя перемешаны в нем с любовью и подвигами. Из романа явствует, что уже тогда, в сороковых годах, высшая знать и столбовое дворянство были сильно заверчены денежным смерчем.

Конечно, капитализм был тогда допотопный, не было ни биржи, ни банков, промышляли только казенными подрядами да ростовщичеством, да мертвыми душами, но и эта первоначальная стадия выдвинула целую плеяду дельцов, которых автор изображает самыми черными красками.

«Вся ложь из-за денег — притворство, фиглярство чувств», — морализирует он и так сурово осуждает аристократию, которая стала заниматься аферами, что цензура искромсала весь роман и выбросила добрую треть.

В глазах романиста спекуляторство — грех, от которого можно очиститься только постом и молитвою.

— Молись, друг мой, может быть, Бог и простит тебя! — говорит одному спекулятору мать.

— Да, матушка, надобно молиться! — говорит раскаявшийся спекулятор.

5

В том же году в журнале Некрасова появилось такое же обличение денег — обширная повесть барона Ф. Корфа под характерным названием «Как люди богатеют».

В семью богатого откупщика Хамержевского втерся голодный пройдоха и целым рядом подлостей составил себе большой капитал, разоряя своего благодетеля. Автор клеймит сребролюбцев и жестоко порицает всех тех, кто «ставит богатого купца на одну доску с Наполеоном, Ликургом, Пушкиным, Моцартом, для кого имя Ротшильда громче и славнее всех имен...»

По этому течению поплыл и Некрасов. Мы видели, что в его первых произведениях такое же отношение к деньгам: деньги — скверна, спекуляторы — грешники.

Всмотримся, например, в его альманах «Первое апреля», вышедший в 1846 году.

Эта книга так насыщена деньгами, что ее можно было бы назвать «Книгой о деньгах» или, вернее, «Книгой о наживании денег».

Там представлена целая шайка стяжателей, и каждый из них — негодяй.

Видно, что Некрасова, как и Дурова, увековеченного Пушкиным, неотвязно преследуют мысли о всевозможных способах быстрой наживы. В сборнике есть статейка, которая так и зовется: «*Одно из тысячи средств нажить огромное состояние*». Другая озаглавлена так: «*Как один господин нажил себе за бесценок дом в полтораста тысяч*». Потом следуют стишки «*Ростовщик*», о том, как наживался ростовщик. Потом «*Дядюшка и племянник*», о том, как дядя продал родного племянника и, получив на этой афере барыш, благородно поделился с пострадавшим.

С большим аппетитом повествует Некрасов обо всех этих путях к обогащению. Большинство из них нами описано выше, но вот каким образом можно купить за бесценок дорогостоящий дом: вы ломаете в доме лестницу, портите штукатурку и рвете обои, а подкупленный вами приказчик докладывает хозяину дома, что все здание ветхо и гнило, что оно не сегодня-завтра рухнет. Тот, полагая, что дом и действительно никуда не годится, уступает его вам за гроши. Вы в полчаса исправляете сделанные вами изъяны и становитесь обладателем великолепного дома.

У Некрасова таких рассказов о безнравственном наживании денег всегда был обширный запас. Таких рассказов требовало у него тогдашнее русское общество: оно так испугалось вторжения денег, усиления денежной власти, что стремилось как-нибудь осмыслить свой испуг и придать ему моральное оправдание.

Теперь, глядя издали, мы можем сказать, что русскому обществу было чего испугаться.

Если бы люди тогдашней казенной России до конца осознали, что знаменует собою это все растущее владычество денег, их испуг был бы гораздо сильнее. Они лишь смутно почуяли в деньгах опасность, но никто из них еще не постиг, что деньги сделались страшным революционным ферментом, что они несут разрушение всему их крепостническому строю.

Еще недавно, еще в двадцатых годах, деньги были одним из второстепенных придатков натурального крепостного хозяйст-

ва, а теперь стали играть в русской жизни универсальную, почти европейскую роль.

Еще крепки штыки Николая, еще много анекдотов у барона Брамбеуса, еще далеко до севастопольских дней, а уже где-то под спудом, во тьме, начинается что-то иное.

Нарождается третье сословие, молодая буржуазия растет изо дня в день, купечество, не дожидаясь освобождения крестьян, уже начинает свою фатальную схватку с дворянством. Когда в 1843 году прусский барон Гакстгаузен, гуляя по Москве, натыкался на какое-нибудь пышное здание и спрашивал, чей это дом, ему отвечали почти неизменно:

— Фабриканта такого-то, купца такого-то, а прежде принадлежал князю такому-то или такому-то[1].

Уже тогда деньги властно вытеснили из стародворянской Москвы ее прежних хозяев и заменили их новыми. Эти новые все еще слабы и робки, кланяются каждой кокарде, дворяне все еще зовут их канальями, не пускают их дальше передней, говорят им «ты» и дергают их за мужицкую бороду — но без них уже не могут обойтись, так как именно в эту пору, в начале сороковых годов, началась та особая жгучая дворянская жажда денег, которой уже не в силах утолить никакой Опекунский Совет.

Эти *канальи* стали страшно нужны государству, потому что хозяйственная жизнь страны потребовала заводов и фабрик, вольнонаемного труда, мирового товарообмена, и недаром царь Николай, первый дворянин всея России, вынужден заигрывать с канальями, жалует канальям медали, учреждает для каналий Мануфактурный совет и — первый из русских царей — посещает Нижегородскую ярмарку, демонстративно, перед лицом всей страны изъявляя свое монаршее благоволение канальям[2].

Пусть в Александринском театре над ними потешается всякий водевильный писака, пусть они необразованны и дики, пусть у них еще не зажили спины от недавних экзекуций на конюшне, они единственные неказенные люди во всей этой казенной стране, сами по-своему творящие жизнь, вне казармы и вне департамента, — фабриканты, мастеровые, ремесленники, мелкий и крупный промышленный люд, только и верящий в деньги, только и рвущийся к деньгам. Они купили себе свободу за деньги, откупились у господ на волю, и вот в тридцатых и сороковых годах из Московской, Ярославской, Новгородской губерний целые ты-

---

[1] «Исследование внутренних отношений народной жизни и в особенности сельских учреждений России» барона Августа Гакстгаузена. М., 1869, с. 30–32.

[2] «Русская история с древнейших времен» М. Н. Покровского. Т. IV. М., 1920. Изд. 3-е.

сячи этих вчерашних рабов так и хлынули в столицу делать деньги, и самым своим бытием доказали, что есть нечто сильнее, чем феодальная власть господина.

С каждым годом их становится все больше, они втихомолку сами покупают крестьян, заводят кустарные избы и фабрики, и самые счастливые из них — вслед за Прохоровыми, Гучковыми, Морозовыми — становятся именитыми гражданами, так как уже с середины двадцатых годов можно стать именитым — за деньги[1].

Наиболее передовые дворяне в свою очередь начинают увлекаться промышленностью и, вместо крепостного балета, устраивают кирпичные заводы.

Медленно, но неуклонно Россия перестраивается в буржуазное царство, и, затевая первую железную дорогу в России, поощряя пароходства на Днепре и Донце, строя в Петербурге таможню, биржевые пакгаузы, здание заемного банка, Николай и его министр финансов бессознательно приготовляют Россию к самодержавному владычеству денег, словно не чувствуя, что в этом грядущем владычестве денег — конец их возлюбленному феодальному строю.

Этот взгляд на Николаевскую эпоху, как на эпоху жестокой экономической ломки, впервые отчетливо высказан М. Н. Покровским, который издавна указывает, что на самом-то деле эпоха Николая отнюдь не была «мертвой», «застойной», «болотной», как принято о ней говорить, а напротив, отразила в себе чрезвычайно бурное движение крупной промышленности, развивавшейся с максимальной скоростью[2].

Николай со своим министром финансов тщетно пытались найти компромисс между правом крепостным и денежным, но для денег, для торгового капитала, крепостное право было стеснительной, мешавшей плотиной, деньги с каждым годом напирали на нее все сильнее, пока, наконец, в 1861 году не разнесли ее в щепы.

Те секретнейшие комитеты по крестьянским делам, которые из года в год собирал Николай, в сущности, только о том и заботились, как бы совместить эти несовместимые вещи: феодальное право и денежное. Но уже то, что феодальное право понемногу свелось к получению денежного оброка с крестьян, показывало, что помещичьей власти приходит конец и начинается новая.

Владычество денег сказалось во всем: Булгарин начал лебезить перед гостинодворскими лавочниками, как некогда лебезил

---

[1] *П. А. Берлин.* Русская буржуазия в старое и новое время. М., 1922, с. 77, 86, 95.

[2] *М. Покровский.* Очерки по истории революционного движения в России. М., 1924, с. 46, 47.

перед сановниками. Женитьба на богатой купчихе именно с этой поры стала заветнейшей дворянской мечтой. Во многих столичных домах дворню вытеснили нанятые лакеи. Взятки борзыми щенками даже в уезде заменились пучком ассигнаций. И недаром самым видным государственным деятелем стал в то время министр финансов.

Конечно, старое было еще живуче и крепко. Даже слово «буржуазия» не вошло еще в русский язык, но в городах уже скоплялись немалые толпы новых безземельных людей и устанавливали новые более свободные нравы, диктуемые почти исключительно деньгами.

Это был как бы авангард надвигавшегося денежного строя. Деньги для этих людей всё: и здоровье, и сила, и красота, и свобода, а безденежье было позор и болезнь. Конечно, этих новых людей в русских захолустьях было мало, но в столицах они становились все более заметны, и потому в столицах создавалась иллюзия, будто владычество денег уже наступило.

Некрасову нечего было бояться владычества денег, потому что он и сам всей душой прилепился к юному сословию, к буржуазии, которая именно тогда начинала кипеть великими жизнетворными силами. И, тем не менее, во всех тогдашних произведениях Некрасова стяжатели все до единого — воры, и Некрасов ненавидит их, как личных врагов, хотя и проявляет большое любопытство к их деятельности. Когда с одним из них случилось несчастье, поэт со злорадством моралиста воскликнул:

И вот тебе, коршун, награда
За жизнь воровскую твою!

Это осуждение наживы и всяких забот о наживе он высказывал всю свою жизнь. Дорога стяжания — дорога неправедная. Стяжателями могут быть лишь бездушные люди, не чувствующие в душе своей Бога. Позже, в 1856 году, поэт повторил:

Счастлив, кому мила дорога
Стяжанья, кто ей верен был,
И в жизни ни однажды Бога
В пустой груди не ощутил.

Отречься от стяжания значит — приблизиться к Богу:

Сила вся души великая
В дело Божие ушла,
Словно сроду жадность дикая
Не причастна ей была.

Стяжание противопоставляется Богу. Дорога стяжания в стихах у Некрасова вся полита человеческой кровью.

6

Но рядом с этим было и другое.

Например, в 1845 году, когда Некрасов гостил у Герцена в селе Соколове, он написал там удивительные строки:

Я за то глубоко презираю себя...
Что, доживши кой-как до тридцатой весны,
Не скопил я себе хоть богатой казны,
Чтоб глупцы у моих пресмыкалися ног,
Да и умник подчас позавидовать мог!

Строки неслыханные, кажется, впервые прозвучавшие в лирике, с тех пор как существует поэзия. Это пишет человек, больше всех проклинавший стяжание, и пишет в кругу идеалистов, у Герцена, наслушавшись пылких речей Кетчера, Грановского, Корша и других единоверцев Белинского!

Какой поэт в лирических стихах осмелился бы так открыто заявить, что ему хочется денег, потому что в деньгах власть над людьми и почет. Вначале Некрасов приписал эти стихотворения Ларре, и поэтому многие думали, что он говорит от чужого лица, но потом, перед смертью, он сделал такую пометку на той странице, где напечатано это стихотворение:

«Неправда. Приписано Ларре по странности содержания. Искреннее».

То есть сам признался, что выразил в этих стихах не чужую, а свою собственную жажду богатства, которое дало бы ему право господствовать над глупцами и умниками. Но так как в ту пору было не принято изливать такие непохвальные чувства в стихах, он наделил этими чувствами испанского писателя Мариано Хозе де Ларру, хотя тот был прозаик и стихов никаких не писал.

Разночинец осознал себя. И хотя через несколько месяцев он по инерции снова пишет осудительные слова о наживе, но вскоре этим осуждениям конец: с необыкновенною смелостью Некрасов отрекается от своего традиционного отношения к деньгам и выступает как убежденный проповедник наживы. Это случилось в 1848–49 годах, когда он, совместно с Авдотьей Панаевой, писал свой первый роман «Три страны света».

В этом романе благороднейший юноша, идеальный герой восклицает:

— Клянусь, я буду иметь деньги!.. Через два года я вернусь с пятьюдесятью тысячами рублей!

Одна дама так и говорит ему: «желаю вам денег».

Жажда денег швыряет его из Архангельска в Астрахань, и, когда после долгой разлуки этот подвижник стяжания снова встре-

чает страстно-любимую Полиньку, он, как утверждает Некрасов, — достает с своей груди полновесный бумажник и молча передает его Полиньке.

«Пересчитай, Полинька! — были первые слова, которые произнес Каютин. — Для них [то есть для денег] переплыл я моря, исходил три страны света, для них тысячу раз подвергал я жизнь опасности и много кровавого пота выжали они из твоего друга».

«Полинька принялась считать. Давно уже насчитала она 50.000, а денег все еще было много. Вот и еще 50.000 отсчитала она...

Наконец, все было сочтено, и они снова бросились друг другу в объятья».

«Счастливы были они, — продолжает Некрасов, — что любили и были молоды, но еще больше были они счастливы, что имели деньги».

Откровенность неслыханная! Так-таки прямо и сказано, что деньги — необходимейшее условие счастья, что без них и молодость не молодость, и любовь не любовь.

Это не просто роман, а призыв, символ веры и проповедь.

Напрасно историки нашей общественности замалчивают эту почти единственную в русской литературе апологию стяжания, делячества. Именно, апологию, — ибо, повторяю, юный стяжатель Каютин, помчавшийся от полюса к полюсу за десятками и сотнями тысяч рублей, есть у Некрасова идеальный герой, которым автор явно восхищается.

Каютин интеллигент, петербургский студент, из тех, которые зачитывались статьями Белинского, лучший, передовой человек той эпохи. Он даже пишет стихи о любви, совершенно в некрасовском стиле. Создавая в 1848 году образ этого идеалиста-промышленника, двадцатисемилетний Некрасов обращался к поколению тургеневских лишних людей, гамлетов Щигровского уезда и говорил ему: *сим победиши*. Он звал этих гамлетов к промышленной, хозяйственной деятельности, веруя, что она для России нужнее всех Гегелей. Зорким глазом дельца-ярославца он сразу заметил роковую особенность русских культурных людей, — их мечтательность, оторванность от практики, и вот устами Каютина пытается завербовать их в купцы:

«Звание артиста — конек наш, а купец, подрядчик, промышленник — нам обидно и подумать! — укоризненно восклицает Каютин. — Мы белоручки, ждем, чтобы деньги сами пришли к нам, упали с неба... При том мы все большие господа... Нам давай, по крайней мере, звание профессора, литератора, артиста... Как будто быть деятельным купцом не почетнее и не полезнее, чем ничего не делающим гулякой»...

Вот какими словами заговорил этот недавний обличитель наживы, едва только он понял ее тогдашнюю роль в русском обществе!

Русская передовая интеллигенция никогда не могла принять и вместить это прославление наживы. Впоследствии, много лет спустя, известный нечаевец П. Н. Ткачев, первый русский марксист, посвятил роману Некрасова злую статью, где доказывал, что идейка в романе «узенькая и пошленькая»[1], но Некрасов смотрел иначе. Для героя романа добывание денег было не низменное, а героическое и вдохновенное дело.

«Бывают же примеры и у нас, — говорил он, — что человек, не имеющий гроша, через десять-двадцать лет ворочает сотнями тысяч; а отчего?.. С опасностью жизни переплывает он огромные пространства на плоту, на дрянной барке, мерзнет, мокнет, питается бог знает чем, и надежда выгодно сбыть дрова, получить гривну на рубль за доставку чужого хлеба подкрепляет и одушевляет его в долгом, скучном и опасном плавании. Вот как куются денежки, Полинька».

Как куются денежки — такова тема романа. Герои романа воруют, надувают, барышничают, или просто находят бумажники, набитые крупными деньгами. Один выкопал из земли целый сундук с серебром и стал любовно целовать каждую монету. Другой декламирует на целой странице:

— Деньги, деньги, одни деньги... Вот-с как деньги-то важны[2].

7

Чем же объяснить это внезапное преклонение пред деньгами, сказавшееся в 1848 и 1849 годах? Почему Некрасов, бывший таким ярым хулителем денег, вдруг сделался восхвалителем их? Что побудило его выступить тотчас же после смерти Белинского с такой непопулярной, ответственной рискованной проповедью?

В романе «Спекуляторы», о котором было упомянуто выше (и который, кстати сказать, написан за год до романа Некрасова), есть тоже идеальный молодой человек, тоже, подобно Каютину, ставший из-за любви аферистом.

— Я буду спекулятором! — сказал Анатолий. — Несмотря на отвращение, которое я питаю к занятиям спекулятора, я буду им... Клянусь, я наживу миллион!

---

[1] *Постный (П. Н. Ткачев).* Неподкрашенная старина. — «Дело», 1872, ноябрь.

[2] «Три страны света». Роман в 9 частях Н. Некрасова и Н. Станицкого. Изд. третье. Пб., 1872. Т. I, с. 127, 135; Т. II, с. 259.

Весьма возможно, что этот Анатолий и послужил прототипом Каютина, но какая между ними огромная разница! Герой Некрасова не только не питает отвращения к аферам, а и других призывает заниматься аферами, и автор ему явно сочувствует.

Откуда такое сочувствие? Как посмел он призывать к аферам то самое поколение, которое только что создало «Бедных людей», «Записки охотника», «Антона Горемыку», да и ему самому продиктовало его первые плебейские песни?

Ведь фельетонно-водевильная полоса его творчества в ту пору уже закончилась, ведь уже наметилась его великая роль — одного из вождей молодой демократии. Он уже редактор «Современника», ученик Белинского, он по праву стоит в ту пору рядом с такими гуманистами, как Герцен, Достоевский, Тургенев, — и не боится проповедовать наживу! Что сказал бы Белинский, если бы прожил еще несколько месяцев и прочитал его странный роман, призывающий молодежь к спекуляции!

Но в том-то и дело, что Белинский не только не отверг бы идею романа, а напротив, горячо восхвалил бы.

У Белинского у самого к концу сороковых годов появились такие же мысли. Возможно даже, что именно он и повлиял на Некрасова, внушив ему идею романа. Ведь в последний год жизни Белинский постоянно повторял в своих письмах к друзьям, что «патриархальный сонный быт весь изжит», «что надо взять иную дорогу» и что эта новая дорога возможна лишь при *воцарении денег, при наступлении буржуазного строя.*

«Вся будущность Франции в руках буржуазии, — писал Белинский незадолго перед смертью. — Всякий прогресс зависит от нее одной (от буржуазии)... Внутренний прогресс гражданского развития в России начнется не прежде, как с той минуты, когда русское дворянство превратится в буржуазию»[1].

Это убеждение Белинский вывез из своей предсмертной поездки во Францию. Он уверовал, что третье сословие, которое тогда было еще вольнолюбиво и декларировало самые высокие чувства, уничтожит все тяготы феодального быта. Он приветствовал эту денежную власть, как победительницу неправосудного строя, как один из этапов к вожделенному братству и равенству. Он высказал свое убеждение Анненкову, и нет сомнения, что, вернувшись домой — умирать, — Белинский не раз повторял эту свою новую центральную мысль друзьям, в том числе и молодому Некрасову.

Некрасов, единственный, понял ее до конца.

Он понял ее даже лучше, чем Белинский, так как она формулировала то, что он давно уже чувствовал сам.

---

[1] *В. Г. Белинский.* Письма. СПб., 1914. Т. III, с. 317, 339.

Ему достаточно было нескольких слов, чтобы он утвердился в своем ощущении, что деньги для тогдашней России есть хартия вольности, что их вторжение в русскую жизнь знаменует собою если не полное раскрепощение народа, то хоть ослабление прежних крепей. Да и как ему было не понять этого! Он был первый поэт города, первый поэт-плебей, первый разночинный поэт, как же ему было не чувствовать, что в деньгах творческая свобода и сила! Он носил это ощущение в крови, и не он один, а очень многие.

В том же году, когда появился роман Некрасова, появилась и «Обыкновенная история» Гончарова, где в более осторожной и робкой форме заключалась та же мещанская проповедь. Адуев-старший был принят читателями, как типический герой новой денежно-промышленной эпохи. Белинский, верный своему тогдашнему взгляду на освободительную роль «буржуазии», выступил с горячей статьей, восхваляющей этого убежденного мещанина-стяжателя.

«Петр Иванович по-своему человек очень хороший, — писал Белинский об Адуеве-старшем. — Он умен, очень умен. Он не только не зол, но положительно добр. Он честен, благороден, не лицемер, не притворщик, на него можно положиться, он не обещает, чего не может или не хочет сделать. Словом, это в полном смысле порядочный человек, каких дай Бог, чтоб было больше».

Еще год тому назад Белинский не сказал бы этих слов. Год тому назад, браня буржуазию, он утверждал, что она — воплощение всего, что только есть дурного в народе.

Но теперь ему так захотелось полюбить буржуа, что он нарочно закрывает глаза на все его темные стороны, хотя можно ли сомневаться, что если бы ему довелось в жизни столкнуться с Адуевым-старшим, он возненавидел бы его с первой минуты. Тем знаменательнее это стремление примириться с адуевщиной, забыть свое органическое отвращение к ней, и как чуток стал Белинский ко всяким обидам, причиняемым его новым любимцам! Когда Герцен в письмах из Avenue Marigny позволил себе задеть буржуа, Белинский счел долгом вступиться за них в последней предсмертной статье.

Некрасов воспринял и развил в романе предсмертные идеи учителя. Он придал этим идеям реальную форму, показал их воплощение в жизни. Если бы Белинский был жив и познакомился с подвигами молодого Каютина, он сказал бы то же, что об Адуеве-старшем: дай Бог, чтобы в России было больше таких людей.

Таким образом, в 1848 и 1849 годах роман, призывающий к «хождению в купцы», отнюдь не являлся изменой заветам Белинского.

«Хождение в купцы» Некрасов проповедовал не только дворянам. Его излюбленные крестьяне Хребтовы, — Никита и Антон, — следовали той же программе и за это были особенно милы ему. Каютину так полюбился Антон, что он даже советовал Полиньке расцеловать этого мужика, как своего лучшего друга. Это сердечное расположение к крестьянам-купцам сказалось и в стихотворениях Некрасова. По-родственному ласково и весело, самыми счастливыми стихами воспевает он торгашей-коробейников, торгаша дядюшку Якова, у которого дом не тележка, торгашей, наполняющих «сельскую ярмарку». Он любит перечислять их товары, воспроизводить их торгашеские — бойкие и лукавые — речи.

Не только купца-мужика, не только купца-дворянина, но и купца-мещанина изобразил он в своем романе с особой любовью. Один из персонажей романа мещанин Душников был даровитый художник и писал отличные портреты. Но вот, к концу романа, он, при полном сочувствии автора, оставляет художество и, снарядив две барки, отправляется вместе с Каютиным в Каспийское море добывать капиталы.

Некрасову кажется, что после этого у Душникова даже наружность меняется к лучшему. «Купеческий костюм, — утверждает Некрасов, — шел к нему гораздо лучше так называемого немецкого платья. Ловко сшитый синий кафтан с меховой оторочкой, подпоясанный красным кушаком, шапка с соболем придавали ему молодецкий вид».

Ненастоящий, идеализированный, оперный, маскарадный костюм! Подобно костюму Некрасовым были идеализированы и самые люди, носящие этот костюм. Всю жизнь он называл их «коршунами», «пауками», «разбойниками», — а теперь не видит в них никаких недостатков и изображает их самыми нарядными красками.

Это было необходимо тогда, так как слагающаяся буржуазия действительно несла с собою освобождение крестьян. Но нужно ли говорить, что едва через несколько лет обнаружилась, что, несмотря на это, ее природа по-прежнему хищническая, Некрасов снова взглянул на нее глазами врага.

Замечательно, что похвала буржуазии, высказанная в «Трех странах света», вызвала полное сочувствие Н. Г. Чернышевского, который писал из Сибири:

«В „Трех странах света“ нет ничего такого, что казалось бы Некрасову дурным с нравственной или общественной точки зрения... Мне всегда было тошно читать рассуждения о „гнусности буржуазии“ и обо всем тому подобном; тошно потому, что эти рассуждения, хотя и внушаемые „любовью к народу“, вредят народу, возбуждая вражду его друзей против сословия, интересы которо-

го, хотя и могут часто сталкиваться с интересами его, но, в сущности, одинаковы с теми условиями национальной жизни, какие необходимы для блага народа, потому что, в сущности, тождественны с интересами народа».

А между тем, уже к середине шестидесятых годов оказалось, что Каютин не только не расположен целоваться с Антоном, но, напротив, все сильнее угнетает его, и что живописный мещанин Душников, — предтеча Разуваевых, — успешно заменяет дворянские крепи кулацкими.

Некрасов не был бы Некрасовым, если бы, едва он это понял, он не отвернулся бы от этих людей и не стал бы обличать их обоих.

Эти обличения достигли своего апогея в конце его жизни, в 1875 году, — в эпоху Кокорева, Самуила Полякова и Губонина, когда Россию охватил небывалый промышленный и биржевой ажиотаж. Здесь Некрасову вполне открылась злая природа каютинства, и он написал сатирическую поэму «Современники», где учинил жестокую расправу над Каютиными-биржевиками, Каютиными-заводчиками, Каютиными-банкирами, Каютиными-железнодорожниками, всякий раз наглядно показывая, как больно отзывается каютинство на живом теле многострадальных Антипов[1].

Таким образом, восхваление наживы и проповедь «хождения в купцы» явились лишь кратким и вполне обособленным эпизодом в литературно-общественной работе Некрасова, — эпизодом отнюдь не постыдным (вопреки мнению Ткачева), а, напротив, находящимся в полной гармонии с либеральными воззрениями Некрасова. Если впоследствии идея романа могла показаться «узенькой и пошленькой», то тогда, в сорок восьмом году, она была и широка и нова и вполне соответствовала воззрениям лучших людей того времени. Некрасов никогда больше к этой идее не возвращался, избавился от нее раз навсегда. Было бы безумно проповедовать эту идею в шестидесятых или семидесятых годах.

8

Всю жизнь Некрасов спорил с деньгами, противопоставляя им то любовь, то религию. Но, даже обличая их, он против воли обнаруживал инстинктивное влечение к ним.

Мы видели, что всякое накопление богатств, превращение бедняка в богача — для него неотразимо-любопытное зрелище, и

[1] См. мои примечания к этой поэме в «Полном собрании стихотворений Некрасова». Л.–М., 1929, с. 547.

следить за всеми подробностями этого обогащения людей, рассказывать о нем в повестях, водевилях, романах, стихах было истинной потребностью его души, потому что, несмотря ни на какие идеи, он по своей натуре, по инстинктам, был приобретатель и собственник.

Всю жизнь он подавлял в себе эти инстинкты и только дважды высказал их в поэзии и в прозе. Но если бы он даже ни разу не высказал их, мы догадались бы об этом и так, потому что слишком часто возвращается он к этим денежным темам, слишком часто волнуется ими. Хотя в своих произведениях он многократно доказывает и себе и другим, что истинное счастье не в деньгах — но не странно ли, что ему приходится это доказывать! Он такими мрачными чертами рисует катастрофический ужас безденежья, что обладание деньгами кажется завиднейшим счастьем. Безденежье в его книгах страшнее судьбы и чумы. Лично, не в литературе, а в жизни, он всегда был хвалителем денег.

Одна пятнадцатилетняя девочка значительно позже сказала ему как-то за обедом, что денег она терпеть не может.

— А свободу любите? — спросил Некрасов.

— Больше всего на свете.

— Но какая же свобода без денег?[1]

Его сложное, двойственное отношение к наживе сказывается на каждом шагу.

Своей поэмой о старом Науме, которого он зовет пауком, он хотел вызвать презрение к Науму, зачерствевшему свою душу многолетним стремлением к деньгам. Но удалось ли ему это? Едва ли. Слишком уж подробно и любовно изображает он всю приобретательскую работу Наума, слишком уж подробно исчисляет все источники Наумовых богатств, так что, когда дело доходит до того, чтобы показать все душевное банкротство Наума, мы этого банкротства не чувствуем, так как слишком долго мы вместе с поэтом любовались им и его мудрой хозяйственностью. Поэт против воли любуется им, *любуется больше*, чем той полуголой красавицей, которую нечаянно видит Наум. Поэма так и начинается перечислением доходов Наума:

Науму паточный завод
И дворик постоялый
Дают порядочный доход, —

говорится в первом куплете.

[1] Воспоминания о Некрасове Е. Ф. Литвиновой. — «Научное обозрение». 1903. № 4, с. 140.

Во втором и третьем поэт повествует о том, как наживается Наум от огорода.

В четвертом и пятом — сколько прибыли дает ему кабак.

В шестом и седьмом — как обогащают его волжские перекаты и мели.

У поэта с кабатчиком только и разговору, что об этих многообразных доходах.

— Ну, как делишки? — спрашивает поэт.

— В барыше! — отвечает кабатчик и, «разговорившись по душе, подробно исчисляет, что дало в году ему вино и сколько от завода»...

Поэт слушает с большим любопытством.

Не только деньги, но и всякое имущество занимает его творческую мысль. Мы видели его повесть о доме, который был куплен одним хитроумным дельцом. Этот делец был не кто иной, как историк Погодин, выведенный под прозрачным псевдонимом Ведрина, к великому негодованию Герцена[1].

Одно время это наживание домов было положительно манией Некрасова.

— Купишь *дом* многоэтажный, — говорит он об одном персонаже.

И о другом:

— *Дом* нажил в восемь этажей.

И о третьем:

Простой и добрый семьянин,
Чиновник непродажный,
Он нажил только дом один,
Но *дом* пятиэтажный.

И о четвертом:

Детьми и деревеньками
И *домом* нажился.

И о пятом:

Но (на жену, как водится) в Галерной
Купил давно пятиэтажный *дом.*

И о шестом:

А журналист, богатея,
Строил то дачу, то *дом.*

[1] *Николай Барсуков.* Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1894. Т. VIII, с. 355; *А. И. Герцен.* Полн. собр. соч. и писем. Пг., 1915. Т. IV, с. 412.

И о седьмом:

«Некто, надворный советник и кавалер, человек сметливый и почтенный, который в семь лет схватил пять чинов и двести тысяч наличных денег, выстроил на имя жены дом в Петербурге»[1].

Все эти дома по большей части огромные, многоэтажные; все они нажиты нечистыми средствами. Некрасову не было еще девятнадцати лет, когда он описал в своем первом рассказе, как некий Макар Случайный, имея оборотливый ум, нажил огромный *дом*, и как впоследствии все говорили: да, с таким родственником не надо четырехэтажного *дома* в Петербурге.

Через год он изобразил в «Литературной Газете», как один капитан сватался к богатой вдове, которую звали Домна, а когда Домна отказала ему, воскликнул в отчаянии: о, я бездомный!

Бездомный вдвойне: без Домны и без *дома* Домны, потому что капитан был влюблен одновременно и в Домну, и в ее каменный дом[2].

Скажут, что такое наживание домов было тогда в Петербурге бытовым явлением, мимо которого поэт не мог пройти, но спрашивается, почему же у других поэтов той эпохи, у Майкова, Полонского, Фета ни разу не упоминается об этих домах? Почему, в самом деле, ни Майков, ни Полонский, ни Фет не сделались поэтами денег? Ведь они жили в одну и ту же эпоху с Некрасовым, были его сверстниками, но даже не заметили ни ассигнаций, ни ростовщиков, ни приобретаемых за бесценок восьмиэтажных домов.

В том-то и особенность Некрасова, что из всех тогдашних русских поэтов он, единственный, умел так взволнованно переживать эти темы.

Как приобретаются дома, у кого и за сколько, — эти вопросы волновали его больше, чем те мировые вопросы «о тайнах вечности и гроба», которые из поколения в поколение обычно волнуют молодые умы.

Откуда? Куда? Зачем? — эти вопросы он знал только в юности. Но вещи, материальное богатство, имущество — вечно были у него в уме.

Чужое имущество стояло у него пред глазами, раздражая и даже как бы оскорбляя его. Он постоянно подмечал в своих персонажах ту жажду имущества, тоску об имуществе, которая грызет мещанина. Герой его рассказа «Карета», написанного в 1841 году, говорит: «сколько людей ездят в каретах! чем они лучше меня?

---

[1] «Литературная Газета». 1843, № 12, с. 229.

[2] «Капитан Кук». — «Литературная Газета». 1841, № 42.

Сердце мое надрывалось от злобы и зависти при виде кареты, я ненавидел тех, кто мог иметь ее. Зависть сосала мою душу»[1].

Это пишет подросток девятнадцати лет, и таким он оставался до старости.

То, что называется *материальными благами жизни*, занимает в его душе и в его поэзии огромное место; стремление к этим материальным благам, к домам, каретам, деньгам и вообще всевозможным вещам — доведено в его произведениях до пафоса.

Вообще, он весь в вещах, в земном и временном, и никогда не написал бы о себе, что «в беспредельное влекома, душа незримый чует мир», потому что он только в предельном и зримом. Кроме Крылова и Грибоедова, не было в России поэта, который был бы так непричастен к метафизическому умозрению, у которого была бы такая приземистая философия, над которым было бы такое низкое небо. О небе, — о месяце в небе, у него есть изумительные строки, невозможные в ту пору ни у какого другого поэта:

Он сказал мне: месяц в небе
Словно сайка на столе.
Значит, думает о хлебе.
Я мечтаю о тепле.

Думать о хлебе, мечтать о тепле — это он умел лучше всех. Именно оттого, что он с такой необычайной остротой ощущал физические лишения людей, он сделался поэтом голодных и холодных. Сытость и тепло часто были для него предельной мечтой. Только однажды у него написалось в стихах:

Зачем же ты в душе неистребима,
Мечта любви, не знающей конца?

Но он словно не заметил в себе этого влечения к бесконечности, которое «неистребимо в душе», и больше никогда не возвращался к нему. — Бесконечность, вселенная — эти слова не из его словаря. Правда, однажды он написал про *вселенское* горе:

Чашу вселенского горя
Всю расплещи.

Но написал поневоле. В подлиннике было иначе:

Чашу народного горя
Всю расплещи.

[1] «Карета. Записки дурака». — «Литературная Газета». 1841, № 60.

Цензура не позволила поэту мечтать об уничтожении горя народного, и он поневоле должен был расширить свою мечту до вселенских размеров*.

Всю жизнь он был поэтом народного горя, но какого счастья хотел он для своих любимых крестьян?

Надо, чтоб были здоровы
Овцы и лошади их,
Надо, чтоб были коровы
Толще московских купчих.

То есть надо, чтобы крестьяне раньше всего *обладали имуществом*, и чтобы это имущество было обильно:

Кабы так нам зажить, чтоб весь свет удивить,
Чтобы деньги в мошне, чтобы рожь на гумне.

В романе «Три страны света» Некрасов с увлечением описывает богатый Опечанский посад, где живут гордые и дюжие мужики-богачи, где «стада гусей и кур», где «множество шароваров, тулупов и шуб». Зажиточный мужик был его идеалом. Пышными и радостными красками описывал он эту зажиточность:

Мельницу выстроят скоро, —
Уж запаслись мужики
Зверем из темного бора,
Рыбой из вольной реки...
Дома одни лишь ребята
Да здоровенные псы, —
Гуси кричат, поросята
Тычут в корыто носы...
Все принялось, раздобрело!
Сколько там, Саша, свиней,
Перед селением бело
На полверсты от гусей;
Как там возделаны нивы,
Как там обильны стада!
Высокорослы, красивы
Жители, бодры всегда.
Видно — ведется копейка.
Бабу там холит мужик:
В праздник на ней душегрейка,
Из соболей воротник!
Дети до возраста в неге,
Конь хоть сейчас на завод,
В кованой, прочной телеге
Сотню пудов увезет...

Сыты там кони-то, сыты,
Каждый там сытно живет.
Тесом там избы-то крыты,
Ну, уж зато и народ!

Такова утопия Некрасова. Дальше этого она не идет: чтобы хилая, скудная Русь превратилась в гомерически-зажиточный Тарбагатай[1]. Самая форма этих тарбагатайских стихов, — таких добротных и прочных, — показывает, что автор действительно в полной гармонии с этим обильным животно-вещественным миром. И какое название — «Тарбагатай»! В самом звуке этого слова есть и грузность, и сытость, и приземистое небо, и полное удовлетворение вещественностью. Тарбагатаю ничего не надо, никакой метафизики, он и физикой чрезвычайно доволен —

Сыты там кони-то, сыты,
Каждый там сытно живет.

Стихи замечательные, единственные в русской поэзии. Упоение материальным довольством, богатой хозяйственностью выразилось в них, как нигде (кроме, пожалуй, стихотворений Державина). Когда русская критика научится разбираться в произведениях искусства, она должна будет признать, что эти тарбагатайские строки ценнее, поэтичнее многих прославленных стихотворений Некрасова. Их мог написать лишь силач. В них есть фламандское, рубенсовское. Форма их изумительно слита с содержанием: например, как хорошо это *т*, введенное в строку о поросятах:

поросята
Тычут в корыто носы.

Как передает это *т* тыкание поросячьих носов и как связано оно с Тарбагатаем. Хилость и скудость всегда были ненавистны

[1] Эти строки были уже напечатаны, когда в книге Г. Е. Горбачева «Капитализм и русская литература» (Л., 1925) появились такие глубоко верные строки: «Если мы просмотрим те стихи Некрасова, где отразились его мечты о возможном крестьянском благополучии, то мы увидим мечтания о превращении наших мужичков в крепких фермеров, в хозяйственных и деловитых деревенских буржуа»... «Даже и субъективно Некрасов был не более, как поэтом мелко-буржуазной демократической революции и пророком крестьянской демократии» (с. 57–59). Но иным он и быть не мог, ибо, — как признает Горбачев, — «более ничего не нужно было в его эпоху, чтобы быть поэтом самых передовых групп». Эта ставка на хозяйственного мужика, на кулака проявлялась в народничестве и после Некрасова, так как кулаки были тогда — до поры, — самые большие либералы в деревне; они яростно ненавидели своих конкурентов-дворян и требовали отмены стеснений, которые мешали им хозяйствовать. (См.: *М. Покровский.* Очерки по истории революционного движения. М., 1924, с. 71–73.)

Некрасову. Ему нужны были здоровенные псы, высокорослые люди, полногрудые женщины, сытые кони. Если нет ничего, кроме плоти, то пусть эта плоть раздобреет, разбухнет до крайних пределов! Пусть вся земля вокруг селения будет покрыта гусями, — сплошным, многоверстным гусем! Я помню, как услаждался покойный поэт Гумилев этим «Тарбагатаем» Некрасова*. В своем увлечении Гумилев доходил до того, что утверждал, будто во всей некрасовской лирике самая лучшая, самая волнующая строчка:

Сколько там, Саша, свиней!

а если и не лучшая, то характернейшая. Если мы прочувствуем до конца эту тарбагатайскую черту в творческом облике Некрасова, этот облик осветится для нас по-новому; мы увидим его не таким, каким он казался нам до сих пор.

В романе «Три страны света» чувствуется такое же упоение обилием:

«Гусь туда со всего света линять летит — руками лови. Рыбы видимо-невидимо: успевай ловить... а песцы, а медведи белые. Нигде не найдешь столько рыбы, и зверя, и птицы с дорогим пухом»[1].

Не только в хозяйственной жизни, а всюду он любит изображать изобильную, прочную, тяжелую, чрезмерную, монументальную плоть, плоть в ее высшем выражении, наиболее *плотскую плоть*:

«Посмотрите, что за рыба! Еле внес ее лакей...»

«Князь Иван колосс по брюху, руки — род пуховика».

«С большущей сивой гривою, чай, двадцать лет нестриженной, дед на медведя смахивал».

Таких монументальных образов у Некрасова очень много. Его, слабого, вечно больного, так часто привлекали «здоровенные» многопудовые люди:

«И было в ней перед ее кончиной без малого *четырнадцать пудов*».

«Генерал Федор Карлыч фон-Штубе, *десятипудовой генерал*, скушал четверть телятины в клубе, крикнул «Пасс!» и со стула не встал».

Эти строки и сами десятипудовые, в их звуках чувствуется грузность, обилие телесности, и самая фамилия генерала передает его вес.

Женщин Некрасов любил тоже «здоровенных»:

---

[1] «Три страны света». Роман Н. Некрасова и Н. Станицкого. СПб., 1849, часть IV, с. 46, 47.

она
Мила, дородна и красна...
«Постой, проказница, ужо
Вот догоню...» Догнал, поймал, —
И поцалуй их прозвучал
Над Волгой вкусно и свежо.
Нас так никто не цаловал.
Да в подрумяненных губах
У наших барынь городских
И звуков даже нет таких.

Дарья, у которой двухлетний ребенок сидит на груди, как на стуле, может служить лучшим примером этого пристрастия к монументальному женскому образу:

цветет
Красавица миру на диво.
Румяна, стройна, высока,
Во всякой одежде красива,
Во всякой работе ловка.

«Плотность» человеческого тела всегда особенно привлекала его:

Вырастет крепок и *плотен*,
Вырастет ласковый сын...

Чернобровка свежа и *плотна*...

Осанистая женщина,
Широкая и *плотная*...

Таковы были *органические* вкусы Некрасова, не зависящие ни от каких литературных и журнальных программ.

Муж этой грудастой Дарьи такой же богатырь, как и она: «пригожеством, ростом и силой ты ровни в селе не имел».

И Дарья, и Прокл, и их Савраска, и Савелий богатырь святорусский, и Матрена Тимофеевна — «корова холмогорская, не баба», — и вообще вся «кряжистая корёжжина», «богатыри сермяжные» — так и тянуло Некрасова сюда, к монументальным и грузным образам, монументальным и грузным словам.

Самые страдания народа казались Некрасову свидетельством его титанической силы; и стихи об этом богатырстве народа были наполнены у него гигантски-огромными образами:

А потому терпели мы,
Что мы богатыри...
Цепями руки кручены.
Железом ноги кованы,

Спина... леса дремучие
Прошли по ней — сломалися,
А грудь? Илья-пророк
По ней гремит-катается
На колеснице огненной —
Все терпит богатырь!
И гнется, да не ломится...
Не ломится, не валится, —
Ужли не богатырь?

Вся Россия была ему: Тарбагатай.

И под стать этим образам были те огромные почти невозможные цифры, которых так много в поэзии Некрасова. Он не был бы поэтом материального мира, если бы не питал особого пристрастия к цифрам, и эти цифры выражали такое же стремление к обилию. Мы только что видели гиганта-коня, который в гигантской телеге увозит *сотню* пудов. Почти все цифры у Некрасова такие гигантские:

— Сто вечеров до поздней ночи он говорил нам про него.

— Сто дней не ел, хирел да сох...

— Он жил сто семь годов...

— Было ему уж до сотни? — Было и с хвостиком сто...

— Впятером им четыреста лет...

— Целый век по квартирам таскался и четырнадцать раз погорал...

— Ты снес один по крайности четырнадцать пудов...

— Убил ты, точно, на веку сто сорок два медведя...

Так щедр был Некрасов в своей арифметике. Цифры он выбирал самые крупные — иногда для гротеска, в шутку, по привычке к водевильному мышлению, но чаще всего всерьез, веруя в них вполне, выражая ими свои тарбагатайские вкусы.

И это было в нем прекраснее всего. Он был земной человек, без всякого порывания в нездешнее, без всяких касаний мирам иным, но он твердо стоял на земле, он любил ее хозяйственно-деловитой, крестьянской любовью, и, если бы не его чрезмерная чуткость к человеческим страданиям и жалобам, которая сделала его поэзию мученической, это был бы самый здоровый, кряжистый поэт, счастливый житейским и здешним: деревьями, скирдами, конями, коровами, женщинами своей любимой тарбагатайской земли.

Отсюда все его панихиды и похороны. Любя тарбагатайское здоровье, тарбагатайскую сытость, тарбагатайскую «холю» и «негу», он именно поэтому с такой болью — как личную обиду — ощущал нашу хилость, нищету, скорбь и смерть, именно поэтому так мучительно ненавидел все то, что непохоже на его Тарба-

гатай, что мешает пышному и чрезмерному цветению плоти. Именно потому он был поэтом болезни, нужды и смерти, что умел до такой степени радоваться здоровью, богатству и жизни, — *жизни как таковой*, самым сокам жизни, ее зеленому шуму, ее разноголосице и суете. Это бездумное наслаждение жизнью он умел изображать как никто. Как его радовали, например, весенние *звуки*:

В обаянии счастья и славы,
Чувству жизни ты вся предана, —
Что-то шепчут зеленые травы.
Говорливо струится волна;
В стаде весело ржет жеребенок,
Бык с землей вырывает траву,
А в лесу белокурый ребенок —
Чу — кричит: «Парасковья, ау!»
По холмам, по лесам, по долинам
Птицы севера вьются, кричат,
Разом слышны — напев соловьиный
И нестройные писки галчат,
Грохот тройки, скрипенье подводы,
Крик лягушек, жужжание ос, —
Треск кобылок, — в просторе свободы
Все в гармонию жизни слилось! —

Хороша земля, хорошо на земле, жить бы тысячу лет и все слушать бы эти земные ауканья, ржанья, шепоты, говоры, грохоты, радоваться кобылкам, лягушкам, быкам, жеребятам и просто тому, что вот сейчас из лесу слышно, как какой-то мальчишка кричит: «Парасковья!» Он был рад не только тарбагатайским звукам, но и *краскам* тарбагатайским:

По пьяным по головушкам
Играет солнце вешнее,
Хмельно, горласто, празднично,
Пестро, красно кругом.
Штаны на парнях плисовы,
Жилетки полосатые,
Рубахи всех цветов;
На бабах платы красные,
У девок косы с лентами,
Лебедками плывут.

Эти тарбагатайские, здоровые, пышные звуки и краски сливались для него в «гармонию жизни», он крепко прилепился к ним, он чувственно и страстно любил их, и потому-то его всю жизнь так пугала смерть, потому-то он пел панихиды над своим собственным трупом.

Его предсмертные годы — те восемнадцать месяцев, когда он, заживо разлагаясь от рака, без надежды на выздоровление, боролся один на один со смертью — все проникнуты одним криком: не хочу-у-у! Смерти он не принимал, не вмещал и говорил ей только одно «не хочу», — не хочу, чтобы прекратилось для меня это вечно праздничное цветение плоти, чтобы кончилась эта милая, телесная жизнь, — а другой он не знал, и знать не хотел: ни разу в своих предсмертных стихах, где он кричит об этом не хочу! — ни разу в них не высказал он даже *отдаленной надежды на иное бытие, на загробное, не плотское счастье.* Он был так крепко привязан к этому миру явлений, что не изменил ему даже на смертном одре.

Всю жизнь он с особенной болью отзывался на царящую в мире смерть и не знал ей никаких оправданий, и всегда отмечал с омерзением, как она уничтожает самую пышную, богато-цветущую плоть. Почти все его покойники — богатыри. Вспомните Савву, — охотника-гиганта, который поддел на рогатину сорок медведей — какими тарбагатайскими красками изображает поэт его огромную телесную силу, чтобы взволновать нас его смертью:

Росту большого, рука — что железная,
Плечи — косая сажень...
Умер, Касьяновна, умер, болезная,
Вот уж тринадцатый день!

И другой оплакиваемый поэтом покойник — Иван — такой же тарбагатайский гигант:

Богатырского сложения
Здоровенный был детинушка.
Подивился сам из Питера
Генерал на парня этого,
Как в рекрутское присутствие
Привели его раздетого!

Так мощно и стройно и «здоровенно» было это молодое тело, — и тем страшнее его умирание, тем страшнее эти гениальные слова:

И погас он, словно свеченька,
Восковая, предыконная...
Мало слов, а горя реченька,
Горя реченька бездонная.

Человек создан для счастья, не загробного, а здешнего, земного, — этого не осмелился высказать ни один из русских поэтов. Некрасов и здесь самобытен, ни на кого не похож. И пусть Владимир Соловьев, любивший лишь поэтов-метафизиков и умевший пони-

мать их лишь постольку, поскольку они были метафизики, — презирал поэзию Некрасова за то, что Некрасов был лишен чувства вечности, что для Некрасова *эта земля* дороже вечности и лучше всяких загробных миров, — ее ветры, запахи, вёсны, птицы, деревья, снега. Только от него мы узнали, что физическое, тарбагатайское счастье людей достойно величайших поэм, что любовь к насущному, житейскому драгоценнейший, редкостный дар, доступный немногим избранным, что гораздо легче воспевать «Деву Радужных Ворот», Небесную Софию и Вечную Женственность, чем по-настоящему, всем сердцем обрадоваться тому, что вот мальчишка кричит «Парасковья», а бык с землею вырывает траву.

Мы не умеем ценить великие произведения искусства, и, например, о «Рыцаре на час» у нас не существует ни одной настоящей статьи, а только бессвязные (чисто-эмоциональные) возгласы, и никто еще не указал, как типична для всего душевного строя Некрасова выраженная в ее первых строках простая радость жизни, радость от сознания, что вот я живу, иду по дороге, вдыхаю воздух, слушаю, смотрю, —

По широкому полю иду,
Раздаются шаги мои звонко:
Разбудил я гусей на пруду,
Я со стога спугнул ястребенка:
Как он вздрогнул, как крылья развил,
Как взмахнул ими сильно и плавно.
Долго, долго за ним я следил
И невольно сказал ему: славно!
Чу! стучит подъезжающий воз,
Деготьком потянуло с дороги...

Здесь опять-таки изумительный аппетит к бытию; в эти минуты он говорит свое *славно* не только ястребенку, а всему: пахнет деготьком, — славно! Гуси проснулись, — славно! Воз проехал — славно! Это *славно* Некрасов говорил очень редко (чаще всего плакал и каялся), но когда говорил, то по самым его образам, по звукам его стихов можно было чувствовать, что это плотолюбие — основа всей его психической жизни, что он вложил сюда всего себя без остатка. Тому, кто так умел любить земное, действительно не нужно небесного, он и без неба — великий поэт.

9

Моя статья кончена, но мне хотелось бы хоть в нескольких беглых строках — предупредить одно возражение, которое напрашивается само собою.

Дело в том, что многие свои доводы я черпаю в романе Некрасова «Три страны света», а между тем этот роман пользуется у читателей очень плохой репутацией.

Об этом романе в литературе существует легенда, будто он не выражает подлинных убеждений Некрасова, будто он написан спустя рукава, лишь бы только дать читателям легкое и забавное чтение. Принято думать, что этот роман есть просто вздор, недостойный внимания, тем более, что сам Некрасов отзывался о нем пренебрежительно и никогда не позволил бы поставить его в один ряд с серьезными своими вещами.

Если это так, то, конечно, мы были не вправе делать из этого романа те выводы, которые были сделаны выше.

Для того чтобы отстоять это право, мы должны доказать, что роман, действительно, отражает в себе подлинные убеждения поэта.

Поэт, действительно, хотел написать легкомысленный авантюрный роман, для развлечения, а не для поучения читателей, но удалось ли ему это? Нет. Года три или четыре тому назад удалось бы, но теперь не удалось, потому что теперь, в 1848–1849 годах, когда кончился водевильно-фельетонный период его творчества, на него нахлынули новые мысли и чувства, которые он и пытался отразить в своем творчестве. Слишком серьезное, слишком учительное было то время, недаром именно тогда, в эти два-три года, сразу, выдвинулись такие писатели, как Герцен, Достоевский, Гончаров и Тургенев.

Стоит лишь бегло перелистать этот огромный роман, чтобы убедиться, что Некрасов, — может быть, против воли, — внес туда свои заветнейшие верования.

Роман написан только потому, что после французской революции 1848 года русская цензура стала запрещать все французское и зарезала подряд шесть романов, намеченных для напечатания в журнале Некрасова. А так как без французского романа журнал был немыслим, то Некрасов и решил, что он сам напишет французский роман. А для того, чтобы роман вышел еще более французским, он пригласил в сотрудницы свою подругу Авдотью Панаеву. Панаева, действительно, офранцузила этот роман, ввела туда несуществующих петербургских субреток, влюбленных горбунов, подкинутых младенцев и похищенных дев. Но если выбросить из романа все то, что написала Панаева (а выбросить легко, так как теперь достоверно известно, что написано ею и что написано им)*, то пред нами будет довольно точная

и верная картина самых искренних и задушевных чувств Некрасова[1].

Правда, попадаются страницы, отзывающиеся водевилем и фарсом. Некрасов только что перестал поставлять водевили для Александринской сцены, и у него еще остались привычки водевильного мышления. Недаром, через год после написания романа, он напечатал превосходный рассказ «Краска Дирлинга», который так и просится на Александринскую сцену; это явный театральный водевиль, изложенный в форме рассказа. Когда в своем романе он выводит подьячего, который на каждом шагу говорит: миллион триста тысяч, — например:

— Мороз страшный, миллион триста тысяч градусов.

— Наш ведь ученый: миллион триста тысяч языков знает.

— Разрезали его [самоубийцу] на миллион триста тысяч кусков.

Так и видишь этого подьячего в исполнении Дюра или Мартынова на Александринском театре. Таким же водевилем отдает анекдот о старике Доможирове, который женился на свирепой квартирной хозяйке лишь затем, чтобы не платить за квартиру. Такова же глава «Свадьба» в начале второй части романа.

Но таких страниц мало, большинство же страниц отражает Некрасова-гуманиста, Некрасова — певца обездоленных, Некрасова-народника, — словом, того самого Некрасова, каким мы знаем его по его лучшим стихам.

Как ни старался он быть на этих страницах просто занятным рассказчиком, это ему не далось. Даже в авантюрном «французском» романе, написанном для легкого чтения, несмотря ни на какие притеснения цензуры, он высказывает свои наболевшие, некрасовские, неотвязные мысли. Странно, что русская критика, обычно столь чуткая ко всяким гуманным мотивам в произведениях искусства, не заметила таких потрясающих, истинно некрасовских эпизодов романа, как например, «История мещанина Душникова», где рассказывается, как даровитый живописец из народа был искалечен жестокой средой. Такие же некрасовские жалобы на тиранию людей чувствуются в главе «Деревенская скука», где скучающий помещик, от нечего делать, в течение долгих часов издевается над крепостным ребенком[2], и

[1] Главы: «Как кутит Кирпичев», «Деревенская скука», «Первый шаг», «Выстрел», «Новые лица» написаны единолично Некрасовым, а «Пролог» и «Шутка» — Панаевой. Панаева является автором глав, посвященных преимущественно Полиньке и лицам, окружающим Полиньку, Некрасов же взял на себя изображение путешествий и приключений Каютина.

[2] Впоследствии Некрасов переделал эту главу в одноактную театральную пьеску «Осенняя скука».

в той главе, где самодур Кирпичев оскорбляет старика-приказчика, и дальше, где деспот-отец губит непокорную дочь, и дальше, где хозяева эксплуатируют беззащитных работниц, и дальше, где важный генерал выбрасывает, не читая, прошение подьячего, обремененного огромной семьей — всюду та же некрасовская чуткость к человеческим обидам и болям, к слезам и стонам угнетенных людей, без которых немыслима поэзия Некрасова.

Это в Некрасове — подлинное, органическое; это заставляет нас отнестись к его роману с таким доверием, с каким до сих пор еще не относились к нему. И другая чисто некрасовская черта сказывается в этом романе: страстная любовь к мужику.

В ту пору только что начинали сентиментально любить мужика (по Жорж Занд), и никто еще не думал окружать его тем ореолом, который был создан потом. Только Некрасов — единственный — в этом романе заговорил о русском мужике так влюбленно и пылко, как еще не говорил никто. Другие просто любили (или старались любить) мужика; он один был *влюблен* в него, и на этих страницах впервые признался в своей любви. Именно здесь начался его длинный роман с мужиком. Особенно умиляют его Антип и Никита Хребтовы. Он видит в них воплощение всего прекрасного и благородного, что только есть в мужике. Ему нравится даже лукавство Антипа, даже его насмешливость, даже его *себе на уме*. В четвертой части романа мы встречаем такие по тому времени новые и необыкновенные строки:

«Каютин задумался о Полиньке и о той минуте, когда он приведет к своей невесте невысокого чернобородого мужика с пробивающейся сединой, с маленькими сверкающими глазами, с умной и немного лукавой улыбкой и скажет ей: полюби его! расцелуй его! это мой лучший друг!»

Тогда никто еще в нашей словесности не целовал мужиков. Никто не называл их своими лучшими друзьями. Некрасова первого охватило это чрезмерное чувство, и он излил его в своем первом романе.

Словом, как мы бы ни относились к роману, мы должны признать, что в нем отчетливо выражены все подлинные симпатии и антипатии Некрасова. В этом романе он весь со всеми своими пристрастиями. Тут и ветер, и стоны, и смерть, и бурлаки, и охота на медведя, и карты! — весь некрасовский мир. Пусть роман написан впопыхах и небрежно, но в нем Некрасов остается Некрасовым. Это не то, что его недавние очерки «В Сардинии» или «Певица». Он вкладывает в этот роман много фактов из своей биографии. Он рассказывает, например, как хозяин выставил оконную раму у неплатящего за квартиру жильца; мы знаем, что

этим жильцом был он сам. Он рассказывает, как некий Граблин писал прошения нищим, получая за это гонорар в три копейки. Такие прошения писал, как известно, он сам. Он говорит о Каютине, что отец направил его в Петербург, в Дворянский полк с письмом к генералу, а он не выполнил воли отца и поступил в университет слушать лекции. Это тоже из собственной своей биографии[1]. Вообще Каютина он часто отождествляет с собою. (Мы сказали бы, что этот роман, пожалуй, даже слишком некрасовский: нигде в своей прозе Некрасов не высказывался с такой полнотой.) И если мы относимся с доверием ко всем прочим тенденциям, выраженным в этом романе, мы должны с таким же доверием отнестись и к его главнейшей тенденции, о которой мы говорим сейчас.

[1] В этом романе он выводит немало своих знакомых: Воейкова, Я. П., Буткова, Г. М. Толстого под фамилией Лачугина (Толстой помог ему основать «Современник», у него он только что гостил в Казанской губ.), книгопродавца Полякова, купца Жукова и даже свою собаку Фингала. Во второй части на 109 стр. рассказан сюжет его стихотворения «Похороны», в четвертой части на 67 стр. есть вариант его стихотворения «Не заказано ветру свободному», в романе мы встречаем и «бессменного» Блюхера (с. 11, 98), который упоминается дважды в позднейших стихотворениях Некрасова («Кому на Руси жить хорошо» и «Ночлеги»), и словечко «туда», — которое играет такую роль в позднейшем стихотворении «Над чем мы смеемся».

1

Весною 1853 года Некрасов заболел.

Он был молодой человек, ему шел тридцать третий год, у него заболело горло, заболела грудь, он охрип, стал кашлять и вскоре лишился голоса, уже не говорил, а шептал.

Кашель у него был нехороший: сухой и звенящий. По ночам его знобила лихорадка. Он обратился к лучшим докторам, к Пирогову, Экку, Шипулинскому, Иноземцеву, но те почему-то решили, что это простуда, и не приняли мер против болезни. Язва изо дня в день разъедала его гортань, а профессор Иноземцев прописывал ему искусственные минеральные воды и советовал для окончательного излечения поселиться под Москвою на даче!

Непостижимое ослепление медиков!

«Чего же они смотрели два года! — восклицал в отчаяньи Некрасов. — Что я в эти два года вытерпел, а главное, за что погибли мои легкие, которых бы мне хватило еще на двадцать лет!»

И в самом деле, не странно ли? — первейшие светила медицинской науки исследуют больного много раз и даже не догадываются, что у него за болезнь. Организм его разрушается у них на глазах, у больного гибнут затылочные и шейные железы, а его пользуют какой-то водичкой. Лишь через два с половиною года, когда болезнь непоправимо надорвала здоровье поэта, он снова пригласил Шипулинского, и тот с «торжеством и радостью» объявил ему, что́ у него за болезнь, и назначили втирание ртути[1].

«О, доктора! О, доктиссимусы! О, рутина! О, невежество! Прибавь еще 1000 разных О — и все-таки это не выразит моего изумления от их невежества, — а главное невнимания!» — писал поэту его друг Василий Боткин в сентябре 1855 года[2].

[1] *А. Н. Пыпин.* Н. А. Некрасов. СПб., 1905, с. 118–134; *Н. А. Белоголовый.* Воспоминания и другие статьи. М., 1897, с. 438–476.

[2] «Голос Минувшего». 1916. № 9, с. 172.

Мудрено ли, что состояние духа было в то время у поэта убийственное. На него то и дело нападали приступы лютой хандры, и он оплакивал себя в стихах, как покойника: «...очнулся я на рубеже могилы...», «а рано смерть идет, и жизни жаль мучительно...», «настанет утро, солнышко осветит бездушный труп...»

Мудрено ли, что в 1856 году он начал три стихотворения подряд одним и тем же словом *тяжелый*:

Тяжел мой крест...
Тяжелый крест...
Тяжелый год.

Мудрено ли, что в тогдашних письмах, хотя бы к Тургеневу, он жаловался на свою хандру беспрестанно.

...«Голубчик мой! очень тошно!..» «Точит меня червь, точит...» — «Очень худо жить... я таки хандрю...» «Я был в такой хандре, что боялся испортить общее веселье...»

Это почти в каждом письме:

«Тоска, хандра, недовольство, злость...» «У меня припадки такой хандры бывают, что, боюсь, брошусь в море...» «Не мни, что я раздуваю в себе хандру, нет, а донимает она меня изрядно...»

Это и в шестнадцатом письме, и в двадцать шестом, и в сорок пятом.

«Нахожусь почти постоянно в таком мрачном состоянии духа, что вряд ли письма мои доставят тебе удовольствие...»

И в следующем — теми же словами:

«Нахожусь постоянно в таком духе, что самому скверно...»[1]

Ему даже странно, когда хандра покидает его. «Вот уже восемь дней не хандрю!» — отмечает он, словно чудо. Для него это блаженство неслыханное — целую неделю не хандрить! «Целые восемь дней я был доволен своей судьбой; это так много, что я и не ожидал», — пишет он из-за границы Тургеневу. И Чернышевскому — с таким же удивлением.

Это у него бывало припадками. Из азартного и энергического человека он превращался в такие дни в полутруп и валился на диван, как отравленный (у него был специальный диван — для хандры). Все так и знали: «Некрасов в хандре», и старались не заговаривать с ним — пусть отлежится в молчании. Часто он по нескольку дней коченел на диване в сосредоточенной апатии. «Он иногда по целым дням ни с кем не говорил ни слова, — вспоминает его бывшая жена. — Он по двое суток лежал у себя в кабинете в страш-

[1] *А. Н. Пыпин.* Н. А. Некрасов. СПб., 1905, с. 111–193.

ной хандре, твердя в нервном раздражении, что ему все опротивело в жизни, главное, он сам себе противен»[1].

Сам себе противен, — это чувство гадливости по отношению к себе часто посещало его во время болезни, и тогда он желал лишь одного — умереть:

«Поглядываю на потолочные крючки» [т. е. выбираю, на котором повеситься], — писал он в откровенную минуту Тургеневу.

«В день двадцать раз приходит мне на ум пистолет, и тотчас делается при этой мысли легче», — сообщает он ему в другом письме.

«Чувствую, в такие дни могу убиться».

С отчаяния он чуть было не ушел на войну, в Севастополь, чуть было не кинулся в Волгу и твердил самому себе в предсмертном восторге:

Дожигай последние остатки
Жизни, брошенной в огонь!

И когда по каким-то ничтожнейшим поводам его два раза вызвали в ту пору на дуэль, он с радостью принял вызовы*. «Мне все равно ведь недолго жить!» И поставил противникам такие условия, которые превращали поединок в самоубийство. — «Хоть сегодня, но не позже, чем завтра, на пистолетах, через платок!» — говорил он своему секунданту, посылая его к барону Б. А. Фредериксу, с которым не поладил за картами[2].

«Вуй, вуй, — твердил он проходимцу-французу, когда тот, задетый его стихотворением «Княгиня», приехал вызвать его на дуэль. — Вуй, вуй»!

И объяснял своим встревоженным близким: «Я рад этому случаю... Лучше разом покончить с жизнью...»

2

Казалось бы, это понятно и естественно. Подобные чувства не редкость у страдающих тяжкой болезнью; мало ли между ними таких, что и вправду стреляются, топятся, вешаются?

«Вы просто хандрите, — писал ему Н. Г. Чернышевский, — и главная причина хандры — расстроенное здоровье. С болезнью пройдет и хандра»[3].

Все это очень похоже на правду. Но правда ли это? Нет. В том-то и дело, что *задолго до этой болезни, независимо от этой болезни*, у

[1] «Воспоминания» Авдотьи Панаевой. Л., 1929, с. 274–275.
[2] «Русская старина». 1901. № 9, с. 495–496.
[3] «Современный Мир». 1911. № 9, с. 178.

Некрасова бывали такие же припадки хандры. Он хандрил отнюдь не от болезни. Хандра была его природное качество. Еще в ранних стихах, еще юношей, когда он был совершенно здоров, он отметил в себе хандру, как болезнь:

> И в новый путь с хандрой, болезненно развитой,
> Пошел без цели я тогда, —

писал он о своих первых шагах в Петербурге, о той поре, когда ему не было еще семнадцати лет. Годом позже, в 1839 году, восемнадцатилетним подростком, Некрасов, по воспоминаниям Ф. С. Глинки, пролеживает целые дни на диване в своей излюбленной ипохондрической позе[1]. Вот когда появился этот зловещий диван, который в позднейшие дни стал неизбежным аксессуаром его меланхолии, вот когда началось то *лежание*, о котором мы знаем из его позднейших стихов: «хандрит — и ничего не пишет...», «лежит и еле дышит...», «*лежать* умеет дикий зверь...»

«Он постоянно был или казался угрюмым», — говорил о юноше Некрасове Глинка.

«Апатия его дошла до нестерпимой отвратительности»,– писал Белинский о двадцатишестилетнем Некрасове, на которого вдруг налетела хандра, отбив у него всякую охоту к труду.

Некрасов объяснял свою хандру самыми разнообразными причинами, — то будто он надорвался в работе, то будто у него больная печень[2], — но, в сущности, и сам понимал, что хандра у него — беспричинная, что она родилась вместе с ним, что, как бы счастливо ни сложилась его жизнь, он все равно тосковал бы, ибо такой у него был темперамент:

«Всему этому есть причина, а пожалуй, и нет! — догадывался он иногда. — В этом никто, *кроме моей хандрящей натуры, не виноват*».

Ту женщину, с которою он жил во время болезни, он подвергал особой пытке — пытке молчания*. Он молчал по целым дням, не произнося ни единого слова, не отвечая ни на какие вопросы. Все объясняли это молчание болезнью.

Но вот оказывается, что еще за десять лет до того, — молодой, вполне здоровый человек, — он, живя с другою, пытал эту другую таким же молчанием и доводил ее нередко до истерики. Она к

---

[1] «Исторический Вестник». 1891. Т. 43, февраль, с. 585–586.

[2] «Доктор Циммерман объявил, что у меня расстроена печень. Итак, я дурею от расстроенной печени. Слава богу, хоть причина нашлась», — писал он Тургеневу в апреле 1857 г. И в 1873 г. жене своего брата то же самое: «Я болен печенью, и если год еще не полечусь, то, пожалуй, начну кусаться» («Архив села Карабихи». М., 1916, с. 13). Но печень у него была здоровая. И доктор Белоголовый, и проф. Грубер, производившие после его смерти вскрытие его тела, нашли у него вполне нормальную печень. Значит, его «*дурь*» была не от этого.

нему с нежностью, а он молчалив, как мертвец, — окаменел от хандры[1].

Значит, болезнь и здесь ни при чем. Ведь и до болезни он вел себя точно так же. Я только что приводил его жалобные письма к Тургеневу, но не поразительно ли, что прототипом всех этих жалобных писем является его *юношеское, давнишнее* письмо к сестре, самое раннее из всех его писем, дошедших покуда до нас: там те же жалобы на хандру, какие слышатся в его позднейших письмах, написанных во время болезни. Можно сказать, что все позднейшие его письма суть варианты этого письма, написанного *за 14 лет до болезни*.

Вот что пишет девятнадцатилетний Некрасов 9 ноября 1840 года:

«Вчера целый день мне было скучно. Вечером скука усилилась... Какая-то безотчетная грусть мучила меня. Я сам не понимал, что со мной делалось. Все занятия мои мне опротивели, все предположения показались мне жалкими. Я не мог ни за что приняться и со злостью изорвал начало одной срочной статьи. Мне было не до того... я чуть не плакал. И, право, заплакал бы, если бы не стыдился себя самого...»[2]

Это письмо длинное, его нужно прочесть до конца, оно — эмбрион всех позднейших: та же ни чем не объяснимая грусть, имеющая характер припадка, те же самоупреки, самообвинения, та же внезапная гадливость к себе, ко всем своим делам и суетам, и тот же внезапный прилив равнодушия, которое впоследствии часто отбивало его от любимейших и неотложнейших дел. Письмо написано в самый разгар увлекательной, горячей работы. Как раз в ту пору Некрасов сочинял своего «Провинциального подьячего», Феоктиста Онуфриевича Боба, который так понравился читателям — даже Белинскому, — ставил на сцене свою первую пьесу*, писал рассказы для журнала «Пантеон» и вообще очень азартно боролся за свое литературное бытие. И вдруг ни с того ни с сего — «все занятия мне опротивели, все предположения показались мне жалкими».

«Да, дни летят... летят и месяцы... летят самые годы... А грустно... все так же грустно... Когда же мне будет весело?.. Что это за странная, за беспокойная жизнь человеческая, которая сама не знает, чего ищет, чего ждет. Пройдут годы — нет и в помине прежних чувств, прежних желаний, все они кажутся уже глупыми, не стоившими ни труда, ни борьбы с препятствиями. Грустно...»

---

[1] «Голос Москвы», 1912. № 221. *Н. Вильде.* Литература и совесть. — «Северный Вестник», 1887, 2, с. 43.

[2] «Русская Старина». 1889. Т. 61, февраль, с. 349–351.

Грустно... совсем в суете утонул я,
Бедному сердцу простора я не дал...
Тяжко... за что сам себя обманул я?
Сам себя мрачным терзаниям предал?

Таков тон этого письма. Тут на тридцать лет вперед предуказаны все основные мотивы будущих писем Некрасова, а между тем, повторяю, оно написано за *четырнадцать лет до болезни.*

Значит, болезнь была ни при чем.

Всю жизнь он боялся хандры, и придумывал всевозможные средства, чтобы спастись от нее. По словам Ипполита Панаева, он и картежником сделался главным образом «для отвлечения от тягостных и мрачных дум». «Он был болен, хандрил, собирался умирать, — рассказывает Ипполит Панаев, — и натура его жаждала сильных ощущений, могущих отрывать его от его обычно-грустных мыслей»[1]. Той же цели служила охота. Кто хочет понять, что это была за болезнь, пусть обратится к его поэме «Уныние», где Некрасов с клинической точностью изображает один из припадков хандры, случившийся с ним в Грешневе, в Ярославской губернии, в середине семидесятых годов*.

Мне совестно признаться: я томлюсь,
Читатель мой, мучительным недугом.
Чтоб от него отделаться, делюсь
Я им с тобой: ты быть умеешь другом.
Довериться тебе я не боюсь.
Недуг не нов (но сила вся в размере) —
Его зовут унынье; в старину
Я храбро с ним выдерживал войну.

Эта война с унынием продолжалась у него всю жизнь. Он пробует воевать и теперь:

Вот дождь пошел, и гром готов уж грянуть,
Косцы бегут проворно под шатры,
А я дождем спасаюсь от хандры.

Наивное, беспомощное средство! Мокнет под дождем, чтобы спастись от хандры! Мокрый слоняется по мокрому полю, и все, что он видит, и все, что он думает, внушает ему омерзение. Он, словно опившийся уксусом; каждое впечатление для него как бы новый глоток нестерпимо терпкой, до судороги мерзкой кислятины, которую насильно вливают в него. И конечно — как всегда в такие дни, — он видит похороны, он слышит панихидное пение, он натыкается на окровавленную клячу, которая умирает у него на

[1] Цитировано у В. Евгеньева. «Н. А. Некрасов. Сборник статей и материалов». М., 1914, с. 136.

глазах. И — как всегда в такие дни — ему хочется ненавидеть себя, каяться в каких-то грехах, просить у кого-то прощения, потому что, каясь, авось он заплачет, а поплакав, успокоится и отойдет.

Но слез у него нет в этот день, — и поэма с замечательной лирической силой изображает тупую, бесслезную боль мечущегося в тоске человека, спасающегося от себя самого. Характерно для этой поэмы изобилие двух звуков *у* и *ы*, передающих (не вообще, а у него, у Некрасова) именно тупость, безысходность необлегчаемого слезами страдания: понуренный, понурый, уныние, пустынный, увы.

И как всегда бывало, во время этой беспричинной тоски он тщился отыскать ее причину. Ему нужно было, хотя бы post factum, придумать для нее какой-нибудь предлог или повод. На этот раз он пробует объяснить ее старостью: ему пошел пятидесятый год. Как будто в сорок лет, и в тридцать, и в двадцать, и в юности, и в детстве он не испытывал такой же хандры! Как будто мы не знаем, что он страдал от нее еще восьмилетним ребенком!

3

Это был гений уныния. В его душе звучала великолепная заупокойная музыка, и слушать в себе эту музыку и передавать ее людям и значило для него творить. Даже когда он смеялся, вы чувствовали, что это смех ипохондрика. Даже в его ералашных стишках, в каком-нибудь «Говоруне» или «Аргусе», только глухой не услышит тоски. Его излюбленный стихотворный размер звучал у него панихидой. Если бы этого размера не было раньше, Некрасов сам изобрел бы его, чтобы хоть как-нибудь выразить ту звериную, волчью тоску, которая всю жизнь выла в нем. Да он и вправду изобрел этот стих, эту особенную, специально некрасовскую пульсацию стиха, в которой главное очарование его лирики. Отнимите у него этот ритм, и у него ничего не останется. Некрасов не хандрящий — не поэт. Нет уныния — нет вдохновения. Пока он не нашел в себе этого ритма, он был литературный ремесленник, но едва этот ритм открылся ему, он сделался могучий поэт.

У Пушкина и у Лермонтова слово *угрюмый* было случайное, малозаметное слово, а у Некрасова оно выпятилось на первое место и заслонило все другие эпитеты... Кажется, угрюмость — это главное свойство всех вещей и людей, которое он подметил в природе. «*Угрюмы* лавки, как тюрьма...» «*Угрюмый* дом, похожий на тюрьму...» «Леса у нас *угрюмые*...» «Все лес кругом, *угрюмый* лес...»

И бурлак у него «*угрюм*», и мужик «*угрюм*», и тучи «*угрюмы*», и горы «*угрюмы*», и сосны «*угрюмы*», и пустыня «*угрюма*», и каморка «*угрюма*», и Нева «*угрюма*», и Кама «*угрюма*», и Иван «*угрюм*», — и декабрист Трубецкой:

О, милый, что ты так *угрюм?*

«Беден и зол был отец твой *угрюмый*»,– говорит он об отце любимой женщины. И о своем отце: «*угрюмый* невежда». И о своей музе: «*угрюмая* муза». Даже описывая радостный праздник весны, он и там нашел угрюмые звуки; он услыхал голос, который —

Чу! Кричит *заунывно*: ау!

Потом через несколько лет он зачеркнул это непраздничное слово и написал:

Чу! кричит: «Парасковья, ау»![1]

Иногда вместо *угрюмый* он пишет *унылый*, это ведь так зловеще рифмуется с другим излюбленным словом — могила:

Не говори, что дни твои *унылы*...
Передо мной холодный мрак *могилы*...

Знаю, день проваляюсь *уныло*...
И пугать меня будет *могила*...

Сойдутся люди, смущены, *унылы*...
И подвезут охотно до *могилы*...

Словно как мать над сыновней *могилой*...
Стонет кулик над равниной *унылой*...

Касатка порхает над братней *могилой*...
И плющ зеленеет, и ветер *унылый*...

Он по самой своей природе — могильщик. Похороны — его специальность. В его книге столько гробов и покойников, что хватило бы на несколько погостов. И какие погребальные заглавия: «Смертушка», «Смерть крестьянина», «Похороны», «Кладбище»[2], «Гробок», «Могила брата», «Покойница». Один из его романов так и назывался «Озеро *смерти*», а потом стал называться «*Мертвым* озером»[3]. И какие погребальные метафоры! — людей он называет червями, которые копошатся на трупе:

---

[1] Ср. «Стихотворения Н. Некрасова», 1864. Ч. III, с изданием 1873. Т. II.

[2] Стихотворение Некрасова «Утренняя прогулка» первоначально называлось «Кладбище». *А. В. Никитенко.* Моя повесть о самом себе. СПб., 1905. Т. I, с. 548.

[3] «Современник». 1850. Т. XIX.

И на остатках жилья погорелого
Люди, как черви на трупе, копошатся,—

тучи — гробами, Неву — гробницей, землю — мертвецом:

Земля не одевается
Зеленым ярким бархатом
И, как мертвец без савана,
Лежит под небом пасмурным
Печальна и нага.

Снег — это, конечно, «саван», «погребальный покров»:

Как саваном, снегом одета
Избушка в деревне стоит...

В белом саване смерти земля...

На белом, снежном саване...

Словно до́ сердца поезд печальный,
Через белый покров погребальный
Режет землю...

И туман у него тоже саван:

В саван окутался Чертов овраг.

Деревенские зимние сумерки для него как бы всемирная смерть:

Как будто весь мир умирает.

Даже литеры в руках у наборщиков кажутся ему мертвецами: мы —

литеры бросаем,
Как в яму мертвецов.

Взглянув в окно вагона и увидев дым паровоза, он спрашивает:

Что там? Толпа мертвецов?

Увидев зимний деревенский пейзаж, восклицает:

Картина эта такова, что тут
Гробам бы только двигаться уместно.

Даже на небе у него гробы:

На небо взглянешь — какие-то гробы,
Цепи да гири выходят из туч.

Срубленный лес, по его ощущению, мертвецкая:

Трупы деревьев недвижно лежали.

Похоронив друга и вернувшись с кладбища домой, он продолжает видеть его и сквозь землю в гробу:

Жадный *червь* не коснулся тебя,
На лицо, через щели гробовые,
Проступить не успела вода.
Ты лежишь как сейчас похороненный,
Только словно длинней и белей
Пальцы рук, на груди твоей сложенных.

Следить за разложением зарытого в землю покойника — обычное пристрастие Некрасова; при этом почти никогда не забывает он могильных червей:

То-то, чай, холодно, страшно в могилушке,
Чай, уж теперь ее гложет, сердечную,
Червь подземельный.

Или:

Гроб бросят не в лужу,
Червь не скоро в него заползет.
Сам покойник в жестокую стужу
Дольше важный свой вид сбережет.

Гробовым, замогильным голосом читал он вслух эти гробовые стихи. «Некрасов читает каким-то гробовым голосом», — записал о нем Штакеншнейдер. «Голос Некрасова звучал совсем замогильной нотой», — вспоминал Гайдебуров. «Читал он тихим, замогильным голосом», — вспоминал Пантелеев.

Некий А. Р. вспоминал*: «манера его [читать стихи] поражала однообразием и унылою монотонностью. Ни понижений, ни повышений тона, все ровно, все одинаково, как шорох песку под колесами медленно-медленно движущегося воза... И манера и слабый голос Некрасова вызвали в слушателях скорбное кладбищенское настроение»[1].

К кладбищенским темам его влекло постоянно.

Только что, кончив «Смерть крестьянина», он пишет о смерти крестьянки. — «Темен вернулся с кладбища Трофим», «Я покинул кладбище унылое...», «Я посетил твое кладбище...» — это у него постоянно. И когда в Риме он затеял описать Петербург, он на-

[1] «Русская Старина». 1901. № 9, с. 381, 382.

чал с необозримых кладбищ этого «опоясанного гробами» города и перешел к подробнейшему описанию похорон:

Четверкой дроги, гроб угрюмый...

а потом вспомнил про глухой городишко:

Но есть и там свои могилы...

Когда же ему захотелось пошутить, изобразить нечто веселое и бодрое, — он написал:

Все полно жизни и тревоги,
Все лица блещут и цветут,
И с похорон обратно дроги
Пустые весело бегут.

Кого только он не оплакивает, не хоронит в стихах: и своего брата Андрея, и мать, и Прокла, и Белинского, и артистку Асенкову, и певицу Бозио, и сына Оринушки, и пахаря несжатой полосы, и Добролюбова, и Шевченка, и Писарева, и Крота, и свою Музу, и себя самого, — себя самого чаще всех. Такая у него была потребность — хоронить себя самого, плакать над собственным трупом. Чуть не за тридцать лет до кончины он уже начал причитать над собой:

«Умру я скоро»... «Скоро я сгину»... «У двери гроба я умираю и молчу»... «Теперь мне пора умирать»...

Умирать — было перманентное его состояние. «Он был всегда какой-то умирающий», — выразился о нем Лев Толстой. И не потому, что он был болен, а потому, что такой был у него темперамент. Когда через тридцать лет ему и вправду пришлось умирать, его талант воспрянул и расцвел, словно он только и ждал этой минуты — и полтора года он изливал свои предсмертные вопли в панихидах над собственным гробом. Мастер надгробных рыданий, виртуоз-причитальщик, он был создан для кладбищенских плачей. Плакать он умел лучше всех, лучше Пушкина, лучше Лермонтова. Плакала ли Дарья по Прокле, или безымянная старуха по Савве, или Орина по Ванюшке, или Матрена по Демушке, он неподражаемо голосил вместе с ними, подвывал их надгробному вою:

Уумер, Касьяновна, уумер, сердешная,
Уумер и в землю зарыт...

Кто, кроме Некрасова, мог бы написать эти строки? Кто мог бы создать это протяжное, троекратное *у* — для передачи сиротского воя?..

Это *умер*, дважды стоящее в начале стихов, снова повторяется с тем же эффектом в стихотворении «Мороз, Красный нос»:

Умер, не дожил ты веку,
Умер и в землю зарыт, —

Кажется, ни один поэт не мог произнести это *умер* с таким пронзительным, хватающим за сердце выражением.

К звуку *у* он чувствовал большое пристрастие и часто пронизывал этим звуком весь стих:

Жену ему не умнуй-у
Чу! Как ухалица ухает.
Трудно, голубчик мой, трудно.
Добуду! (думает Наум).
Думай-у думу свой-у,
Слушал имеющий уши,
Думушку думал свой-у[1].

Это был его излюбленный оборот: «думать думу». Не потому ли он так любил это сочетание слов, что здесь ему были обеспечены по крайней мере три *у*:

— И думу думает она... — Думал я горькую думу... — И невольную думаю думу... — Одумал ты думушку эту... — Думал я невеселые думы... — Лежали, думу думали... — Да ту мы думу думали...

Пронзительным звуком звучит это *у* в панихидном причитании вдовы:

У-мер, не дожил ты веку,
У-мер и в землю зарыт.

Впрочем, недолго причитала вдова: Некрасов умертвил и ее. Она замерзла в лесу на глазах у читателя — и критика тогда же увидела в этих строках «сладострастное истолкование ужаса смерти»[2].

4

У него была жажда — рыдать над каким-нибудь обожаемым трупом, любя его в эти минуты так набожно, как не любил его при жизни никогда, лаская и как бы прижимаясь к нему, открывая

[1] Я отнюдь не думаю, что звук *у* сам по себе, как таковой, выражает в русской речи уныние. Давно миновало то время, когда каждому звуку приписывали постоянную, неизменную, таинственно в нем пребывающую, эмоциональную сущность. Здесь меня занимает лишь то, как это «у» ощущалось Некрасовым.

[2] «День». 1864. № 43, 24 октября, с. 19.

ему всю свою душу, — покойному, а не живому Белинскому, покойной, а не живой матери, — создавая себе из их могил алтари для изливания вечно кипевших в нем слез.

Желтый, обвислый, измученный хандрой, как чахоткой, он вяло поднимался с дивана и нудил себя выйти на улицу, —

Злость берет, сокрушает хандра,
Так и просятся слезы из глаз...
Нет, я лучше уйду со двора...

Уходил и натыкался на гроб и понуро плелся на Волково, провожая незнакомого покойника, и все осклизлое петербургское утро бродил по осклизлому петербургскому кладбищу, тщетно отыскивая такую могилу, над которой можно отрыдаться, — и, конечно, он не был бы лириком, если бы, когда он рыдал, вместе с ним не рыдала вселенная, и небеса, и деревья, и птицы:

Сентябрь шумел, земля моя родная
Вся под дождем рыдала без конца,
И черных птиц за мной летела стая,
Как будто бы почуяв мертвеца!

«Черная птица» была его излюбленной птицей. Если Шелли пел жаворонка, Суинберн — ласточку, Китс — соловья, то Некрасову кого же и петь, как не черную птицу?

Каркает ворон над белой равниной...

Ворон над Яковом каркнул один...

Карканье, дикие стоны...
Кажется, с целого света вороны
По вечерам прилетают сюда...

Они каркают, а ему кажется: стонут. Изо всех звуков в природе он всего охотнее улавливал стоны: «Слышишь дикие *стоны* волков...», «Голодный волк в лесной глуши пронзительно *стонал*...», «*Стонет* кулик над равниной унылой...», «Он (ветер) *стоном стонет* над столицей...», «Ель надломленная *стонет*...»

И знаменитые мужицкие стоны в «Парадном подъезде»:

Стонет он по полям, по дорогам,
Стонет он по тюрьмам, по острогам...
Стонет он под овином, под стогом...

и бурлацкие стоны:

Ей снятся *стоны* бурлаков
На волжских берегах.

И вообще тот всемирный человеческий стон, не прекращающийся в течение веков, который звучал у него в ушах непрерывно, от которого он мог спастись лишь в могиле, ибо лишь мертвец, по его словам, не боится —

Ни человеческого *стона*,
Ни человеческой слезы, —

а живой, даже за несколько дней до кончины, сам стонущий, он и за тысячу верст слышит эти человеческие стоны —

Человеческие *стоны*
Ясно слышны на заре.

Когда у поэта сплин, вместе с ним тоскует вся окрестность. Тогда каждая ворона рыдает, как он. Тогда для него что ни предмет, то носитель такой же тоски. Все вещи превращаются в его двойников. Вся природа — множество Некрасовых, источающих из себя ту же хандру:

Уныние в душе моей усталой,
Уныние – куда ни погляжу...

Что теперь ни встретишь
На всем унынья след заметишь...

Бесконечно унылы и жалки
Эти пастбища, нивы, луга,
Эти мокрые, сонные галки,
Что сидят на вершине стога.

Не потому он уныл, что унылы они, а они унылы потому, что уныл он. Они только отражения его ипохондрии. Они только зеркала, в которых он видит себя. Именно зеркала, так как для истинного лирика — что такое природа, что такое все вещи, как не тысячи и тысячи зеркал, — целая зеркальная лавка, в которой, куда он ни глянет, он видит только себя? Он видит тучу, он видит клячу, он видит покойника, он видит мокрую галку, он видит каторжника, но все это многоликие воплощения его естества. Во всем мире он не видит ничего, кроме них:

В целом городе нет человека,
В ком бы жёлчь не кипела ключом, —

кажется ему в такие минуты. Он размножился и населил целый город огромною толпою Некрасовых, и вникните в его стихотворения: «Сумерки», «Утро», «Уныние», что это такое, как не каталоги, не перечни целой вереницы хандрящих Некрасовых, кото-

рые во множестве разнообразных обличий со всех сторон обступили его.

Вот вывеска, на ней написано: делают гробы... Вот лошадь — она плачет от боли. Вот арестант — его ждут палачи. Вот барка — на ней покойник.

«Чу! визгливые стоны собаки»... — «Чу! рыдание баб истеричное»... — «Чу! женщина поет: как будто в гроб кладет она подругу»... — даже звуки, которые он слышал в то время, и те становились Некрасовыми.

5

Но эти мучительные образы были бы совершенно беспомощны, если бы их не окрыляла могучая сила некрасовского ритма.

Если бы от всей книги Некрасова не уцелело ни единого слова, а осталась бы только эта мелодия, только напев стиха, мы знали бы и тогда, что пред нами угрюмейший во всей литературе поэт. Каково ему было носить этот ритм в душе? Ведь этим ритмом он не только писал, а и жил, ведь этот ритм есть биение его крови, темп его походки и дыхания.

Тайна его ритмики заключается в том, что он берет самый энергический, порывистый размер, анапест, богатый восходящими, словно в трубы трубящими звуками и на протяжении строки преобразует его в изнемогающий, расслабленный дактиль. Строка, начавшаяся так задорно и громко, с каждым слогом, чем ближе к концу, вянет, никнет, замирает и падает. Именно эта постепенность ее умирания, эти градации в понижении тона и вызывают в нас то щемящее чувство, которое неотделимо от некрасовской ритмики. Теперь это ритм всеобщий, но когда лет восемьдесят назад он послышался в поэзии Некрасова, то была новинка неслыханная, и нужна была вся лютая его ипохондрия, чтобы эту новинку создать. Поразительное его пристрастие к дактилическим окончаниям и рифмам объясняется — если не вполне, то отчасти — именно тем, что эти окончания в его поэзии создают впечатление изматывающего душу нытья.

Семьдесят пять процентов всех написанных Некрасовым стихов имеют именно такие окончания: вся огромная поэма «Кому на Руси жить хорошо», «Влас», «Коробейники», «Орина, мать солдатская», «Пожарище», «Кумушки», «Застенчивость», «Дешевая покупка», «Зеленый шум», «Детство», «Филантроп», «Говорун», все наиболее некрасовские стихотворения Некрасова. И нередко бывало, что, начав стихотворение каким-нибудь случайным размером, он, чуть только дело доходило до особенно близ-

кой, заветной (и потому наиболее волнующей) темы, переходил в середине пьесы к своим излюбленным дактилическим окончаниям стихов. Поэма «Рыцарь на час» начата у него в анапестах, но едва только он вспомнил о материнской могиле, как сейчас же в его стихе заголосили, завыли пронзительные дактилические рифмы:

Я кручину мою многолетнюю
На родимую грудь изолью,
Я тебе мою песню последнюю,
Мою горькую песню спою.

То же случилось, когда в стихотворениях «Железная дорога» и «Балет» он, по самому случайному поводу, коснулся любимейшей темы — народа:

Прямо дороженька: насыпи узкие,
Столбики, рельсы, мосты.
А по бокам-то все косточки русские...
Сколько их, Ваничка, знаешь ли ты?..
Мы надрывались под зноем, под холодом,
С вечно согнутой спиной,
Жили в землянках, боролися с голодом,
Мерзли и мокли, болели цингой.

В «Размышлениях у парадного подъезда» это особенно ясно: покуда автор придерживался эпического повествовательного тона — рифмы были мужские и женские. Но едва повествование окончилось и началось лирическое место — едва от слов «он» и «они» Некрасов перешел к слову «ты», тотчас же окончания стихов удлинились:

Ты, считающий жизнью завидною
Упоение лестью бесстыдною.

А когда от слова «ты» Некрасов перешел опять к слову «он», дактилические окончания исчезли:

Впрочем, что ж мы такую особу
Беспокоим для мелких людей?

Подробнее об этом у нас говорится ниже, здесь же отметим еще одну особенность некрасовского стиха:

Некрасов умел писать как-то так, что гласные звуки у него тянулись дольше, чем у всякого другого поэта. Нет никакой возможности прочитать, например, его знаменитые строки:

Еду ли ночью по улице темной,

не вытягивая каждого ударяемого гласного звука:

Е-е-ду ли ноо-о-чью по у-лице те-омной,
Б-у-ри ль заслу-у-шаюсь в па-асмурный день...

В этой особой протяжности гласных — своеобразие и обаяние его лирики[1]. Отсюда характер плача, свойственный его стихотворениям. Сам он говорил свои стихи протяжно, вытягивая гласные так, что они приобретали долготу, необычную в русской речи. Один из слышавших его чтение незадолго до его смерти вспоминает теперь: «слабым голосом, *слегка нараспев, растягивая* стих, прочел нам Николай Алексеевич свое стихотворение». Речь его в обыденной жизни отличалась протяжностью гласных[2].

Не только звуки, но и слова в его стихах были длинные, вытянутые до последних пределов —

Многокручинная
Многострадальная

Он не был бы гений уныния, если бы его не влекло к этим тягучим — пятисложным, шестисложным, семисложным — словам: све-то-пре-став-ле-ни-е, ко-ле-но-пре-кло-нен-ны-е, чле-но-по-вреж-де-ни-е и проч., и проч., и проч.

Таким образом он удлинял в своем стихе все, что только мог удлинить:

1. Удлинял слова.

2. Удлинял гласные звуки.

3. Удлинял окончания стихов.

Рядом с этими длинными словами и звуками любое стихотворение Пушкина покажется почти скороговоркой.

Еще в молодости, еще в 1838 году, он заплакал своим некрасовским тягучим стихом:

Ма-ало на до-олю мою бестала-а-анную
Ра-адости сла-адкой дано.
Хо-олодом сердце, как в бу-урю тума-анную
Но-очью и дне-ом стеснено, —

[1] Правильность этого наблюдения признал Роман Якобсон в своей брошюре «О чешском стихе». Берлин, 1923, с. 87. Виктор Шкловский еще в 1919 году отозвался на это мое наблюдение так: «Конечно, это сказано очень импрессионистично. Но факт возможен. Русский стих не просто тонический. Долгота гласных, количественная сторона их играет свою роль в русских стихах» («Жизнь искусства». 1919, 10 июня. № 185).

[2] «Книга и революция». 1921, № 2 (14), с. 55; «Всемирный Вестник». 1903. № 1, с. 130–132.

да так и проплакал тягуче до самой последней песни:

Ро-одина ми-илая, сына лежа-ачего
Благослови, а не бей!

6

Этот мучительный ритм естественно должен был питаться такими же мучительными образами, видениями лютых истязаний и мук. Эти образы всегда привлекали его. На полях его рукописей мы недавно нашли такие, сделанные в разное время, заметки:

«Если ранить человека (медицинский факт), умирая, он смеется. Так и мы».

«Когда ранят человека в живот и ползут из него внутренности, он смеется. Медицинский факт».

«Когда из человека кишки тянут, он умирает, а смеется (факт медицинский). Так и мы относительно этих дел».

Такие образы были Некрасову нужны постоянно. Ему нужно было, чтобы у Матрены (в стихотворении «Демушка») свиньи загрызли младенца, и чтобы этого загрызанного свиньями младенца на глазах у матери издевательски резали ножами:

«Ножи, ланцеты, ножницы натачивал он тут... И стали тело белое терзать и пластовать... В одной руке широкий нож, в другой ручник и кровь на нем... В моих глазах по косточкам изрезал лекарь Демушку».

Но Некрасову было мало и этого. Изрезав ребенка на самые мелкие части, лекарь достает его сердце и (тоже на глазах у матери) разрезает сердце пополам:

— Ножом в сердцах читаете? —
Сказал священник лекарю,
Когда злодей у Демушки
Сердечко распластал[1].

Некрасова считают сатириком, но не для сатиры же он писал об этом в 1873 году, когда крепостное право давно миновало и такие сгущенные краски были уже не нужны. В том-то и дело, что это не сатира, но лирика.

Прочтите его стихотворение «Утро»: стоило ему подойти на минуту к окну, как он увидел в этот утренний миг столько катастроф и страданий, сколько иной не увидит и в год: и казнь, и по-

[1] Эти образы взяты Некрасовым из одного народного причитания. См. мое примечание к поэме «Кому на Руси жить хорошо» в «Полном собрании стихотворений Некрасова», Гиз, 1929.

жар, и убийство, и самоубийство, и наводнение, и похороны. Что ни строка, то какая-нибудь новая боль.

Начинается всюду работа,
Возвестили пожар с каланчи,
На позорную площадь кого-то
Повезли — там уж ждут палачи...
Дворник вора колотит — попался!
Гонят стадо гусей на убой;
Где-то в верхнем этаже раздался
Выстрел — кто-то покончил с собой.

У Некрасова вообще была страсть к чрезмерным изображениям чрезмерных истязаний и мук. Иногда ему чудилось, что во всем мире нет ни единого звука, —

За которым не слышно кипенья
Человеческой крови и слез,

что в мире только и есть кнутобойство, палачество, нарезывание человеческих сердец на куски. Недаром он называл свою музу: «кнутом иссеченная муза». Сколько кнутов у него на страницах, и с какой яростной силой они бьют и калечат людей. В одном только коротком отрывке «Савелий, богатырь святорусский» шесть раз изображается избиение кнутом. Эти удары как будто сыплются на самого поэта, будто у него самого —

С лаптя до ворота
Шкура вся вспорота;

будто у него самого —

Нет косточки неломаной,
Нет жилочки нетянутой,
Кровинки нет непорченой.

И когда с изумительной точностью, с чрезвычайным изобилием подробностей он описывает, как истязают на улице клячу, кажется, что это истязают его:

«Ну!» погонщик полено схватил,
(Показалось кнута ему мало) —
И уж бил ее, бил ее, бил!

Эта последняя строчка не только описывает побои, но, кажется, бьет сама. Упрямое повторение одного короткого «бил» даже не понимающему русской речи дает почти физическое ощущение длительного битья в одно место:

Ноги как-то расставив широко,
Вся дымясь, оседая назад,
Лошадь только вздыхала глубоко
И глядела (так люди глядят,
Покоряясь неправым нападкам).
Он опять: по спине, по бокам,
И вперед забежав, по лопаткам
И по плачущим кротким глазам.
Все напрасно. Клячонка стояла
Полосатая вся от кнута.
Лишь на каждый удар отвечала
Равномерным движеньем хвоста.

Этот образ засекаемых кляч повторяется у него несколько раз. В «Утренней прогулке» мы читаем:

Прыгал град, да извозчик-палач
Бил кургузым кнутом спотыкавшихся кляч,
И вдоль спин побелевших удары кнута
Полосами ложились...

И в стихотворении «Сумерки»:

Понуканье измученных кляч,
Чуть живых, окровавленных, грязных...

«Ну, нагрел же он Сивке бока...», «Хоть лошадям убавьте-ка мучения...», «Злость-тоску мужики на лошадках сорвут», — к этой боли он был чрезвычайно чувствителен.

Вообще боль от битья, физическую боль этот «страстный к страданию» человек изображал, как никто. Людей у него бьют до потрясения мозгов, но ему и этого мало:

Били вас палками, розгами, кнутьями,
Будете биты железными прутьями.

Даже те вещи, которые другим показались бы самыми приятными и милыми, — ему казались орудиями пытки: «неисчислимы орудья клеймящие». Когда он ехал, например, по железной дороге, ему казалось, что она построена на костях замученных ею людей и что эти люди — толпа мертвецов — несутся за поездом вместе с клубами паровозного дыма. До самой его смерти железная дорога, которая для всех была радостью, казалась ему каким-то новым крестом для распинания людей:

Давит, калечит, кувыркает,
Скоро весь русский народ
Чище метлы подметет, —

предсказывал он в своей последней поэме.

Когда же он ехал в телеге, он говорил ямщику:

Едем мы, братец, в крови по колено, —

и напрасно ямщик возражал:

Полно, тут пыль, а не кровь.

Этот страстный к страданию человек видел следы страдания там, где их не видел никто. Другие видели рельсы, а он человеческие трупы и кости. Другие видели пыль, а он кровь. Он галлюцинат человеческих мук. Однажды ему даже померещилось, будто пыль на всех тысячеверстных деревенских дорогах так прибита женскими слезами, что никаким ветром ее не поднять, и это у него не аллегория, а реальный образ, списанный с натуры и поставленный рядом с другими, ничуть не фантастическими образами:

— Прибитая к земле слезами рекрутских жен и матерей пыль не стоит уже столбами над бедной родиной моей.

Этих галлюцинаций у него было много. Так, через несколько лет после севастопольских боев он писал, что вода в Черном море все еще окрашена человеческой кровью:

И черноморская волна,
Еще тепла, еще красна,
Уныло в берег славы плещет.

А описывая самых обыкновенных крестьян, которые пришли в Петербург, он, к великому недоумению критики, увидел у них окровавленные ноги:

Крест на шее и кровь на ногах.

Всюду такая чрезмерность человеческих мук, всюду эти невероятные образы крови, кнутов, истязаний. Иногда эта чрезмерность доходила до явной фантастики: то ему видится какой-то невозможный покойник, погоравший четырнадцать раз, то какая-то невероятная улица, полная палачей и убийц.

Он рыдал, потому что рыдалось, а так как нельзя же рыдать беспредметно, так как нужен же какой-нибудь предмет для рыданий — не все ли равно какой, то у Некрасова специально для этих восторгов хандры был всегда наготове один — тоже почти фантастический — образ, образ замученной матери.

В такие минуты ему необходимо было верить, что его мать была мученица; что и она — в его излюбленном сонме окровавлен-

ных, засеченных кнутами; что и ее терзали в каком-то застенке какие-то палачи и убийцы.

Он наделил эту галлюцинацию всеми чертами, которые были необходимы ему для умилений, покаяний и молитв, и пусть его биографы смущенно указывают, что в действительности его мать была не такая, что он заведомо для себя подменил ее подлинный образ — другим. Лирика всегда мифотворчество.

Конечно, его мать была совсем не такая; он, например, писал о ней:

Молода умерла ты, прекрасная, —

а между тем она скончалась на пятом десятке, произведя на свет четырнадцать детей; к ее гробу могли бы прийти ее внуки. Поэту нужно, чтобы его мать была девически юной красавицей, польскою панною, заброшенною в русские снега на чужбину, хотя на самом деле она была русская женщина, из русской мелкочиновной семьи. Ее отец был не польский магнат, а обыкновеннейший титулярный советник.

У нас нет никаких свидетельств, что к ее подлинному конкретному образу Некрасов относился с той же почти религиозной любовью, с какой он относился к ней потом, когда она умерла и стала недоступной мечтой. В том письме, которое мы уже приводили — к сестре Лизе, в Грешнево, он ни словом не упоминает о матери, хотя мать была тогда еще жива, даже поклона не передает ей, даже не спрашивает о ее здоровье, — и, словно забыв о ее существовании, называет не ее, а Лизу своим единственным другом:

«Я люблю тебя, как сестру, как друга, который один только понимает меня, пред которым только я высказываю душу...»

Всю жизнь он рыдал на материнской могиле, но раньше, когда мать была еще жива, когда, во время ее предсмертной болезни, его вызвали из Петербурга в деревню*, чтобы он простился с умирающей, он — по его собственным словам — не захотел оторваться на несколько дней от своих любовных и литературных сует, и она умерла без него, и ее похоронили без него, и лишь через год он побывал у нее на могиле, где и начал (в 1842 году) творить ту легенду, которая была так насущно нужна его лирике.

Ритм всякого великого лирика есть проявление его основного душевного склада, его темперамента, и не следует ли изо всего вышесказанного, что ритм в поэзии Некрасова, как и во всякой поэзии, есть явление первичное, а образы — явление производное, если не всегда и не всецело, то часто и в значительной

степени обусловленное и даже порожденное ритмом. Он сам обмолвился однажды, что в процессе творчества *звуки* у него предшествуют мыслям, или, по крайней мере, являются отдельно от них:

В груди кипят рыдающие звуки...
Пора, пора им вверить мысль мою!

Раньше звуки, а мысли потом. Мысли хранятся где-то под спудом, в запасе, и нужно, чтобы сначала «закипели» рыдания, и тогда он использует их для той или иной конкретной темы.

Из множества разрозненных образов, постоянно привлекаемых им как объекты для слез, в конце концов выкристаллизовалось у него несколько устойчивых мифов, которые стали главенствующими и явились синтезом всех остальных, средоточием их разрозненных качеств; эти образы у него были такие: народ, мать, Белинский и собственная «безрассудно разбитая» жизнь.

7

Народ был главным мифом его лирики, величайшею его галлюцинацией.

В юности Некрасов и не знал, что ему выпадет роль «печальника горя народного». Еще в 1846 году он написал такие жестокие стихи о народе, что даже цензор укорял его за недостаток любви к мужикам. Но нужно же было ему найти какой-нибудь объект для лирических молитв и плачей. История подсказала ему, что этим объектом может быть только народ. И понемногу, под наитием своей собственной лирики, незаметно для себя самого, он сделался набожным народопоклонником. «Сице верую, сице исповедую, с сим живу и умираю». Вера в народ стала для него единою правою верою. Те, кто не верил в народ, и не любили народа, казались ему оглашенными, еретиками, «шишами антихристовыми».

Разумной-то головушке
Как не понять крестьянина,
А свиньи ходят по земи,
Не видят неба век.

Небо — это крестьянство. Не видящие этого неба суть свиньи. В первоначальной редакции вместо неба было сказано — солнца.

А свиньи ходят по земи,
Не видят солнца век.

Понемногу, к началу шестидесятых годов, Некрасов уверовал, что народ для него действительно солнце. С той поры он знал единственное спасение от себя самого, от всех своих скорбей и болезней — погреться на этом солнце, подставить его лучам свое изможденное тело. Он как бы лечился народом. Когда он умирал, он взывал к народу, как к Богу:

Я взываю к русскому народу:
Коли можешь, выручай!
Окуни меня в живую воду
Или мертвой в меру дай.

Народ был призван спасать его и от уныния.

Пусть все вокруг колюче и режуще, утоление боли — в народе. Там отдых, уют и гармония. Только в народе Некрасов умел улыбаться. Все веселые его стихотворения — все до одного — о народе. Даже больше, чем веселые, — радостные. Первые главы «Коробейников», «Дядюшка Яков», великолепная «Сельская ярмонка», «Крестьянские дети» — везде мы чувствуем эту улыбку Некрасова. Только здесь он гармонически ясен, в ладу со всеми и с самим собою. Очутившись в народной, ярославской стихии, он чувствует себя среди своих, уныние покидает его, и тогда его стихи становятся благодушны и веселы, как и подобает тому, кто дома, кто чувствует свою крепкую спаянность со всем окружающим. Тогда он смеется таким заразительным смехом, каким смеются только очень угрюмые люди.

Там шла торговля бойкая,
С божбою, с прибаутками,
С здоровым, громким хохотом.
И как не хохотать? —

повествует он в «Сельской ярмонке» и насыщает каждое слово такой проказливой, беззаботной и благодушной веселостью, что, в самом деле, — «как не хохотать»!

По пьяным по головушкам
Играет солнце вешнее,
Хмельно, горласто, празднично,
Пестро, красно кругом.

Пьяных Некрасов любил истинно народной любовью, никогда не обижал их в стихах, любовался ими, братски сочувствовал им и с поэтическим юмором изображал пьяную ночь после ярмарки:

Не ветры веют буйные,
Не мать-земля колышется —
Шумит, поет, ругается,
Качается, валяется,
Дерется и целуется
У праздника народ!

Та же улыбка в его «Коробейниках», этой наиболее радостной некрасовской песне. Она и размашиста, и широка, и задорна, — но и в ней какая тоска! Александр Блок сказал о ней: «победно-грустный напев, разносимый вьюгой».

1918

Читаешь стих Некрасова:

Купец, у коего украден был калач, —

и чувствуешь, что это жестяная проза. Прочтешь:

Для берегов отчизны дальной, —

и чувствуешь, что это золотая поэзия.

Из неизданного письма А. Фета к в[еликому] к[нязю] Константину Константиновичу (17 сентября 1888 г.)

О Некрасове давно уже сказано, что его поэзия — проза. Верно ли это? Едва ли. Нам кажется, что правда, заключающаяся в этих словах, заслонена целым рядом полуправд и неправд.

1

Раньше всего согласимся, что, действительно, стихи у Некрасова нередко бывали наполнены самыми непоэтичными словами:

Производитель работ
Акционерной компании,
Сдавший недавно отчет
В общем годичном собрании.

Здесь каждое слово — газета. Эту газетную прозу Некрасов часто культивировал в поэзии. Вот, например, его репортерская заметка в стихах — о летнем, петербургском ремонте:

Штукатурка валится и бьет
Тротуаром идущий народ.
А для едущих есть мостовая,
Не щадящая бедных боков.
Летом взроют ее, починяя,
Да наставят зловонных костров.

Есть у него и газетная передовица в стихах, вся состоящая из специфических слов, свойственных прозе этого рода:

Литература с трескучими фразами,
Полная духа античеловечного.
Администрация наша с указами
О забирании каждого встречного...

Этот газетный жаргон естественно не боялся тривиальнейших и стертых иностранных речений — «*администрация*», «*акционерная компания*», «*цивилизованный класс*», «*эскадроны*», «*субъект*», «*спекулятор*». Такие вульгаризмы возмущали тогдашних эстетов. Дружинин с негодованием говорил о слове *микстура*, «запятнавшем» стихотворение «Рыцарь на час», а также о слове *портфель*, «испортившем» одно из любовных стихотворений Некрасова:

О ты, чьих писем много, много
В моем портфеле берегу.

— Возможны ли в чистой лирике такие слова! — возмущался Дружинин.

Вообще, это была задача очень легкая: изобличить прозаизмы Некрасова. Даже Мельшин, один из самых лояльных его почитателей, выразил ему свое порицание за допущенное им слово «рожа» в высокопоэтических стихах:

Без мела всю выбелю рожу,
А нос запылает огнем,
И бороду так приморожу
К возжам — хоть руби топором.

Точно так же коробило Мельшина прозаическое слово *положим*, которым Некрасов «испортил» свое стихотворение «Крестьянские дети»:

«*Положим*, крестьянский ребенок свободно растет, не учась ничему, *положим*, он знает лесные дорожки»...

В свое время Страхов, Авсеенко, Марков, Краснов, Ашешов и другие собрали достаточно обширную коллекцию таких прозаизмов Некрасова и жестоко попрекали ими нелюбимого «поэта-прозаика».

Для этих критиков слово *проза* звучало ругательством.

Поэт, низведший поэзию до уровня прозы, казался им «отступником от красоты». Особенно были возмущены староверы, люди двадцатых и тридцатых годов, воспитанные на поэзии Пуш-

кина. Когда в одном стихотворении Некрасова появилась такая строка:

Что лопнуть можешь ты, обжора! —

эти слова показались им последним пределом, до которого могла дойти литература. После этого литературе — конец! Таково, например, было ощущение Плетнева.

А когда появилась пародия Некрасова на лермонтовскую «Казачью колыбельную песню», Степан Шевырев закричал от негодования и ужаса:

«Что я? Что со мной? Где я был? Что читал? Где это сочиняют? В Пекине? На островах Сандвичевых?»

Всех возмущали слова, введенные Некрасовым в эту пародию. Не кощунство ли заменять высокие слова песни Лермонтова такими вульгаризмами, как «плут», «подлец», «пострел» и т. д.

Дело было именно в словах. Некрасов опрозаил поэзию, введя в нее словарь, присущий прозе. Нигилисты в свое время за то и хвалили его, что у него нет таких поэтических слов, как *перси, ланиты* и *зефиры* с *эфирами*. А староверы до самого последнего времени не могли успокоиться, находя в его стихах, например, слово *брюки*: когда критик Николай Соловьев прочитал в поэме «Суд», что герой надевает брюки, он накинулся на Некрасова с такими упреками:

«Какие брюки? Что вы, г. Некрасов! С какой стати вы говорите о брюках?»

Итак, у Некрасова часто прозаичны *слова*. Он опрозаил словарь поэтической речи. И тем самым сделал ее поэтичнее — для нового слоя читателей.

2

Кроме словаря, он опрозаил сюжет.

Это тоже всякому его современнику бросалось в глаза.

Читателю сороковых годов было ясно, что раз, на смену Алеко и Мцыри, героями стихотворений явились извозчики, псари, проститутки и каторжники, — значит, высокие сюжеты заменились сюжетами низкими.

О ранних стихотворениях Некрасова еще Белинский сказал, что «это не стишки к деве и луне», и тем отметил прозаичность их сюжетов.

Поколению шестидесятых годов за то и полюбилась поэзия Некрасова, что в ней, по отзыву Варфоломея Зайцева, не было ни Наполеона на скале, ни Прометея с коршуном, ни Фауста с Мефи-

стофелем, ни Демона с Тамарой, ни Александра Македонского, ни «разочарованных идиотов, вроде Печорина» — словом, ни одного из высоких героев предшествующей высокой поэзии.

Некрасов не то чтобы уклонялся от изображения высоких героев, но всюду, где мог, принижал их: так, в «Честолюбивых снах» он принизил лермонтовского «Демона», в «Женщине, каких много» — пушкинскую Татьяну[1], в «Прекрасной партии» — байронова Манфреда, причем это снижение высоких героев производилось им под знаком их модернизации. Он говорил: вот какова *современная* Татьяна, вот каков *современный* Манфред. Вообще слово *современный* часто означало у него приниженный, и недаром, принижая оду, он называл ее «Современная ода» и, принижая балладу, называл ее «Опыт современной баллады». Тут был и сатирический оттенок: не автор виноват, что он изображает высокое низким, виновата эпоха, принизившая это высокое.

3

Таким образом, когда критики нашего времени говорят, что Некрасов опрозаил поэзию, я вполне соглашаюсь с ними. Да, он опрозаил ее — в области словаря и сюжета.

Но наши критики идут в этом направлении дальше.

Они утверждают, что Некрасов опрозаил не только семантику, но и мелодику, а я по-прежнему остаюсь в той уверенности, что по своей мелодике некрасовский стих был в ту пору менее прозаичен, чем многие стихотворения Жуковского, Пушкина, Лермонтова.

С этим не хотят согласиться наши современные критики. В своей превосходной статье «Стиховые формы Некрасова»[2] Юр. Тынянов продолжает настаивать, что «излюбленной стиховой формой Некрасова была форма *говорного* (т. е. наиболее прозаичного) стиха» и что Некрасов внес в нашу поэзию дикцию прозаической повести. Самая конструкция стихотворений Некрасова есть, по убеждению Юр. Тынянова, конструкция прозаическая. Это утверждение даровитого критика кажется мне не только неверным, но прямо противоположным действительности.

Я утверждаю, что повествовательные сказы Некрасова тем-то и отличаются от повествовательных сказов Крылова, Пушкина, Языкова, Лермонтова, что у него, у Некрасова, говорная дикция

[1] Связь «Женщины» с Татьяной указана Б. М. Эйхенбаумом.
[2] Летопись Дома литераторов. 1921. № 4.

постоянно побеждается песней. Этот рассказчик до странности не любит рассказывать, и всюду, где только можно, поет. Он поет даже там, где другие поэты рассказывают.

И до Некрасова у нас бывали поэты-певцы, но в их песнях звучала только чистая лирика. Едва они переходили к повествовательным темам, их песня почти всегда прекращалась. Один только Некрасов, с самобытностью гения, перенес в повествование — песенные формы стиха. Он создал свой собственный, новый, в высшей степени оригинальный рецепт для сплава прозаической дикции с песенной.

Казалось бы, что такое его поэма «Кому на Руси жить хорошо», как не целая цепь повестей и рассказов? Вслед за длинным рассказом попа мы читаем рассказ помещика. Потом рассказывает Влас, потом «губернаторша» Матрена Корчагина, причем в этот последний рассказ вводится, в виде отдельной главы, длинный рассказ Савелия, столетнего каторжника. Рассказ в рассказе, рассказ за рассказом. Это ли не тяготение к прозаическим жанрам? Как не возникнуть разговорной, рассказчицкой, прозаической дикции — при такой страсти к рассказыванью!

Но в том-то и дело, что этого нет. В том-то и дело, что разговорная дикция на всем протяжении поэмы постоянно стремится к песне. Получается не сказ и не песня, а нечто среднее: полусказ, полупесня. Вернее: песенный сказ. Получается своеобразная, ни с чем не сравнимая, специфически-некрасовская речь, которая вечно колеблется между этими двумя противоположными формами, попеременно приближаясь то к одной, то к другой. Если это и проза, то чрезвычайно певучая проза, — проза, заглушенная песней, проза, уничтоженная песней.

Возьмем хотя бы ту часть этой поэмы, которая зовется «Крестьянка». Крестьянка сидит на огороде и всю ночь до утра рассказывает мужикам свою жизнь. По внешности это рассказ. Но вслушайтесь — или хотя бы всмотритесь:

Собак моих боитеся?
Семьи моей стыдитеся?
— Ах, нет, родная, нет!
Собак твоих не боязно,
Семьи твоей не совестно,
А ехать сорок верст
Свои беды рассказывать,
Твои беды расспрашивать —
Жаль бурушку гонять.

Это ничем не прикрытая народная песня, где речь разбита на равные части, параллельные одна другой в ритме, в синтаксисе, в смысле и в звуке. Такими песнями речь Корчагиной полна до кра-

ев: едва она вымолвила несколько вступительных слов, она уже запела ту песню, которою будил ее брат:

По избам обряжаются,
В часовеньках спасаются,
Пора вставать, пора.

На следующей странице три песни — одна за другой: доброе причитание матери и два свадебных причитания невесты. На следующей странице новые свадебные песни. Их тоже три:

1. «Ты скажи, за что, молодой купец...»
2. «Впервой я поклонилася...»
3. «У суда стоять ломит ноженьки».

Причем в этой третьей песне принимает участие и хор. Так идет до самого конца.

Но дело не в этих песнях. Дело в том, что нет никакой сколько-нибудь заметной границы между этими песнями и основным повествованием Корчагиной, потому что основное повествование *тоже почти что песня*. Разница только в степени. Даже отдельные строки в рассказе Корчагиной построены по принципу песни:

Ой, ласточка, | ой, глупая!..
Где видано, | где слыхано...
За батюшкой, | за матушкой...
По младости, | по глупости...

Всюду, где только возможно, песенные разрезы стиха пополам — на две одинаковые части:

Под розгами, | под палками...
Рус волосом, | тих говором...
С ребятами, | с девóчками...
Легко ему, | светло ему...
Добра была, | умна была...

Иногда одинаковость этих обеих частей усиливается при помощи рифмы:

Как зыкнула, | как рыкнула...
Запугана, | заругана...
Свекровушка, | золовушка...
Голодные, | холодные...

Еще больше песенных, ритмо-синтаксических параллелей в двух рядом стоящих строках:

Ты писанная кралечка,
Ты наливная ягодка.

Без церкви намолилася,
Без образа накланялась.

Нет косточки неломанной,
Нет жилочки нетянутой.

Усни, многострадальная,
Усни, многокручинная.

Кругом леса дремучие,
Кругом болота топкие.

Как выли вьюги зимние,
Как ныли кости старые.

Горит и стонет дерево.
Горят и стонут птенчики...

До тла сгорело дерево,
До тла сгорели птенчики.

И часто эта песенность усиливается рифмой:

Крестьяне надрожалися,
Крестьяне настоялися...

Хлеба не уродилися,
Снеточки не ловилися.

Словом, в «Крестьянке» чистая песня постоянно чередуется с полупесенным речитативным стихом, который нигде не разрушается сколько-нибудь сильными enjambement'ами◊, свойственными повествовательным и разговорным стихам.

Я говорю здесь именно о тяготении, о движении стиха, а не о застылой, законченной форме. Я отнюдь не отрицаю того, что в этой поэме есть и сказовые формы стиха, я только говорю, что эти формы всюду движутся к формам противоположного рода. В этом *движении* и заключается главное своеобразие некрасовских ритмов.

Вообще, говоря о песенности некрасовского стиха, я разумею не какой-нибудь конкретный напев, не подражание словесному стилю народной песни. Некрасовская песенность, — это общая тенденция его речи к песне, такое сочетание отдельных особенностей его стиха, которое и создает эту песенную устремленность. Тот или иной прием, сам по себе, взятый в отдельности, еще не вызывает песню и может встретиться в формах стиха, от

◊ Enjambement (*фр.*) — перенос окончания одной стихотворной строки в начало следующей.

песни далеких. Но для понимания поэзии Некрасова я считаю чрезвычайно важным, что он пользуется такими приемами, которые сочетаются легче всего именно в песне, которые соответствуют друг другу прежде всего по своей песенной окраске.

Отдельные совпадения приемов еще не служат решительным доказательством общности некрасовского стиха с песней. Общим здесь является тот эмоциональный заряд, который вложен поэтом в его тяготеющие к песне стихи, специфически некрасовский пафос, степень напряженности и направление этого пафоса. И этот пафос стоит в связи не только с ритмикой и синтаксисом некрасовского стиха, но также со смыслом слов, со всей тематикой его стихотворений.

Характер этого пафоса, тяготеющего к песенности, и позволяет говорить о песенном строе таких стихотворений, где прямого сходства с песней нет, стихотворений — казалось бы — риторически декламативных, сатирических и т. д.

Даже там, где Некрасов не поет, он постоянно перевоплощает разговорную дикцию в песенную. В своих повествовательных стихах он всегда между этими двумя берегами: оттолкнулся от песни, но к говору еще не пристал.

4

Попробуйте, например, прочитать его «Коробейников» вслух. Вам не удастся. Захочется спеть. Потому что их основа — мелодия. И эта мелодия так явственно слышится в них, что всякий, читая их, переходит, незаметно для себя самого, от чтения к пению, или, по крайней мере, к полупению, к речитативу:

Ой, полна-а, полна-а-а коро-о-обушка,
Есть и си-итцы и парча,
Пожале-ей, моя зазно-о-бушка,
Молоде-ецкого плеча!

Не то чтобы эти стихи «можно было и петь», нет, их нельзя не петь, потому что такова их природа: эти длинные, протяжные, полногласные слова, эти хореи, переходящие в дактиль, сами собой понуждают к напеву. Недаром с течением времени «Коробейники» сделались народной песней. Если бы Некрасов не ощущал «Коробейников», как песню, структура этого стихотворения была бы совершенно иная; он, например, не повторял бы во многих стихах одно и то же слово по два раза, — прием песенный, связанный с речитативом и напевом:

— Ой, *полна, полна* коробушка... — *Долго, долго* все селение... — Ты *прости, прости* любя... — Да *леса, леса* дремучие... — Да *пески, пески* сыпучие... — Ой, *легка, легка* коробушка... — *Пейте, пейте,* православные...

Он не разделял бы строки на две симметрические части и не повторял бы после цезуры то самое слово, которым эта строка начинается.

А между тем, с первого взгляда это типическая стихотворная повесть, находящаяся в близком родстве с тогдашней повествовательной прозой. Но родство это кажущееся, ибо эта повесть не столько рассказана, сколько пропета.

5

Попробуем вообще всмотреться в структуру его стиха. То, что мы сейчас наблюдали в «Коробейниках» и в «Крестьянке» происходит у него повсюду в наиболее типических вещах. Всюду, где только можно, стих у него стремится к песенному расположению слов.

И раньше всего — к повторению одного и того же слова в пределах одной строки:

— *Терпи* любя, *терпи* прощая... — *Народ* галдел, *народ* зевал... — *Буря* воет в саду, *буря* ломится в дом. — Чиновный *люд*, торговый *люд*... — Печальный *звон*, кандальный *звон*.

Особенно часто повторял он предлоги, ставя второй предлог перед вторым управляемым словом. Это прием чисто песенный, не свойственный ни декламации, ни говору:

— *У* двора *у* постоялого... — *У* купца *у* Семипалова... — *У* дядюшки *у* Якова... — Стадо *у* леса *у* темного бродит... — *По* делу всяк *по* своему... — Бабы сохнут *с* горя *с* этого... — *По* росистым *по* лугам... *По* всей *по* той дороженьке... — *За* птенчика *за* малого... *Под* этими *под* соснами...

Иногда, подчиняясь вокальной инерции, он подхватывал одно и то же слово не дважды, а трижды:

Не помни бурь, *не помни* слез,
Не помни ревности угроз...

Или:

Нет богаче, *нет* пригожее,
Нет нарядней Калистратушки.

Причем первая строка была симметрически разделена пополам, именно благодаря повторяемому слову, а вторая строка вводила это самое слово в плавное и бесцезурное звукотечение.

Точно так же, подчиняясь напеву, заполнял он иногда свою строку одним многократно повторяемым словом:

Ой, вы, павы, павы, павы!

Отсюда же порожденные пением единоначатия стихов, которые являются характернейшей особенностью поэзии Некрасова:

Солнышко серп нагревает,
Солнышко очи слепит.

Ты вся воплощенный испуг,
Ты вся вековая истома.

Стонет он по полям, по дорогам.
Стонет он по тюрьмам, по острогам.

Чудные птицы посядут на пни.
Чудные песни споют ей они.

Стала скотинушка в лес убираться,
Стала рожь-матушка в колос метаться...

Конечно, здесь дело не в повторении одного только начального слова, а в повторении всего стиха. Каждый второй стих является смысловой ритмико-синтаксической вариацией первого. Такие вариации создает только песня. Только песня порождает стремление сделать вторую строку как бы эхом, как бы фонетическим зеркалом первой. Некрасов, как и всякий певец, был во власти этой вокальной инерции, и, спев какую-нибудь строчку стиха, так и тянулся повторить ее словесный узор в новой строке:

Грозно руками махает.
Грозно очами сверкает...

Кабы сетями ее не ловили,
Кабы силками ее не давили...

Чьи не плачут суровые очи,
Чьи не ропщут немые уста...

Все ту же песню ты поешь,
Все ту же лямку ты несешь...

Таких стихов-двояшек, стихов-двойников у Некрасова множество, и в их создании он необычайно силен. Здесь ярче всего сказывается песенное мышление поэта, причем необходимо отметить, что и при отсутствии буквального тождества слов стихи Некрасова нередко сохраняют параллельность структуры. Например:

Дыхну — с ладони скатишься,
Чихну — в огонь укатишься,
Щелкну — мертва покатишься.

Или:

Спелому колосу — серп удалой,
Девице красной — жених молодой.

Или:

Повымахали косточки,
Повымотали душеньку...

Здесь нет ни единого одинакового слова, но эти строки расположены так симметрично, грамматические формы их так совпадают, что параллельность их живо воспринимается ухом. Именно эта песенная параллельность всех отдельных частей стиха и составляла излюбленный композиционный прием Некрасова:

Нет у вас матушки! — молвила Марьюшка,
Нету родимой! — прибавила Дарьюшка.

Люби, покуда любится,
Терпи, покуда терпится...

Как грабли, руки тощие.
Как спицы, ноги длинные...

Кругом леса дремучие,
Кругом болота топкие...

В груди у них нет душеньки,
В глазах у них нет совести...

Иногда эта параллельность двух строк устанавливается не на основе смыслового сходства, а на основе контраста:

Передо мной — холодный мрак могилы,
Перед тобой — объятия любви...

Темные зимние дни,
Ясные зимние ночи...

Так глубоко ненавижу,
Так бескорыстно люблю...

Приедем, ты расплачешься,
Уедем, заревешь...

Ходит в зимушку студеную,
Ходит в летние жары...

Раньше людей Ермолай подымается,
Позже людей с полосы возвращается....

Иногда эти песенные параллели охватывают не две, а четыре строки:

Будут песни к нему хороводные
Из села по заре долетать,
Будут нивы ему хлебородные
Безгреховные сны навевать...

Но и в таких стихах нередки случаи смыслового контраста между параллельными частями строфы:

Повели ты в лето жаркое
Мне пахать пески сыпучие,
Повели ты в зиму лютую
Вырубать леса дремучие...

Еще более выразительны чисто-напевные подхваты второй половины стиха:

Аммирал вдовец *по морям ходил,*
По морям ходил, корабли водил.

А старуха-то мать и *без меры возьмет,*
И *без меры возьмет,* что останется...

Не вей гнезда *под берегом,*
Под берегом крутым.

Шумят они *по новому,*
По новому, весеннему...

И гнется да *не ломится,*
Не ломится, не валится.

Мало слов, а *горя реченька,*
Горя реченька бездонная...

Иногда эти подхваты распространяются на три строки и принимают характер свойственной былинам ретардации:

Поспоривши, *повздорили,*
Повздоривши, подралися,
Подравшися, одумали[1].

[1] Сравни в былине:

Ой же ты калина нунчу *старая,*
Ты *старая* калина да *матерая,*
Матерая калина да седатая.

А порою слова как бы догоняют друг дружку, — что так часто случается в песне. Увлекаемый вокальной инерцией, певец подхватывает только что спетое слово и поет его вновь — отнюдь не ради смысловой выразительности.

— *Жирей-жирей* до времени. — *Гуляй-гуляй* до осени. — *Убей, убей* изменницу. — *Прости, прости,* Матренушка... — Ты *прости, прости,* полянушка... — Ой, *ночка, ночка* пьяная.

Иногда поэт подхватывает не то же самое слово, а подобное первому по звуку и ритму:

Целовал, миловал...
Мужику, вахлаку...

Или даже дает два параллельных подхвата в двух соседних строках, причем подхват второй строки рифмуется с подхватом первой:

И кипит-*поспевает* работа —
И болит-*надрывается* грудь...

Или:

Залотошило, завыло,
Заголосило в лесу.

Здесь уж песня сказывается с такою неотразимою силою, что эти стихи невозможно прочесть: они сами собою поются.

Таким образом, мы видим, что, хотя Некрасов, действительно, тяготел к прозаическим словам и сюжетам, хотя большинство его баллад и поэм вышли из недр повествовательной прозы, но проза почти всегда подчинена у него многомощной песенной динамике.

6

Конечно, и у него есть говорные стихи, но, как мы ниже увидим, песня постоянно вступает с ними в борьбу и почти всегда побеждает их. Недаром он так любил называть свои стихотворения песнями. У него есть и «Песня Еремушке», и «Колыбельная песня», и «Песня Замы», и «Песня о свободном слове», и «Последние песни».

И чуть не в каждую свою большую поэму он вставлял, при малейшей возможности, одну или несколько песен: в поэму «Коробейники» вставил «Песню убогого странника». В поэму «Несчастные» — «Песню преступников». В поэму «Современники» — «Бур-

лацкую песню». В драму «Медвежья охота» — «Песню о труде» и «Песню Любы».

Поэма «Кому на Руси жить хорошо» доверху наполнена песнями. Там есть и «Голодная песня», и «Барщина», и «Солдатская», и «Соленая», и «Веселая», и много других.

Не потому ли отошел он от ямба в сторону трехдольных размеров, что ямб издревле есть типично разговорный размер?

Характерно также и то, что у него нет ни терцин, ни октав, ни сонетов. Эти формы были органически чужды ему: здесь ему было нечего петь.

Одно из самых совершенных произведений Некрасова, — поэма «Мороз, Красный нос», написанная в пору расцвета всех его творческих сил, когда он вполне овладел, наконец, своим стилем. Эта поэма есть, в сущности, собрание песен, связанных между собою лишь самыми необходимыми звеньями эпоса. Песня здесь царит самодержавно. Здесь такое засилие мелодии, какого, кажется, нет в нашей поэзии нигде. Первая часть поэмы включает в себя следующие в высшей степени «певкие» песни:

— «Три тяжкие доли имела судьба». — «Голубчик ты наш сизокрылый». — «Ну, трогай, Саврасушка, трогай».

Вторая часть вся сверху донизу переполнена песнями:

— «Голубчик, красавицу нашу». — «Умер, не дожил ты веку». — «Стала скотинушка в лес убираться...» — «Овод жужжит и кусает...» — «Сон мой был в руку, родная...» — «Долги вы, зимние ноченьки...» — «Стадо у леса у темного бродит». — «Я ль не молила царицу небесную?..» — «Лето он жил работаючи». — «Вся ты, тропинка лесная». — «Вглядись, молодица, смелее». — «Тепло ли тебе, молодица?»

Итого девятнадцать песен. Остальные фрагменты — повествовательно-разговорного типа, но и они нередко подчиняются песне:

Не ветер гудит по ковыли,
Не свадебный поезд гремит,
Родные по Прокле завыли,
По Прокле семья голосит.

Словом, это не поэма, но опера — целое собрание разнообразнейших арий, причем замечательно, что вначале Некрасов старается, как и всегда, удержаться на линии сказа, в пределах строго-повествовательных форм, но, в конце концов, как почти всегда, не удерживается и всецело отдается во власть песнопения.

Кажется невероятным, что после этой «Песни песен», после «Коробейников», которые по своей чисто-песенной силе превосходят, кажется, все, что было создано русской поэзией, после таких гениальных романсов, как «Что ты жадно глядишь на дорогу», «Еду ли ночью по улице темной», «Тяжелый крест достался ей на долю» — кажется невероятным, что после всего этого явного служения песне можно говорить о пристрастии Некрасова к прозаической разговорной дикции, к повествовательным интонациям и жестам. Если и было такое пристрастие, оно сказывалось лишь в его наименее оригинальных, наименее некрасовских вещах, да и там оно весьма ослаблялось постоянным внедрением песни.

7

Это внедрение песни в говорной и декламационный стих — наиболее замечательное свойство Некрасова. Оно отличает его ото всех остальных поэтов. И до него было много певцов, создателей чистой беспримесной песни, но своеобразие именно в том, что он создал форму сложную и смешанную, форму, куда входят многие элементы, враждебные песне, — такие, с которыми она постоянно вступает в борьбу.

Свое стихотворение «В деревне» — он затеял написать, как сказ: разговаривают у колодца две старухи. Тут бы и появиться повествовательной дикции. Но песня оказалась сильнее его. Произошла, как почти всегда у Некрасова, борьба разговорной интонации с песенной — и песенная, как почти всегда, победила:

Как же не плакать, пропала я, грешная,
Душенька ноет, болит...
Умер, Касьяновна, умер, сердешная,
Умер, и в землю зарыт.

Разговор преобразился в песню — обычное явление у Некрасова. Вспомним хотя бы его стихотворение «Балет». Начало стихотворения непринужденная болтовня на самые разнообразные темы. Интонации почти везде разговорные, с подчеркнутыми enjambement'ами:

Ростовщик тебя встретил и снял
Эти перлы.
. . . . . .
Марья Савишна! Вы бы надели
Платье проще...

Но чем дальше, тем больше эти интонации приближаются к песне. Сначала это полупесня, полуречь:

Неужели молчать славянину,
Неужели жалеть кулака,
Коль Бернарди затянет лучину,
Коль пойдет Петипа трепака?

А потом — к концу — полногласная, широкая песня:

Ой, ты, кладь, незаметная кладь.
Где придется тебя выгружать?

Казалось бы, «Русские женщины» совершенно отгорожены от вторжения песни: это мемуарная повесть, но и тут рассказ изливается в песню:

Прости и ты, мой край родной,
Прости, несчастный край! —

К сожалению, в «Русских женщинах» этого пения мало.

Некрасов до такой степени поющий поэт, что всякое его отклонение от песни ощущается гораздо острее, чем, например, у Пушкина или Лермонтова. На фоне песенного строя его повествовательной лирики все его разговорные строки выпячиваются из его стихов, как чужеродные:

Вижу я: стан твой немного полнее,
Чем бы... я понял...
. . . . . .
Когда-то в Нижний попадем.
Один сказал: когда б попасть
Хоть на Илью... Авось придем...

Это исключения, а не правило.

Всякий раз, когда читаешь такие разговорные строки, знаешь, что тут лишь временное отклонение в прозу, что каждую минуту эта повествовательная проза может (и должна), переплавиться в песню. Предвкушение, предчувствие песни, сознание, что песня близка, входит одним из самых основных элементов в наше восприятие поэзии Некрасова.

Я говорю в данном случае не об инкрустации песен, которая была постоянным приемом Некрасова (в одну только сатиру «Современники» инкрустировано 13 или 14 песен), а о всегдашнем у него переходе от разговорного словотечения к песенному — в пределах того же самого ритма — что, — повторяю еще раз — составляет главное очарование всей его обширной поэмы «Кому на Руси жить хорошо», где сказ так переливается в песню, а песня

так переливается в сказ, что невозможно даже наметить границу между этими обеими формами. Ни у какого другого поэта подобная стихотворная повесть не отошла бы так далеко от рассказа и не приблизилась бы до такой степени к пению. Песня незримо присутствует даже в самых непесенных стихотворениях Некрасова. Там, где этого нет, где ритм так-таки до конца не оплодотворяется песней, Некрасов либо совершенно беспомощен, — как, например, в поэме «Детство», которую он так и не мог довести до конца, — либо подражателен, почти не Некрасов, как, например, в некоторых своих пушкинизованных ямбах.

До чего он слаб в построении разговорных стихов, видно хотя бы из его тусклого «Делового разговора», где беседуют журналист и подписчик. Трудно представить себе, что эту упадочную вещь написал тот самый человек, который так могуче пропел «Коробейников».

Другая его чисто-разговорная вещь «Медвежья охота» осталась неоконченной — именно потому, что ее эпиграмматически грибоедовский стиль не давал поэту никакого выхода в песню. Впрочем, и в нее инкрустированы такие куплеты, как «Диалектик обаятельный», «Отпусти меня, родная» и пр.

8

Та же борьба двух форм наблюдается и в обличительных, декламационно-резонерских сатирах Некрасова. Казалось бы, уже по самому своему существу они исключают песенный строй: тот, кто кричит и бранится, не может одновременно петь. Но «Размышления у парадного подъезда» — казалось бы, сплошная декламация — выливается у Некрасова в знаменитую песню, которая подхвачена всей поющей Россией:

Назови мне такую оби-и-тель,
Я такого угла не видал,
Где бы сеятель твой и храни-и-тель,
Где бы русский мужик не стонал.

В сущности, песня началась еще раньше — чуть ли не с той самой строки, как появились дактилические рифмы:

Что тебе эта скорбь вопиющая,
Что тебе этот бедный народ?

А если вслушаться, то еще раньше, с первой же строки, где песня еще почти не слышна, где она только начинает бороться с декламацией и повествовательным сказом. Вначале преобладают

именно декламация и сказ, а песня заглушена, не слышна, но, в сущности, присутствует уже в первых строфах, и к концу только становится явственнее.

Казалось бы, в повествовательно-разговорной, стилизованной под болтовню «Газетной» нет даже места для песни, а между тем песня одержала блистательную победу и здесь. После всяких фельетонных разговоров о Каткове, о французских романах, о субсидиях, о клубных девицах, играющих в азартные игры, — вдруг зазвучала ясная, четкая песня:

Не заказано ветру свободному
Петь тоскливые песни в полях;
Не заказаны волку голодному
Заунывные стоны в лесах.

Это возникновение песни сигнализовано и здесь, как почти всегда у Некрасова, внезапным появлением дактилических рифм.

Если прозаическую, разговорно-повествовательную часть этой сатиры можно приписать кому угодно — и Минаеву, и Буренину, и Розенгейму, и Яхонтову, то песенные ее строки мог написать лишь Некрасов, так как только в них заключается *подлинный некрасовский стиль*.

9

Напрасно критики в последнее время с такою настойчивостью отмечают те довольно многочисленные случаи, когда Некрасов пользовался прозой, как источником своих стихотворений. Эти случаи ничего не доказывают. Не то важно, из чего поэт исходил, а то важно, к чему он пришел. Если поэт взял какой-нибудь прозаический текст и преобразил его в песню, тем сильнее его песенная сила, тем дальше его творчество от прозы. Некрасов услыхал прозаический рассказ об убийстве бродячих торговцев и сделал из этой прозы могучую песню. Значит ли это, что он стремился принизить своих «Коробейников» до уровня прозы? Не наоборот ли? Не возвысил ли он этим самым прозу до недосягаемо-высокого уровня?

Пушкин вначале записал тему «Цыган» в виде прозы. «Отцы пустынники» Пушкина есть стихотворный пересказ прозаической великопостной молитвы. А в его «Страннике» излагается стихами прозаический трактат Джона Беньяна. Неужели в этих стихотворениях — приближение поэзии к прозе? И разве Кольридж не вправе называться музыкальнейшим английским поэтом лишь оттого, что его «Кубла Хан» родился из прозаических запи-

сок старинного географа Пэрчэза? Разве мы не знаем самых, так сказать, песенных песен, которые имеют своим фундаментом прозу? Томас Мур, наиболее певучий из второстепенных поэтов Англии, писавший свои «Ирландские мелодии» специально для пения и музыки, разве он умалил их песенность тем, что основывал иные из них на прозаических повествованиях ирландских историков — Уорнера, О'Холлорана и т. д.?

Нет. Хотя Некрасов действительно приблизил поэзию к прозе, он сделал это не в том направлении, какое указывают современные критики. Из поэтов послепушкинской эпохи наибольшее пристрастие к разговорному сказу проявил не Некрасов, но Майков, у которого и «Стрелецкий сказ», и «Дурочка», и «Менуэт», и «Рыбная ловля», и «Поля», и «Алкивиад» — все самые типические вещи — организованы сказом. А Некрасов даже в эпосе был лириком; если стихотворения Некрасова дожили до нашего времени, то лишь потому, что эти стихотворения поются.

10

Две песенные традиции сформировали его поэтический гений:

1. Романсовая, водевильно-куплетная;

2. Деревенская, простонародная.

Когда в начале сороковых годов он сделался поставщиком водевилей, П. С. Федоров, Ленский и множество других водевилистов фабриковали тысячи театральных куплетов, предназначенных для самой невзыскательной публики. Некрасов сочинил этих куплетов немало, а потом всю жизнь, даже в самых серьезных стихах, не мог вполне отрешиться от них. Его «Вино», его «Осторожность», его «Кушай тюрю, Яша» носят в себе отпечаток этих ранних театральных стихов (строфичность, рефрены и пр.).

Вторая песенная традиция — традиция народной песни — сказалась у него несколько позже. Вначале он писал только по слуху, а потом обратился к литературным источникам. Книга Н. В. Берга «Песни разных народов» была для него откровением. В позднейших его стихах, начиная со второй половины шестидесятых годов, заметно внимательное изучение памятников русской народной поэзии. Он начал черпать многое из песенников, из русского фольклора, о чем свидетельствует, например, его поэма «Кому на Руси жить хорошо», куда вошло много такого, что было найдено им у Сахарова, Барсова, Гильфердинга и Шейна.

11

У Некрасова был даже особый прием: взять какое-нибудь прозаическое сочетание прозаических слов, давно застывшее в нашем уме, и неожиданно открыть в этой прозе ее поэтический ритм. Разоблачить песенную природу самых закоснелых прозаизмов. Обнаружить, например, что простое название какого-нибудь военного или штатского чина есть сладкозвучный и певучий стих.

Хотя бы такие три слова:

Председатель казенной палаты.

Что может быть прозаичнее этой комбинации слов? — но для Некрасова она — отличный анапест. Он заполняет ею всю строку, и она начинает звучать, как отрывок какой-то поэтической песни:

Председатель казенной палаты.

По ритму, по эвфонии это так же безупречно, как «Укажи мне такую обитель», и было особое очарование в том, что в этой прозе не нужно изменять ни единого звука для того, чтобы она стала поэзией:

Председатель казенной палаты.

Или вот другой такой же чин, который у Некрасова тоже поется:

Он действительный статский советник...

Так же «стиховно» название должности, оказавшееся у Некрасова дактилем:

Производитель работ
Акционерной компании.

Постоянно переносил он в поэзию ту или иную готовую формулу, создавшуюся в прозаической речи, открывая в этой формуле никем не замеченный ритм. К числу таких формул относятся, например, имена трех поэтов, которые в ту пору в сознании читателя были почти всегда нераздельны: Майков, Полонский и Фет.

Для Некрасова эти фамилии — стих:

Всякий живет сибаритом —
Майков, Полонский и Фет.

Таким же стихом стало у него другое привычное сочетание фамилий:

И Кукольник и Кони.

Вообще имена и фамилии у него сплошь и рядом заполняют собою весь стих. У него есть такие стихи:

Феклист Онуфрич Боб.
Эдуард Иваныч Грош.
Генерал Федор Карлыч фон Штубе.
Генерал Фердинанд фон дер Шпехт.
Абрам Гордеич Ситников.

Это проза визитных карточек, которая стала стихами.

Я говорю не об отдельных словах, а именно о формулах, о сочетаниях слов, которые до Некрасова были достоянием прозы, и в которых он первый уловил биение стихотворного пульса.

Например:

— Доложите министру финансов...

— Еду кой с кем повидаться чрез Николаевский мост.

— Нельзя ли будет через вас достать другое место?

— Прочитал ему решение, расписаться повелел.

Все это привычные, закостеневшие, готовые отрывки прозаической речи, вознесенные Некрасовым в поэзию, ибо в том-то и сила Некрасова, что у него даже прозаизмы поются.

12

Но Юрий Тынянов указывает, что песня разрушалась у Некрасова введением прозаической дикции. При этом он приводит такие стихи:

Охти мне! Часто владыку небесного
Я искушала грехом:
Нутко-се! С ходу-то, с ходу-то крестного
Раз я ушла с пареньком
В рощу...

Вначале это — песня, но только что читатель настроился петь, как слово *в рощу* помещало ему. Это слово перебросилось в другую строфу, превратило песню в рассказ и таким образом приблизило ее к повествовательной прозе.

Тынянов в своей статье приводит несколько таких антипесенных перебоев стиха. И, конечно, он прав: эти перебои разрушают

ту симметричную структуру стиха, которая потребна для пения. У Некрасова таких перебоев немало:

Мы оба нагнулись да разом и хвать
Змею...

Весело будет увидеть мне тоже
Сашу, их дочь...

Этих строк не споешь, потому что в них нарушена та звуковая инерция, которая необходима для пения. Смысловые паузы, оказавшись сильнее ритмических, разломали стих на неравные части и уничтожили тот словесный узор, который так необходим для напевности. Речь потеряла текучесть; она сделалась отрывистой, ломкой. Это дробление поэтической фразы, этот перенос одного ее куска в ближайший стих принято называть enjambement'ом. Множество таких enjambement'ов у Пушкина:

И так он свой несчастный век
Влачил❖, ни зверь, ни человек,
Ни то ни се, ни житель света,
Ни призрак мертвый. ❖ Раз он спал
У Невской пристани. ❖ Дни лета
Клонились к осени. ❖ Дышал
Ненастный ветер. ❖ Мрачный вал
Плескал на пристань❖...
. . . . . .
Вспомнил живо
Он прошлый ужас. ❖ Торопливо
Он встал...

Передвиг неизбежно вызывает другое явление, которое я назвал бы переломом стиха. Благодаря передвигу стих ломается там, где обыкновенно он течет и струится. Все эти переломы отмечены у меня особым значком ❖. Они-то и придают стиху характер отрывистой речи, как бы борющейся с ритмом. Ритм хоть и есть, но ощущение его иное, потому что передвиг ослабляет паузу там, где она была очень сильна, а *перелом* усиливает ее там, где она была очень слаба. Стихотворение тем больше удаляется от песни, чем больше в нем enjambement'ов. Поэтому enjambment'ы можно назвать антипесенниками.

У Некрасова нет нигде скопления таких стихов. Он явно избегал их, особенно в 50-х и 60-х годах, в пору расцвета своих поэтических сил. Он избегал их даже там, где они были бы наиболее уместны: в стихах повествовательного жанра. Я не говорю, что он устранял их совсем, я только утверждаю, что у него нет ни одного стихотворения, в котором было бы столько прозаиче-

ских перебоев и пауз, как, например, в этом отрывке из Пушкина:

Стряпуха, возвратясь из бани жаркой,
Слегла. ❖ Напрасно чаем и вином,
И уксусом, и мятною припаркой
Ее лечили. ❖ В ночь пред рождеством
Она скончалась. ❖ С бедною кухаркой
Они простились. ❖ В тот же день пришли
За ней, и гроб на Охту отвезли.
Об ней жалели в доме. ❖ Всех же боле
Кот Васька. ❖

Здесь явная забота о том, чтобы дать наиболее прозаическую структуру стиха, отойти возможно дальше от песни, ослабить ощущение рифмы и ритма. На девять строчек семь непривычных цезур, семь enjambement'ов. Стих прерывается на каждом шагу. Это не только не песенно, это — противупесенно, и я хотел бы, чтобы мне указали подобные стихи у Некрасова. Некрасов никогда не осмеливался до такой степени разрушать стихотворную дикцию, как это сделал, например, Жуковский в целом ряде своих позднейших поэм. У Некрасова мы никогда не найдем такой прозаической структуры стиха:

Давным-давно был в некотором царстве
Могучий царь по имени Демьян
Данилович. ❖ Он царствовал премудро
И было у него три сына: Клим
Царевич, ❖ Петр царевич и Иван
Царевич. ❖

Здесь ежеминутная победа прозаических интонаций над песенными. Жуковский доходил в этом отношении до крайних пределов. Он разрывал прозо-стихами самые прочные сочетания слов (например, баба-яга). В его сказке об Иване-царевиче на сто первых строк приходится 80 enjambement'ов — можно ли представить себе большее удаление от песни! Во всем прологе к «Кому на Руси жить хорошо» их едва ли найдется восемь. Это решает все дело. Ни в одном своем стихотворении Некрасов не является боевым приверженцем прозаической дикции.

Возьмите, например, известное стихотворение Языкова «Липы». Можно ли представить себе, чтобы у Некрасова было столько прозаических разрезов стиха:

Бузанский полицмейстер собирался
В объятия Морфея. ❖ Он курил
Гаванскую сигару, ❖ раздевался
Прохладно ❖ и с квартальным говорил.

. . . . . .
И захрапел. ❖ Поутру он проснулся
До петухов. ❖ Лазурный неба свод
Был чист и ясен. ❖ Солнечный восход
и т. д.

В этом отношении Некрасов гораздо менее прозаик, чем поэты предыдущей эпохи. Нельзя говорить о нем, как о *насадителе* повествовательных и разговорных интонаций стиха. Эти интонации были усвоены русской поэзией раньше, и он отошел от них, а не приблизился к ним. Повествовательная и разговорная дикция выражена у него достаточно сильно, но гораздо слабее, чем у стихотворцев тридцатых годов.

Я привык почти во всем соглашаться с Юрием Тыняновым. Он для меня большой авторитет. Но те примеры, которые приводятся им, не разубеждают меня. Потому что стихотворение «Что думает старуха, когда ей не спится» было начато Некрасовым отнюдь не как песня: в первой же строфе — интонация сказа, в первой же строфе — прозо-стих. И только после четвертой строфы, Некрасов, как это бывало с ним часто, — окончательно перешел от говора к песне. И там уж нет ни одного enjambement'а. Там чистая, беспримесная песня. Таким образом, не проза здесь врывается в песню, а, напротив, песня врывается в прозу и одерживает над нею победу.

Далее Тынянов приводит такой *передвиг*, нарушивший некрасовскую песню:

И пришлось нам нежданно-негаданно
Хоронить молодого стрелка
Без церковного пенья, без ладана. —
Без всего, чем могила крепка...
Без попов....

Но, во-первых, этот передвиг не нарушает песни, ибо он фиктивный (синтаксический, а не ритмический), а во-вторых, и это стихотворение было начато Некрасовым, как сказ, и лишь после четвертой строфы стало песней. И чуть оно стало песней, всякие enjambement'ы прекратились. В песню ни разу не ворвалась интонация говора.

Но пусть Юр. Тынянов прав, пусть в некоторых случаях песня и перебивается у Некрасова интонациями прозы, все дело — в количестве этих перебоев. Я продолжаю настаивать, что у Некрасова их количество минимальное. Если даже взять чисто говорные стихотворения Некрасова, начиная со знаменитого разговора «В дороге» и кончая «Ночлегами», «Дедушкой Мазаем» и «Старым Наумом» — то во всех этих вещах, вместе взятых, окажется

меньше enjambement'ов, меньше случаев внедрения прозаической дикции, чем в любом повествовательном стихотворении Жуковского, например, в «Капитане Боппе».

В самом деле:

В «Горе старого Наума» Некрасова — 315 стихов — 20 enj — $6^1/_2$ проц.

В «Капитане Боппе» Жуковского — 316 стихов — 173 enj — 42 проц.

Разница колоссальная! А между тем «Горе старого Наума» одно из наименее песенных стихотворений Некрасова. В то время как в повествовательных поэмах Жуковского — среднее число enjambement'ов — 40%, у Некрасова количество этих прозо-стихов почти никогда не поднимается выше $8^1/_2$ процентов («Ночлеги»).

В других стихотворениях Некрасова этих стихов еще меньше:

«В дороге» — 6%.

В «Дедушке Мазае» — 5%.

В «Орине, матери солдатской» — $3^1/_2$ %.

В среднем же у Некрасова, если верны мои подсчеты, около 4% этих прозо-стихов, то есть в девять раз меньше, чем в повествовательных стихотворениях Жуковского, причем у Некрасова они выражены гораздо слабее; например, —

Замолчала — не прибавила
Ни словечка, бесталанная.

Можно ли при таких обстоятельствах говорить, будто «излюбленной стиховой формой Некрасова была форма говорного стиха» и будто этим он опрозаил стиховую форму поэтов предыдущей эпохи? Нет, в отношении мелодики он не снизил, а напротив, возвысил дикцию повествовательных стихов, он умерил и ослабил то влечение к прозаической дикции, которое было у поэтов предыдущей эпохи. К этому ослаблению привела его — песня.

13

Вообще песенность поэзии Некрасова объясняет многое, что до сих пор почиталось неясным. Например, пресловутую слабость его техники, бедность его ритмов и рифм. По этому поводу написаны целые горы статей, где самые горячие поклонники поэзии Некрасова не без сожаления высказывают, что, действительно, техника у него слабовата и что Лермонтов, например, писал лучше его. Даже благожелательные критики тысячу раз по-

вторяли, что с «эстетической точки зрения» его стихи, конечно, не высокого качества — не то что стихи его великих предшественников.

Как доказать им, что это неверно, что и с «эстетической точки зрения», как и со всякой другой, Некрасов — великий поэт, и техника его виртуозна! Если до сих пор эта виртуозность менее бросалась в глаза, то именно потому, что это не столько виртуозность поэта, сколько виртуозность певца. Критики мерили *песни* Некрасова *стихотворениями* Пушкина, аршины пудами, и, конечно, результаты получились плачевные. *Стихи* Пушкина совершенно других измерений, чем *песни* Некрасова. Если же предъявить к Некрасову те требования, какие предъявляются к поэтам-певцам, то мы убедимся, что у Некрасова много таких достижений, которые доступны лишь великим художникам слова.

Всмотримся хотя бы в рифмы Некрасова. К ним принято относиться презрительно: неряшливые, анемичные, бедные, банальные, однообразные.

Может быть это и так, если предъявлять к его песням те требования, какие мы обычно предъявляем к стихам. Но песни управляются своими законами. Песни требуют именно тех самых рифм, какие придавал им Некрасов. Если мы с этой точки зрения присмотримся к его произведениям, мы увидим, что его «неряшливые», «анемичные», «бедные», «банальные», «однообразные» рифмы являют собою, напротив, высшее достижение поэтической техники, что их бедность лишь кажущаяся, что Некрасов и здесь — недосягаемый мастер.

Всмотримся ближе в самый состав его рифм. Вначале покажется, что они действительно очень вульгарны. Взять хотя бы его рифмы на *щий* . Благозвучнейшему из поэтов, Батюшкову, это *щий* внушало отвращение (хотя и у него случалось изредка: «идущих, скачущих твоих богатырей»), а у Некрасова оно выпячено и нарочито подчеркнуто:

Созерцаю*щий*, читаю*щий*...
По Европе разъезжаю*щий*...

Проклинаю процветаю*щий*,
Все-беру*щий*, все-хватаю*щий*
Все-ворую*щий* союз...

Боля*щий*, умираю*щий*,
Рождаю*щийся* в мир...

От ликую*щих*, праздно болтаю*щих*,
Обагряю*щих* руки в крови,
Уведи меня в стан погибаю*щих*...

Пеших, еду*щих*, праздно зеваю*щих*.

Тут явное стремление дать этих *щий* и *щих* возможно больше: в двух строках они повторяются трижды, в трех — четырежды, то есть чаще, чем требует рифма[1].

Многих это возмущает посейчас; недавно Горький сравнил это повторение *щих* с многократным чиханием:

От ликующ-чих!
Праздно болтающ-чих!

Мастеров пушкинской школы эти рифмы отталкивали именно своей дешевизной: ведь этих рифм в нашем языке неисчислимое множество, — сколько причастий, столько рифм[2]. Казалось, лишь неряшливый и невзыскательный ум мог воспользоваться этим ничего не стоящим хламом. Этот чертополох, этот бурьян, растущий у нас под ногами, почти не ощущается нами, как рифма.

Почему же Некрасов так охотно пользовался этим словесным бурьяном — например, окончаниями *ейший* и *айший*?

Можно ли представить себе, чтобы Языков, Веневитинов, или хотя бы Козлов рифмовали *сквернейшего* и *малейшего, старейшего* и *новейшего*? А Некрасов постоянно, на каждом шагу:

Дай венгерского *старейшего*!
Дружно тост провозгласим
За философа *новейшего.*

Ошибкою *малейшею*
Застигнутый врасплох,
В червях игру *сквернейшею*
Сыграл — и был без трех.

А затем неизвестность *полнейшая*...
К сожаленью, беседа *дальнейшая.*

Хвалы он всем *славнейшие*
Печатно раздает,
И как — душа *добрейшая* —
Недорого берет!

Правда, эти рифмы встречаются у Некрасова исключительно в шуточных пьесах, но это не значит, чтобы он брезговал такими

[1] Некрасов прибегал к ним на каждом шагу: кипящая-мертвящая, блестящая-мертвящая, клеймящие-настоящие, наводящие-молящие, вопиющая-бегущая и проч. В юношеском рассказе «Без вести пропавший пиита» Некрасов сам издевался над этими рифмами, заставляя своего пииту восклицать: «О, грубые души, во тьме бродящие, бедных разящие, ложно мудрящие, низко творящие, вечно кутящие, пьющие, спящие, света не зрящие» («Пантеон». 1840, с. 72).

[2] Потому-то пушкинская школа так часто прибегала к существительным «кущи» и «чащи».

же рифмами в стихотворениях серьезных. Без смущения он рифмовал не только слова одной и той же грамматической категории, но даже слова одной и той же категории вещественной, например:

Каспийское — Балтийское. Оренбургскую — Петербургскую. Крестьянская — дворянская. Крестьянство — дворянство. Французский — русский. Ширину — длину. Фельдъегерь — егерь. Русофилы — славянофилы. Возвысил — унизил. Безумные — умные[1]. Романовна — Касьяновна, Власьевна — Протасьевна, Сергеичу — Алексеичу, Сергеичу — Андреичу, Дарьюшка — Марьюшка и т. д., и т. д., и т. д.

Особенно возмущает его обвинителей огромное количество других, еще более дешевых рифм: глагольных. И нельзя отрицать, что это обвинение тоже кажется похожим на правду.

Когда впервые в «Русской Старине» было напечатано послание Некрасова к В. И. Асташеву, критик Измайлов усумнился в подлинности этих стихов и утверждал, что Некрасов не стал бы злоупотреблять такими банальными глагольными рифмами:

Пусть цензуру мы сильно *ругали*,
Но при ней мы спокойно так *спали*,
На охоте бывать *успевали*
И немало в картишки *играли*.

Чтобы опровергнуть этот довод, я взял одно из любимейших стихотворений Некрасова и процитировал оттуда такое:

Рано я, горькая, *встала*.
Дома не ела, с собой не *брала*,
До ночи пашню *пахала*,
Ночью я косу *клепала*,
Утром косить я *пошла*.

И таких рифм у Некрасова множество. Казалось бы, это свидетельствовало об упадке художественной энергии, о языковой анемии, о плебейской — бедной и неряшливой — культуре и носило отпечаток той вульгарной фельетонно-водевильной школы, которую в сороковых годах прошел Некрасов. Там пользование дешевыми рифмами было одним из канонов. Но, повторяю, такое суждение о рифмах Некрасова есть один из предрассудков устарелой «эстетики». Не о слабости свидетельствуют эти, якобы

[1] Четверостишье в стихотворении «Влас», впоследствии устраненное поэтом:

Сочтены дела безумные...
Богомолки, бабы умные.

дешевые рифмы, а напротив, о мощи поэта. Возьмем, например, такое двустишие:

Стала скотинушка в лес убираться,
Стала рожь-матушка в колос метаться.

Неужели это заурядные стихотворные строчки с бедными глагольными рифмами? Нет, эти строчки особые. Особенность их заключается в том, что вся вторая строка, вся с начала до конца, повторяет собою первую, стремится возможно ближе уподобиться ей. Тут рифмуются не одни только окончания строк, нет: *вся вторая строка является как бы рифмою к первой.* Некрасов, как мы видели выше, необыкновенно богат этими внутренними, многократными рифмами.

Это не просто двустишия, соединенные случайными созвучиями; они спаяны во всех своих частях и рифмами, и смыслом, и ритмом, и синтаксисом. Да и не только двустишия:

Все та же хата *бедная* —
Становится *бедней,*
И мать старуха *бледная*
Еще бледней, *бледней.*

Можно ли при таком построении стиха говорить о бедности рифм? Богатая рифма здесь только напортит, она разрушит весь этот словесный узор! Здесь, напротив, необходимо, чтобы вторая рифма возможно больше походила на первую и непременно была бы той же грамматической категории.

Здесь, при таком построении стиха, необходимы именно *параллельные* рифмы: если первая рифма глагольная, то и вторая *должна* быть глагольной, если первая Марьюшка, то вторая *должна* быть Дарьюшка, потому что этого требует песенный параллелизм стиха: в песне вторая половина строфы часто есть лишь вариация первой, вторая рифма есть лишь вариация первой, и чем больше она уподобляется первой, тем выше ее песенная ценность.

Не только в стихотворениях народного склада, но и во всяких других Некрасов прибегал к этой параллельной постройке стиха:

Аргумент экономический,
Аргумент патриотический.

Генерал, проигравший сражение,
Адмирал, потерпевший крушение....

Губернаторы места лишенные,
Земледельцы-дворяне стесненные,
Откупные тузы разоренные...

Здесь непременно требуются схожие рифмы, одной и той же грамматической категории, и со стороны Некрасова было бы вопиющим нарушением стиля применение иных не параллельных рифм.

Если бы, например, в двустишии:

Солдаты дымом греются.
Солдаты шилом бреются,

он отказался от глагольных рифм, а придумал какие-нибудь другие, двустишие потеряло бы всю свою прелесть.

Ведь когда он писал:

я | лугами | иду | ветер | свищет | в лугах
я | лесами | иду | звери | воют | в лесах, —

здесь была не одна рифма, но шесть, то есть двенадцать параллельно расположенных слов, и, если, *как стихотворение*, это могло показаться банальщиной, то, как *песня*, это было виртуозно.

Таким образом:

холодно, | странничек, | холодно,
голодно, | странничек, | голодно, —

есть высшее достижение песенной техники, потому что устанавливает почти полную параллельность двух строк (разница только в одном-единственном звуке: *г* и *х*).

14

То обстоятельство, что он был певец, объясняет многие особенности его поэтической речи, — например, его пристрастие к так называемым ритмическим паузам (иначе — стяжениям).

В своей замечательной книге «Символизм» Андрей Белый мимоходом утверждает, что эту паузу ввели в русский стих модернисты.

Между тем этому новшеству около ста лет: во время Некрасова оно было величайшею редкостью, и все же в стихотворении «Псовая охота», написанном четырехстопным дактилем, двадцатишестилетний поэт трижды позволил себе эту почти небывалую по тому времени вольность: пропустил во второй стопе один неударяемый слог и ввел таким образом стяжение в середину строки:

Что твой Россини (*пауза*), что твой Бетховен.

И в другом месте опять:

Здесь он не струсит (*пауза*), здесь не уступит.

И в третьем месте опять:

Много травили (*пауза*), много скакали.

Это было так непривычно для тогдашних читателей (и особенно в том жанре, к которому относится «Псовая охота»), что многие восприняли это, как опечатку, которую и не замедлили исправить: вставили в эти строки по лишнему слогу. В первом же посмертном издании стихотворений Некрасова редактор С. И. Пономарев счел нужным выправить эти явные (по его мнению) ошибки, и с тех пор почти во всех последующих изданиях Некрасова мы читаем:

Здесь он не струсит. *Он* здесь не уступит.
Что твой Россини. *И* что твой Бетховен.

Это варварство прошло бы незамеченным, если бы неожиданно против него не восстал такой (казалось бы) совершенно чуждый поэзии, антипоэтический человек, как Чернышевский.

Ознакомившись в Сибири с посмертным изданием стихотворений Некрасова, Чернышевский послал А. Н. Пыпину большое письмо, в котором, между прочим, говорит:

«Некрасов иногда вставляет двухсложную стопу в стих пьесы, писанной трехсложным размером. Когда это делается так, как это делает Некрасов, то не составляет неправильности».

В качестве примера Чернышевский приводит следующую строчку Некрасова:

Уж я в третью: мужик, что ты бабу бьешь?

После слова *бабу* не хватает слога. Это и придает стиху выразительность. Но, конечно, редактор счел этот прием опечаткой, которую и поспешил исправить: после слова «бабу» он вставил от себя лишний слог:

Уж я в третью: мужик, что ты бабу-то бьешь?

Необходимая в этом месте затрудненность дикции (скопление звуков *б*, столь ценное для фонетической экспрессии стиха) нарушилась.

Откуда эти паузы в поэзии Некрасова? Оттуда же, откуда и все остальное: от песни. Он проверял свои стихи не стихотворным, а песенным складом. В песне эти паузы естественны, в песне не

всякая ритмическая единица выражается словом, иную можно выразить паузой. Певец может выдерживать такт, не заполняя его речью. Для певца эти две разностопные строчки: «Что ты бабу-то бьешь?» и «Что ты бабу бьешь?» являются по существу одинаковыми, ибо неравные стопы он выравнивает напевом. Если бы Некрасов ощущал свои стихи, как стихи, он не придумал бы этого новшества. Но он ощущал их, как песню, и это новшество пришло к нему само собой. Отсюда и другие его паузы.

Отсюда и новые ритмы, которые введены им в поэзию, — в сущности, не ритмы, а мелодии.

Несмотря на большую техническую сложность своих стихов, Некрасов не обладал никакими хотя бы самыми элементарными сведениями о технике своего ремесла. Всю жизнь писал анапестом, а что такое анапест, не знал. Он едва ли не первый из русских поэтов применил к анапесту приемы дактилизации, но так и не догадался об этом. О его анапесте можно было бы написать целую книгу, но он не понял бы в ней ни единого термина, ибо, как сам признавался, из всех метрических схем ему была известна лишь одна: ямб.

«Я далее ямба в размерах ничего ни понимаю», — сообщал он Тургеневу в 1855 году[1].

Когда ему захотелось узнать, каким размером писал Роберт Бернс, он попросил Тургенева, чтобы тот прислал ему не схему, а примерный образчик стиха, хотя бы составленного из первых попавшихся слов. Тургенев и прислал ему такие стишки:

Я не могу тебе сказать,
Кого ты должен воспевать,
Но не могу теперь скрывать
Перед тобой,
Что начал сильно мне мешать
Жестокий зной[2].

И спрашивал его: «понимаешь?»

В молодости в одном из своих первых рассказов Некрасов издевался над терминами, относящимися к метрике, как над глупой семинарской выдумкой, и заставлял своего смешного пииту Грибовникова сочинять «дактило-амфибрахо-хорео-ямбо-спондеические стихи».

Ему, как и многим его современникам, все эти амфибрахии, спондеи и дактили казались педантическим вздором. Это был музыкант, не знающий нот. Тем замечательнее мастерство его тех-

[1] *А. Н. Пыпин.* Н. А. Некрасов. Пб., 1905, с. 131.
[2] «Голос Минувшего». 1916, май–июнь, с. 33.

ники, что это мастерство — бессознательное. Его черновики изобличают верный и четкий — хотя тоже бессознательный — вкус. Он часто переделывал свои стихи и всегда к лучшему. Даже напечатанные любил перерабатывать заново. Свое знаменитое стихотворение «Буря» он сократил почти вдвое и придал ему новый размер. От прежнего не осталось ни строчки. Эстетическое чутье у него было сильное: достаточно вспомнить, что в качестве редактора он был литературным отцом Достоевского, Льва Толстого, Гончарова — первый угадал их таланты. В его письмах рассеяны едкие и меткие отзывы о Фете, Салтыкове, Дружинине, Тургеневе, Писемском. У него был редкостный дар самокритики: он был мастер сокращать свои стихи, зачеркивать неудачные строфы. Свою «Медвежью охоту» он сократил почти вчетверо, в «Рыцаре на час» отбросил начало и конец, из «Уныния» выбросил всю середину. Все забракованное, действительно, ниже его дарования, и нужен был безошибочный вкус, чтобы произвести этот суровый отбор. Случалось, что он целыми годами искал какой-нибудь ускользавший эпитет. Например, в стихах о Белинском сперва у него было напечатано:

И о тебе не скажет ничего
Своим потомкам *ветреное* племя.

Потом, в следующем издании, вместо *ветреное* у него напечатано: *сдавленное*, но и этот эпитет пришелся ему не по вкусу, и вот через несколько лет появляется третий эпитет:

И о тебе не скажет ничего
Своим потомкам *сдержанное* племя.

Иногда даже странно следить, как долго Некрасов гонится за каким-нибудь — казалось бы, обыкновеннейшим — образом. В «Горе старого Наума», в черновом наброске, мы читаем:

Я почему-то вспоминал
О яблоне красивой
В моем саду. Паук там ткал...

Эти строки зачеркнуты, и рядом написано:

Я вспомнил клен красивый.

Зачеркнуто и рядом написано:

Я отвечал ему не вдруг.
Засохшую рябину
В моем саду. Там ткал паук
Все лето паутину...

Зачеркнуто и рядом написано:

Встречаясь с ним, я вспоминал
Невольно дуб красивый.

Словом, для того, чтобы сравнить деревенского кулака с пауком, раскинувшим сеть в саду, ему пришлось перебрать самые разнообразные деревья: и яблоню, и клен, и рябину, и дуб.

Но спрашивается: если он был так рачителен в выборе каждого слова, если у него было столько природного вкуса, если вдобавок он был наделен редкостным даром самокритики, — откуда же в его книге такое множество неряшливых и неудачных стихов? Почему этот великий талант так часто бывал невеликим?

Всмотримся пристальнее в приемы его творчества. Мы увидим, что причина здесь опять-таки в песне.

15

Что вообще мы знаем о методах его поэтической работы?

В конце шестидесятых годов к нему зашел по какому-то делу Яков Петрович Полонский. Гость оказался не в пору. Некрасов писал стихи. В одном из своих писем к приятелю Полонский описал этот визит:

«С Некрасовым я хотел поговорить о вас, но застал его в таком мрачном, неприветливом настроении духа, что тотчас же хотел уйти, ему стало совестно, и он сказал, что никого не принимает, потому что пишет, что самый порядок его разума от этого нарушен, что он не знает, когда он будет обедать, когда пойдет гулять или спать ляжет»[1].

«Порядок его разума нарушен». Это свидетельство совпадает со всеми другими. Недаром Некрасов был картежный игрок и охотник: творчество было для него такой же азарт, как и карты; когда он принимался творить, он забывал о еде и о сне, и по нескольку ночей не раздевался; «порядок его разума», действительно, был в это время нарушен.

— Это мы освежаем новичка. Третью ночь не ложимся, — говорил он кому-то во время грандиозной игры[2].

То же — и во время создания стихов:

«Не писал тебе потому, что работал, — читаем в одном из его писем к Тургеневу. — Двадцать четыре дня ни о чем не думал я,

[1] «Русская Старина». 1902. № 8, с. 286.
[2] *А. Н. Пыпин.* Н. А. Некрасов. СПб., 1905, с. 149.

кроме того, что писал»... «Работа доводит [меня] до изнеможения, да уж не брошу, не кончив»...[1]

Это было в Риме, в 1856 году, когда Некрасов писал свою поэму «Несчастные». Он писал ее, не отрываясь, тридцать девять дней подряд. Тридцать девять дней — «в жару работы»:

«Тридцать девять дней я трудился с небывалою еще во мне энергией!» — сообщает он Павлу Васильевичу Анненкову[2].

Этот страстный и азартный человек ухлопывал в творчество последние остатки здоровья. Кажется, никому из поэтов писание не доставляло столиких чисто физических мук. Рождая свои образы, он и вправду испытывал муки родов, — схватки, корчи и спазмы родильницы. Вот его собственное (замечательное!) показание об этом.

«Чуть ничего не болит и на душе спокойно, — писал он Тургеневу в 1853 году, — приходит *Муза* и выворачивает все вверх дном, и добро бы с какой-нибудь пользой, а то без толку, начинается волнение, скоро переходящее границы всякой умеренности, и прежде, чем успею овладеть мыслью, а тем паче хорошо выразить ее, катаюсь по дивану с спазмами в груди, пульс, виски, сердце бьют тревогу, и так — пока не угомонится сверлящая мысль»...

Недешево давались ему его анапесты.

«Стихи слишком расшатывают мои нервы», — писал он в другом письме. — «Просидел всю ночь и страшно потом жалел, — здоровья-то больше ухлопал, чем толку вышло», — жаловался в третьем и т. д.

Для того чтобы писать стихи, он должен был преодолевать какие-то великие препятствия, не существующие для многих поэтов. Для Пушкина и для других великих минуты творчества были минутами упоительной ясности духа:

Я забываю мир и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем.

А Некрасов в этой тишине не мог бы создать ничего. Ему нужно было, чтобы сердце, виски и пульс стучали у него, как у горячечного, — и тогда только он находил для своих ритмов слова.

Творчество было для него таким трудным и мучительно волнующим делом, что он боялся творчества и рад был всячески от него уклониться. Боборыкин в своих воспоминаниях рассказывает, как однажды в деревне Некрасов почувствовал столь бурный прилив вдохновения, что не выдержал и захотел притушить в себе этот огонь:

---

[1] *П. М. Ковалевский.* Стихи и воспоминания. СПб., 1912, с. 290.
[2] «П. В. Анненков и его друзья». СПб., 1892, с. 635.

«Пошел к буфету, достал там чего-то, коньяку или наливки, и стал пить. Только этим и спасся»[1].

Спасся от вдохновения! Странный, боящийся собственной Музы поэт! Как он завидует тем, чьи вдохновения бесстрастны и тихи, как он жалуется на свою слишком страстную Музу:

«Итак, любуйся, я плешив, я бледен, нервен, я чуть жив... я слаб и хрупок, как скелет... Ты знаешь, я «любимец муз», а невозможно рассказать, во что обходится союз с иною музой; благодать тому, чья муза не бойка: горит он редко и слегка. Но горе, ежели она славолюбива и страстна. С железной грудью надо быть, чтоб этим ласкам отвечать, объятья эти выносить, кипеть, гореть, — и погасать, и вновь гореть, и снова стыть... Довольно! Разве досказать, удобный случай благо есть, что я, когда начну писать, перестаю и спать и есть»...

Любопытно содержащееся в этих строках указание на прерывистость его творчества: он то «горит», то «гаснет», то «кипит», то «остывает» опять. Действительно, его творчество чрезвычайно неровно: высокие подъемы лирических сил чередуются на каждом шагу с самыми печальными падениями.

Это бывало со всеми поэтами, но, кажется, только Некрасову случалось *погасать* на такой продолжительный срок. То песенное настройство души, без которого он не был бы Некрасовым, посещало его очень редко, и порою ему казалось, что песенный дар уже не вернется к нему никогда:

Ах, песнею моей прощальной
Та песня первая была.

Не расстался б я с Музой моею,
Но, бог весть, не *погас* ли тот дар,
Что, бывало, дружил меня с нею?

Это чувство было у него постоянно. Муза умерла, похоронена и никогда не вернется:

И про *убитую* Музу мою
Я похоронную песню пою, —

пишет он в «Саше».

В «Поэте и гражданине» опять:

Теперь напрасно к ней взываю,
Увы, сокрылась *навсегда*.

[1] «Наблюдатель». 1882. № 4, с. 51–73.

Каждая его песня казалась ему последней. В 1853 году, за двадцать пять лет до кончины, он уже написал свои «*Последние* элегии», и в 1861 году повторил:

Я пою тебе песню *последнюю!*

и в 1863 году:

Я *последнюю* песню пою!

Конечно, это было заблуждение: его песенный дар снова возвращался к нему, но все же нельзя не признать, что между творческими полосами его жизни бывали слишком большие антракты. В это время погасший Некрасов, — Некрасов, переставший быть Некрасовым, — наслаждался временной негой бездарности, успокаивался и отдыхал от поэзии:

«Сплю и играю — и здоровею! — писал он в такие минуты Тургеневу. — Ты не сетуй на меня за бездействие [т.е. за неписание стихов]: оно мне физически полезно»[1].

Мы видели, что писание стихов было ему «физически вредно». И как было бы хорошо для поэзии, если бы, временно ставши бездарностью, он забросил перо, занялся другими делами — мало ли у него было дел! — но в том-то и горе, что, как человек настойчивый и энергический, он не любил уступать обстоятельствам, и в те дни, когда его талант иссякал, все же понуждал себя к творчеству. Безголосый — заставил себя петь. К сожалению, кроме песенного дара, у него был чисто ремесленный версификаторский дар, не изменявший ему никогда. В любую минуту, не ожидая никаких вдохновений, он мог набросать на бумаге сколько угодно рифмованных строк на какую угодно тему: будет ли то меню ресторана или сказка о Бабе Яге. Эту графоманскую способность он приобрел еще в юные годы, сочиняя фельетоны, водевили, куплеты, стихотворные афиши и т. д. Набив себе руку в такой кустарной работе, он, когда ему не приходилось *творить*, то есть петь, просто *делал* стихи, изготовлял их ремесленным способом.

Чуть прекращалась та песня, которая была почти единственным источником его стихотворства, как его стихи становились неузнаваемо плохи.

Вдохновенный поэт отбарабанивал такие стишки:

Обстоятельства ужасные
Вынуждают нас продать
Наши «Очерки» несчастные
Писаревскому... Читать

[1] *А. Н. Пыпин.* Н. А. Некрасов. СПб., 1905, с. 19.

Будешь «Слово Современное»
Ты теперь, подписчик мой,
Верь, издание отменное,
И будь счастлив, Бог с тобой...

Это пересказ объявления, появившегося в одной тогдашней газете.

Рассматривая рукописи этих стишков, я вижу, что они писались спустя рукава, без малейших затруднений, почти без помарок, быстрым уверенным почерком: бойко строчила разбитная рука без всякого участия песни.

Грандиозна эта разница между вдохновенным и невдохновенным Некрасовым. Первый, как мы видели, — мастер звукописи, создатель неотразимо заразительных ритмов, тонко чувствующий музыкальную основу вещей, а второй — рассказчик. В стихах этого *второго* Некрасова не только нет песенной полногласности, текучести, плавности, которой характеризуются стихотворения первого, но напротив, жесткость, угловатость, сухая обрывчатость (выражение Герцена). Если «Коробейники» писаны первым Некрасовым, то «Дешевая покупка», «Недавнее время», «Деловой разговор», начало «Дедушки Мазая» — вторым. Тут явное чередование двух личностей, совершенно несхожих и даже враждебных друг другу. Одна пробуждается в нем с величайшим трудом, даже с физической болью на самое короткое время, а другая присуща ему постоянно. Он весь во власти прилива и отлива своеобразных ритмических, песенных волн. В минуты прилива — один, в минуты отлива — другой.

Этот чисто песенный дар развивался у Некрасова медленно и достиг своего высшего развития лишь к шестидесятым годам, когда поэту было уже за сорок. В короткий промежуток времени между 1860 и 1865 годами Некрасов создал свои лучшие пьесы: «Рыцаря на час», «Коробейников», «Мороз красный нос» («Смерть крестьянина»), «Орину, мать солдатскую», «Железную дорогу» — все вещи, устремленные к песне, изобилующие и дактилическими, типично некрасовскими рифмами и трехдольными, типично некрасовскими метрами.

Тогда он оторвался от песни водевильно-куплетной и весь предался — народной.

Но после 1865 года начинается постепенный упадок. К середине семидесятых годов, к пятидесятилетнему возрасту, в Некрасове стал заметно иссякать его песенный дар. Конечно, и в эту пору у него попадаются отличные вещи, но, в общем, чувствуется прозаичность пятидесятилетнего возраста, немолодая, склерозная, трудно возбуждаемая кровь. Когда он пробует петь, он хрипит.

Впрочем, теперь он почти и не пробует петь. Оттого-то его стихотворение «Суд», напечатанное в 1868 году, слабее всех его предыдущих стихов, а «Недавнее время», напечатанное в 1871 году, еще слабее «Суда». У самых пламенных поклонников Некрасова эта тусклая сатира не вызвала никакого сочувствия. В журналах и газетах появились статьи об упадке его дарования. — «Пред нами пример человека с именем, ломающего стих, как ломают палки», — писал критик Н. Соловьев во «Всемирном труде» (1868, IV).

Те, кто любят *этого* Некрасова, в сущности, не любят никакого. Некрасов, которому изменила мелодия, который только пишет, но не поет свои стихи, — не Некрасов. Но в песне он — гений, единственный из русских поэтов, которому удалось подчинить песнопению даже декламацию и сказ.

ЕГО МАСТЕРСТВО

Заметки о поэзии Некрасова

1. НЕКРАСОВ И ПУШКИН

В последнее время в нашей критической литературе было снова выдвинуто давнишнее мнение, будто роль Некрасова заключалась в борьбе с Пушкиным, в преодолении пушкинских — и вообще классических — канонов. Верно ли это? Пожалуй. Но сложнее, чем с первого взгляда.

Да, Некрасов боролся с Пушкиным, но *в то же время*, *в той же мере* тянулся к нему, учился у него, подражал ему, повторял его звуки, заимствовал у него образы, ритмы, интонации, жесты. Почти все *ямбические* стихотворения Некрасова написаны с явным стремлением воспроизвести возможно ближе фонетику и лексику, свойственные пушкинскому ямбу. Замечательно, что лексика некрасовских *ямбов* ближе к пушкинской, чем лексика его *анапестов*.

Нельзя себе представить, чтобы без влияния Пушкина могла создаться хоть одна строфа некрасовской поэмы «Несчастные», написанной в 1856 году, как последняя дань дружининско-тургеневской эстетике, где ученически любовно и тщательно скопирован пушкинский стих. Иные пушкинизмы у Некрасова до того попушкински сделаны, что воспринимаются, как цитаты из Пушкина:

Красою блещут небеса...
. . . . . .
Твердыня, избранная славой...
. . . . . .
Опять ты сердцу посылаешь
Успокоительные сны...

Даже архаизмы в поэме «Несчастные» — пушкинские:

То старину припоминал, —
Кто в древни веки ею *правил*.

Эти *древни веки* — те самые, которые появились у Пушкина за двадцать лет до «Несчастных» в «Родословной моего героя»:

Чей *в древни веки* парус дерзкий.

Слово «правил» здесь тоже подсказано Пушкиным:

В начале жизни мною *правил*.

В ямбах Некрасова даже эпитеты не такие, как в его анапестах: для ямбов он выбирает эпитеты, которые давно уже сделались штампами пушкинской школы: здесь у него есть и *пышный мавзолей*, и *седые туманы*, и *убогий челн*, и *чудное мечтанье*, и *роковые сечи*, и *крылатые грезы*, и *забвенный прах*, и *безумные забавы*, и *убогая хижина*, и *обычная чреда*, и *славный жребий*, и *томительный недуг*, — словом, целые десятки готовых клише, стертых эпигонами Пушкина.

Стихи Пушкина всегда были для Некрасова недосягаемым образцом совершенства, и когда Тургенев, желая похвалить стихи Некрасова, находил в них «пушкинскую фактуру», и утверждал, что они «пушкински хороши», поэт считал эти хвалы величайшими. И всякий, кто изучал его рукописи, знает, как тщательно старался он вытравлять из своих ямбов некрасовское и заменять это некрасовское пушкинским. У него, например, в одном любовном стихотворении были такие характерные строки:

С *запасом* молчаливой скуки
Встречался грустно я с тобой.

Потом это бакалейное слово *запас* заменилось у него пушкинском *игом*:

Под игом молчаливой скуки[1].

Если всмотреться в те исправления, которые делал в своих ямбах Некрасов, то нельзя не признать, что почти все они делались в сторону, так сказать, пушкинизации стиха, причем необходимо отметить, что штампы классической школы давались ему гораздо труднее, чем, например, таким значительно слабейшим подражателям Пушкина, как хотя бы Майков, Алмазов, Мей или эпигон эпигонов Апухтин.

Ему надо было преодолевать в себе много каких-то преград, много чего-то кровно некрасовского, чтобы придать себе пушкинский стиль.

---

[1] Впрочем, слово «запас» сохранилось в другом стихотворении Некрасова:

К нему под знамя приносил
Запас идей, надежд и сил...

Но к этому стилю он постоянно стремился. Вообще пред Пушкиным благоговел. Недаром в «Русских женщинах» он окружил его таким ореолом. На смертном одре, как молитву, он твердил стихотворение Пушкина. Даже нигилистам постоянно указывал на красоты «Полтавы» и «Медного всадника». Иначе и быть не могло. Ведь половину своей писательской жизни он прожил среди величайших поклонников и ценителей Пушкина, — в кругу Василия Боткина, Дружинина, Тургенева, Анненкова, для которых Пушкин был солнце.

Некрасов никогда не осмеливался так решительно восстать против пушкинских штампов, как восставал против них сам же Пушкин. Он не щеголял прозаизмами, не выпячивал их, не эпатировал ими сторонников классической школы, как это было свойственно Пушкину. Он ни за что не сказал бы, как Пушкин:

...Таков мой организм
(Извольте мне простить ненужный прозаизм).

Пушкин куда демонстративнее бунтовал против себя самого и, когда снижал свои высокие темы, всегда чувствовал это снижение, как полемический литературный прием. Он сам указывал читателю на свои прозаизмы:

В последних числах сентября
(Презренной прозой говоря).

Некрасов ни за что не решился бы прорифмовать классическую Музу с вульгарнейшим словом *пузо*, эту дерзость учинил сам Пушкин еще в 1830 году:

Румяный критик мой, насмешник толстопузый,
Готовый век трунить над нашей томной Музой.

Некрасов же для «Музы» до конца своих дней знал только традиционные «союзы» и «узы». Полемического боевого отношения к пушкинской школе у него не было и быть не могло.

Достаточно поставить рядом с Некрасовым такого сознательного борца за снижение высокого стиля, каким, например, в пятидесятых годах был американец Уолт Уитмен, сделавший борьбу с классиками своей главной, если не единственной, целью, чтобы Некрасов показался самым мирным эклектиком.

Он всегда как бы конфузился своих прозаизмов, извинялся за то, что они — прозаизмы:

Все ж они не хуже плоской прозы, —

говорил он о своих стихах: оценка весьма невысокая, лишенная и тени заносчивости. Вообще, открытого вызова Пушкину у него нет ни в одной строке, нигде нет того звонкого, веселого, молодого *долой*, которое несет с собою всякая новая школа, когда она полемически ниспровергает другую. Напротив, тем-то и раздражали поклонников Пушкина многие ямбы Некрасова, что в этих ямбах была явная установка на поэзию Пушкина, на фоне которой весь чисто некрасовский стиль ощущался, как отклонение от нормы. Такова, например, поэма «Белинский», «Отрадно видеть», «Поэт и гражданин», многие отрывки из поэмы «Несчастные» и пр. Это был именно

...разыгранный Фрейшиц
Перстами робких учениц.

2. НЕКРАСОВ И ТРАДИЦИОННАЯ ПОЭТИКА

Сказанным выше весьма усложняется формула поэтического стиля Некрасова.

Хотя Некрасов действительно «снижал» и «сдвигал» традиционные формы поэзии, но в то же время он усердно культивировал их, не порывая ни разу своих органических связей с традициями предыдущей эпохи.

Современникам Некрасова бросались в глаза лишь его «снижения» и «сдвиги» (отсюда и возник этот штамп об антипушкинских тенденциях Некрасова), но нам, смотрящим издали, давно уже пора бы разглядеть, что в стихах Некрасова одновременно, параллельно со сдвигами, шло и утверждение традиционной поэтики Жуковского, Пушкина, Лермонтова.

Это случается часто: читатели-современники видят в поэте не то, что в нем есть, а то, что им нужно в данную эпоху увидеть. К его подлинным качествам они, по вполне понятной аберрации зрения, слепы. Но нам, через семьдесят лет, полагалось бы видеть и то, что для современников оставалось в тени.

Да, путем пародий на Лермонтова Некрасов снизил лермонтовский стиль, это и было указано мною, но не надо забывать, что рядом с пародиями Некрасов писал в то же время рабское «Подражание Лермонтову»:

В неведомой глуши, в деревне полудикой, —

где нет никакого снижения, а, напротив, на каждом шагу попытка удержаться на самых высоких ходулях лермонтовской декламаци-

онной риторики, — хотя бы ценою таких лермонтовских поэтических штампов, как «жгучие страдания», «младенческая грудь», «мертвая пустота», «ядовитое дыхание порока»:

Шли годы. Оторвав привычные объятья
От негодующих друзей,
Напрасно посылал я поздние проклятья
Безумству юности моей.

Здесь каждая строчка — Лермонтов, и у нас нет никакого резона видеть здесь борьбу с лермонтовскими литературными штампами.

Такие же лермонтовские штампы в той части поэмы «Несчастные», где герой рассказывает об убийстве любовницы:

Тебя уж нет! На жизненной стезе,
Оставив след, загадочный и странный,
Являясь ангелом в грозе
И демоном у пристани желанной, —
Погибла ты... Ты сладить не могла
Ни с бурным сердцем, ни с судьбою,
И бездну вырыв подо мною,
Сама в ней первая легла.

Здесь ангелы и демоны лермонтовские, и даже тот в высшей степени раздребежженный человек, который, — как указал Эйхенбаум в своей работе о Лермонтове, — столько раз перебегал от Козлова, Полежаева, Марлинского к Лермонтову, а теперь от Лермонтова перебежал и к Некрасову:

Бог весть, куда бы прихоть волн
Прибила мой убогий челн.

Так что и здесь ни о каком снижении говорить не приходится.

Снижение было, оно каждому бросалось в глаза, но оно не входило в сознательную программу Некрасова — иначе, зачем бы он так часто стремился возвыситься до высокого стиля?

Часто бывало так, что он считал снижение не своей победой, а своей неудачей.

Замечательны его бесплодные попытки сделать Крота из «Несчастных» традиционным героем традиционных романтических поэм:

Лицо сурово, как гроза,
И как-то бешено и чудно
Блестят глубокие глаза.

Да и вся каторга дана в условном, чуть-чуть оперном, традиционно романтическом тоне, словно поэма Некрасова запоздала лет на двадцать: «зубовный скрежет», «подземелья», «оковы». О преступниках байронически сказано:

В них сердце превратилось в камень,
Навек оледенела кровь.

И в соответствии с этим язык изобилует архаичными словами, архаичность которых ощущалась уже в поэмах двадцатых и тридцатых годов. Ссыльные каторжники говорят о себе: мы томимся *гладом*, мы *почием от труда*, и те нары, на которых почиют они, поэтически именуются *ложем*.

Таков был Некрасов в ту самую пору — в 1856 и 1857 годах, когда, по словам наших критиков, он сильнее всего ополчился против лермонтовско-пушкинского стиля. Нет, в ту пору он не только не бунтовал против этого стиля, но больше, чем в какую-нибудь другую, старался подчиниться ему. Подчинение давалось ему с великим трудом: ни над какой другой поэмой не работал он так напряженно, как именно над поэмой «Несчастные», ибо здесь ему в каждой строке приходилось поднимать свой приземистый стих до уровня чуждой ему пушкинской и лермонтовской речи:

И смерти лишь она алкала,
Когда преступная нога,
Звуча цепями, попирала
Недружелюбные снега.

Такие стихи были, конечно, насилием над поэтическим стилем Некрасова, но, повторяю, в своих *ямбах* Некрасов совершал это насилие постоянно, так как пушкинско-лермонтовский стиль постоянно казался ему образцом, к которому необходимо стремиться.

Недавно мы прочитали о том, будто Некрасов боролся за некрасивость поэзии. Конечно, это так, об этом толковано тысячу раз, но Некрасов и здесь сложнее, чем обычно изображают его, потому что в его поэзии есть и противоположные тяготения к самой обыкновенной красивости:

Вот еще *красивая* картина,
Запиши, пока я не забыл, —

говорил он, приготовляясь к писанию стихов и тем самым свидетельствуя, что красивость «картины» есть в его глазах наиценнейшее качество, которым следует поэту дорожить. В самый разгар писаревщины, в 1864 году, Некрасов, как о высшем достижении

поэта, говорит о красивых пластических строфах и открыто жалеет о том, что

> На Западе не вызвал я ничем
> *Красивых* строф, пластических и сильных, —

полагая свою задачу именно в том, чтобы вызывать «пластические» и «красивые» строфы.

Когда Некрасова спросили, почему в своей «Несжатой полосе» он употребил слово «станица», он ответил, что слово «станица» *поэтичнее*, чем другие слова этого рода. Даже слово *стая* казалось ему чересчур прозаично. Значит, в его эстетику входило (по крайней мере, иногда) отрицательное отношение к прозаичности употребляемых в поэзии слов[1].

До чего вообще было сложно его отношение к поэзии, видно хотя бы из этого случая: годом раньше в стихах другого стиля он не побоялся сказать «*эскадроны* ворон», а теперь даже слово *стая* считает чересчур прозаичным!

Тысячи подобных примеров свидетельствуют, что он недостаточно отчетливо осознал свою роль разрушителя старых литературных традиций.

Он прилагал множество тщетных усилий, чтобы приблизиться к пушкинским штампам, а если это не удавалось ему, если он бывал неуклюж и неряшлив, если он писал, например, «лучезарный луч», или «дно бездонной пропасти», или «узы союзов», или даже: «меломан итальянской музыки», если он рифмовал «славянофил» и «русофил», «Нетельгорст» и «пёрст», «девятнадцать» и «отказаться», если он не останавливался перед тем, чтобы искажать естественные ударения слов (например, во время онó, Вóльтер, ненáвисть) — это вызывалось отнюдь не полемикой против пушкинских канонов стиха, а тем ослаблением художнического внимания к слову, которым характеризуется фельетонно-журнально-водевильно-альманашная эпоха Некрасова.

Он часто бывал угловат и топорен не потому, что полемизировал с Пушкиным, а потому, что не мог и не умел быть иным. Это особенно заметно в тех его стихотворениях, где он явно старается следовать высоким канонам, например, в поэме «Княгиня Волконская», в той части, где является Пушкин. Там он заставляет Пушкина произнести монолог в нарочито пушкинском духе и обнаруживает свои малые силы в разработке пушкинского стиля.

Для того чтобы поднять эти стихи до самого высокого уровня, Некрасов заполняет их пушкинской лексикой: тут и «пенаты»,

[1] См. письмо Некрасова к Юшенову, напечатанное в IV томе его «Стихотворений». СПб., 1879, с. XXXVII.

и «полные чаши», и «сени домашнего сада», и «сей свет ненавистный», и «пленительный образ отважной жены». Каждая строчка стихов позолочена, так сказать, пушкинским золотом, но золото это — сусальное. Пушкин говорит у Некрасова:

Что свет? опостылевший всем маскарад!
В нем сердце черствеет и дремлет,
В нем царствует вечный, рассчитанный хлад,
И пылкую правду объемлет.
. . . . . .
Целебно вольется в усталую грудь
Долины наследственной сладость,
Вы гордо оглянете пройденный путь
И снова узнаете радость.

Слова-то пушкинские, но только слова. И что значит этот тугой оборот — «в грудь вольется сладость наследственной долины»? И как может хлад быть рассчитанным?

Нет, Некрасов не только потому был невысоким поэтом, что он не пожелал быть высоким, а еще и потому (главным образом), что в области высокого стиля он оставался до конца своих дней неудачником.

3. ТРИ ЛИНИИ НЕКРАСОВСКОГО СТИЛЯ

Но чем объясняется тенденция некрасовской школы снизить, опрозаить русский стих? Почему к концу тридцатых годов высокая поэзия потерпела такое крушение? Почему история потребовала, чтобы на смену пушкинским и лермонтовским формам стиха пришли «неуклюжие», «грубые», «шершавые» формы Некрасова?

Ответ может быть только один. В двадцатых годах широкие демократические массы потому не требовали «приниженных» форм искусства, что тогда, в двадцатых годах, этих широких демократических масс еще не было. Они стали создаваться лишь в середине тридцатых годов, и, едва возникли, мгновенно предъявили к искусству свои вполне естественные требования о снижении аристократических форм. Поначалу это было весьма неприглядно, ибо слишком уж вульгарна была та толпа, которая диктовала поэтам свои литературные законы.

Некрасов — порождение той толпы. Он вышел из недр альманашной, неряшливой, низменной, водевильной, фельетонной среды, и в этом была его сила. Ибо здесь он обрел те необходимые ему литературные формы, которые впоследствии сделали его великим поэтом.

Кто только ни снижал высокую поэзию в то время! Ее снижали и Федоров, и Григорьев 1-й, и Григорьев 2-й, и Куликов, и Дершау, и Зотов, и Ленский — вообще вся литературная «тля», столь пышно расплодившаяся в послепушкинский период словесности, и снижали они ее по заказу «толпы».

Покуда эта «тля» не изучена, покуда не изучены приемы, внесенные ею в поэзию, нельзя даже ставить проблему о некрасовском стиле. Искусственно вырывая Некрасова из тогдашней массовой литературы, мы только извратим и запутаем истину.

В начале сороковых годов старый читатель, созданный дворянской культурой, был вытеснен читателем-плебеем, который и стал предъявлять к произведениям искусства свои новые плебейские требования. Начиналась плебейская эра русской истории; роль дворянства, в сущности, была уже сыграна, и естественно, многие ценности, созданные дворянской культурой, подверглись чрезвычайно суровой оценке со стороны новых хозяев России. В числе этих ценностей были и «высокие» формы искусства, которые именно потому и стали ощущаться, как стертые штампы, что создавший их общественный класс — обессилел.

Но почему же в поэзии Некрасова так мирно сожительствовали две противоположные тенденции литературного стиля? Почему в этой поэзии отталкивание от Пушкина до самого конца уживалось с таким же сильным притяжением к Пушкину?

Нельзя ли объяснить эту двойственность некрасовского литературного стиля двойственностью той социальной среды, которая сформировала Некрасова?

Некрасов был одновременно и дворянин, и плебей, и поскольку он был дворянин, поскольку он был связан с аристократической, усадебной, дворянской эстетикой, постольку в нем до конца его дней сказывался пиетет к высокой традиционной поэзии.

Но такие же прочные связи с демократической разночинной средой сделали его одновременно и отступником от этой высокой поэзии, разрушителем ее традиций и заповедей.

Он родился на рубеже двух эпох, и равно принадлежал к обеим — даже в области литературного стиля.

Поэтому истинной формулой стиля Некрасова является парадоксальное сочетание двух противоположных тенденций:

1. За Пушкиным и

2. Против Пушкина.

Дворяне были *за*, плебеи *против*.

Он один был и *за* и *против*.

Для Писарева, Варфоломея Зайцева, Николая Успенского — Пушкин был враг. Для Боткина и Дружинина — Пушкин был друг. А для Некрасова — он был и друг, и враг.

Некрасов и боролся с ним, и благоговел перед ним.

Двойственность стиля объясняется двойственностью социальной среды, которая сформировала художественное сознание Некрасова.

Эти две линии некрасовского стиля нужно наметить с наибольшею резкостью.

Первая: подражательная, ученическая, где Некрасов является таким же верноподданным Пушкина, как Подолинский, Бороздна, Тимофеев, Стромилов. Эта тенденция сказывается, главным образом, в ямбах Некрасова, и проходит через все его творчество от конца тридцатых до конца семидесятых годов.

Вторая линия: бунтовская, ниспровергающая высокие каноны предшественников. Эту линию современники заметили сразу. Ее единственную они и заметили. Не заметить ее было нельзя. В ней историческое значение Некрасова. Истории больше всего пригодилась именно эта сторона его творчества. Поэтому она изучена лучше всего, о ней написаны целые горы статей. Поэтому мы можем о ней не распространяться.

Но была *третья тенденция* в поэзии Некрасова — самая могучая — отмежеваться от Пушкина. Не бороться с Пушкиным и не следовать за Пушкиным, а отойти от него как бы на другую планету, преодолеть его неотразимое влияние.

С этой задачей мог справиться лишь такой огромный талант, как Некрасов, и он справился с нею вполне. Он создал свой собственный — в высшей степени оригинальный — канон, в котором нет ни единой черты, хотя бы отдаленно напоминающей Пушкина.

Он достиг этого не сразу, но когда достиг, оказалось, что есть в русской поэзии большая автономная область, почти неизвестная Пушкину — область, где полновластный хозяин — Некрасов.

Если бы в России никогда не бывало ни «Медного всадника», ни «Братьев-разбойников», ни Лермонтова, ни Языкова, ни Вяземского, в этой некрасовской области не сдвинулось бы ни единой пылинки.

Я говорю о таких произведениях Некрасова, как «Кому на Руси жить хорошо», «Филантроп», «Коробейники», «Мороз, Красный нос», «Зеленый шум», «Еду ли ночью», «Влас», «Песня Еремушке», «Дядюшка Яков», являющих собою квинтэссенцию некрасовского стиля.

Здесь нет ни борьбы с классиками, ни подражания классикам, здесь свои — особые — ритмы, своя мелодия, свои интонации,

свой синтаксис, свои сюжеты, свой чрезвычайно самобытный словарь.

Стихи из разговорных и декламативных становятся песенными, на каждой странице побеждаются песней, и я сказал бы, спасаются песней. Гласные звуки вытягиваются, слова тоже вытягиваются до последних пределов, — словом, происходит то самое, что было описано мною, может быть, неумело, но верно в моей книжке о художественных приемах Некрасова.

Этот Некрасов единственно подлинный, ибо здесь отсутствует все не-некрасовское: если прочитать несколько строк из других произведений Некрасова, из «Несчастных» или из «Суда», можно даже не догадаться, что это Некрасов, но прочтите любые строки «Коробейников» и «Кому на Руси жить хорошо», — вы сразу узнаете, чей это голос.

Этот голос еще никогда не звучал в русских стихах до Некрасова.

Когда вы читаете декларативные или разговорные строки, написанные им под Пушкина, под Лермонтова или под Майкова, вы можете принять его за любого другого поэта; чуть дело доходит до *песни*, вы знаете, это — *Некрасов*. Ибо подлинный некрасовский стиль только здесь, только в этих песенных, протяжных, тяготеющих к дактилю звуках.

В Некрасове было много другого, но это — самое главное, без этого он не был бы Некрасовым. Здесь генеральная линия всего его творчества, которая не должна заслоняться другими побочными линиями.

4. ИТАЛИЯ И ТАТАРИЯ

Прочитав строчку Батюшкова:

Любви и очи и ланиты, —

Пушкин написал на полях: «Звуки Италианские! Что за чудотворец этот Батюшков!»

И действительно, нерусские, итальянские звуки. Нужно было быть чудотворцем, чтобы тогдашнюю, еще не возделанную русскую речь превратить в такую итальянскую арию. Стих у Батюшкова был по-южному пышен и богат роскошными аллитерациями:

И *ла*вры с*лав*ные...
Же*ла*нной в*ла*гой обновляет...
Му*чи*тельной кон*чи*ны...

Эта итальянская музыка пленила Пушкина раз навсегда. «Батюшков... сделал для русского языка то же, что Петрарка для итальянцев», — писал Пушкин и упивался такими стихами:

Скажи, давно ли здесь, в кругу твоих друзей,
Сияла Лила красотою?
Благие небеса как будто дали ей
Все счастье смертной под луною.

Ли, ла, ли, ла, чи, ча — Батюшков сознательно стремился к тому, чтобы сделать русский язык итальянским, и порою даже сердился на русский народ за то, что его язык так мало похож на язык итальянцев. В известном письме к Гнедичу он говорил о русском языке: «Язык-то по себе плоховат, грубенек, пахнет татарщиной. Что за *ы*? что за *щ*, что за *ш*, *ший*, *щий*, *при*, *тры*? О, варвары!.. Извини, что я сержусь на русский народ и на его наречие. Я сию минуту читал Ариоста, дышал воздухом Флоренции; наслаждался музыкальными звуками авзонийского языка и говорил с тенями Данта, Тасса и сладостного Петрарки, из уст которого, что слово, то блаженство».

В статье об Ариосто и Тассо Батюшков, не имея возможности, по цензурным условиям, открыто порицать родной язык, порицает его прикровенно, утверждая, что, по сравнению с «гибким, звучным и сладостным» языком итальянцев, северные языки и наречия глухи, суровы и дики. Об итальянском языке он выражается так: «Язык гибкий, звучный, сладостный, язык, воспитанный под счастливым небом Рима, Неаполя и Сицилии, среди бурь политических и, притом, при блестящем дворе Медицисов, язык, образованный величайшими писателями, лучшими поэтами, мужами учеными, политиками глубокомысленными, этот язык сделался способным принимать все виды и все формы. Он имеет характер, отличный от других новейших наречий и коренных языков, в которых менее или более приметна суровость, глухие и дикие звуки, медленность в выговоре и нечто, принадлежащее Северу».

То, что в этой глухости, суровости и дикости есть своя красота, стало понятно ему несколько позже. Лишь в 1817 году, незадолго до сумасшествия, он записал, что «каждый язык имеет свое словотечение, свою гармонию», что «странно было бы русскому, или итальянцу, или англичанину писать для французского уха или наоборот». Гармония, мужественная гармония не всегда прибегает к плавности.

Но это было уже в самом конце его умственной жизни. А все его творчество, особенно в пору расцвета, является борьбой поэта со своим родным языком, чудотворным, но беззаконным превращением северного, сурового и дикого слова в южную «звучную и сладостную речь».

Батюшков блистательно исполнил эту роковую задачу, хотя даже он изнемогал иногда в непосильной борьбе с нашими варварскими *ы*, *щ*, *ш*, *ший*, *щий*, *при*, *тры* — и в изнеможении писал своему другу:

«Я смешон по совести. Не похож ли я на слепого нищего, который, услышав прекрасного виртуоза на арфе, вдруг вздумал воспевать ему хвалу на волынке или балалайке? Виртуоз — Тасс, арфа — язык Италии его, нищий — я, а балалайка — язык наш, жестокий язык, что ни говори».

Но ему незачем было отчаиваться: ему великолепно удалось это чудо: превратить балалайку в арфу. Он, а за ним и Пушкин, и другие наши чудотворцы вытравляли, по мере возможности, из своей поэтической речи наши варварские, татарские звуки и придавали ей звучание итальянское:

Любви и очи и ланиты...
Сияла Лила красотою...

Здесь на 18 гласных всего лишь 15 согласных, — плавность необычайная, в которой нет и намека на ту жестокость, которая, по собственному ощущению Батюшкова, свойственна нашему глухому наречию. Чудотворцы дивно обитальянили наш татарский язык, искусственно устранив из него наши корявые *при*, *тры*, *ы*, *ш* и *щий*.

Единственный из великих поэтов, который не испугался этой жестокости, этих варварских, татарских *при* и *тры*, был гениальный татарин Державин.

«Его гений думал по-татарски, — писал о нем Пушкин, восхищаясь, но и возмущаясь им. — Он... должен бесить всякое разборчивое ухо».

И правда, Державин не боялся никакой какофонии. Он писал:

Поляк, Турк, Перс, Прусс, Хин и Шведы...
Дом тепл, чист, светл...
Пинд стала Званка...

На 18 гласных здесь целых 40 согласных! Итальянские арии не соблазняли Державина. Его стих был так мужествен, мускулист, узловат, что не нуждался в итальянской плавности. Рядом с ним сладчайший из русских поэтов, воистину, казался итальянцем:

Для берегов отчизны дальной
Ты покидала край чужой;
В час незабвенный, в час печальный
Я долго плакал пред тобой.

Если бы серафимы говорили по-русски, их речи звучали бы пушкинским звуком. Но какие же мы серафимы? Мы унылые дикие люди, живем в снегу среди пней и зверей; куда нам эта роскошь итальянского сладкогласия! Наши звуки другие:

Бил кургузым кнутом спотыкавшихся кляч.

«Кну», «гузы», «тык» — державинские, варварские звуки! Недаром покойный Гумилев написал в моей анкете, что у Некрасова «замечательная фонетика, продолжающая Державина через голову Пушкина». Еще неизвестно, что подлиннее, что прекраснее для русского уха:

Сияла Лила красотою,

или:

Бил кургузым кнутом спотыкавшихся кляч,

что для него благозвучнее:

Любви и очи и ланиты,

или:

Мы ста тебя взбутетеним дубьем
Вместе с горластым твоим холуем.

Батюшкову и не снилось, что можно из этого простого материала, который валяется у нас под ногами, создавать великие произведения искусства. Он очистил и профильтровал нашу дикую речь, изгнал из нее все, что хрипело, икало, горланило, отзывалось избой или улицей — создал, таким образом, прекрасный, но ненатуральный язык, который для русских людей был, в сущности, языком экзотическим.

Некрасов, первый после Державина, вернул нашему языку его естественный, неприкрашенный звук. Он вывел нашу фонетику из литературного салона — на площадь. Он не боялся никаких *ы*, *сы*, *ры* и *ты*:

Сыты там кони-то, *сыты*...

*Ты*чут в ко*ры*то но*сы*...

Больше всего Батюшков и вся его школа боялись монотонности северных звуков. Некрасов показал, что и в этой монотонности есть красота. Из двух-трех беспрестанно повторяемых слов он создал бессмертную песню, однообразную, как напев людоеда:

Я лугами иду — ветер свищет в лугах:
Холодно, странничек, холодно,
Холодно, родименькой, холодно!
Я лесами иду — звери воют в лесах:
Голодно, странничек, голодно,
Голодно, родименькой, голодно!
Я хлебами иду, что вы тощи, хлеба?
С холоду, странничек, с холоду,
С холоду, родименькой, с холоду!
Я стадами иду: что скотина слаба?
С голоду, странничек, с голоду,
С голоду, родименькой, с голоду!

Вот наш истинный национальный гимн, весь из двух слов, повторяемых до последней усталости: холодно, голодно, холодно, голодно, и Некрасов уже потому национальнейший русский поэт, что первый осмелился без всяких прикрас воплотить это убожество в поэзии. Холодно-голодно, холодно-голодно — Батюшкову это показалось бы нищенски-скудным, по-северному диким и глухим, а Некрасов, словно щеголяя такой оголтелостью, извлекает весь волнующий эффект своей *Песни* именно из этого дикарского, заклинательного, однообразного, как боль, повторения:

Холодно, странничек, холодно,
Голодно, родименькой, голодно...

Эта рифма у него постоянно:

Как было сыро, холодно,
Как было грязно, голодно.

Мы надрывались под зноем, под холодом,
Жили в землянках, боролися с голодом.

Где было темно, холодно,
Угрюмо, строго, голодно.

«И холод, и голод выносит», «голодные, холодные», «холод, голод, сырые жилища», — Некрасов не боялся этого однообразного сочетания слов. Наше убожество он сделал богатством.

5. ЗВУКОПИСЬ

Что касается звуковой выразительности произведений Некрасова, то о ней можно говорить без конца. Когда-то в юности, под живым впечатлением «Символизма» Андрея Белого, я сделал попытку интерпретировать некоторые звуковые узоры Некрасо-

ва и увидел, что и у него, как у Пушкина можно при желании, найти примеры самой затейливой звукописи. Я приводил такие, например, аллитерации Некрасова:

Ут*ю*ж*а*т Прова д*ю*ж*е*го...

*Г*о*р*е вам, *г*о*р*е, пропащие *г*о*л*овы...

И *ст*руей *с*ухой и о*ст*рой набегает холодок...

У ре*к*и *к*уропаточ*к*и за*к*о*к*али...

Чего, например, стоил бы некрасовский стих:

Четверкой дроги, гроб угрюмый,

если бы его не пронизывало многократное *р*, сопутствующее каждому ударяемому слогу, если бы это *р* не сплеталось с гортанными *г* и *к*, если бы в середине стиха не было симметрических *дро* и *гро*:

Четверкой дроги, гроб угрюмый;

если бы первые три стопы не были построены на звуке *о*, и т. д., и т. д.

Вспомните — хотя бы столь известное место из «Размышлений у парадного подъезда»:

Волга, Волга, весной многоводной
Ты не так заливаешь поля.

Замечательно, что первая строчка вся с начала до конца зиждется на многократном *о*:

В*о*лга! В*о*лга! Весн*о*й мн*о*г*о*в*о*дной.

Все звуки, на которых стоит ударение, оказываются звуками *о*, и рядом с ними столько же раз повторяется *в*: ни единого слова без *в*.

*Во*лга! *Во*лга! *В*есной много*во*дной.

и, благодаря такому повторению этого влажного *в* и напористого *о* — так и видишь бегущую весеннюю воду, и с каким художественным тактом, после двух коротеньких слов, Некрасов дал длиннейшее, четырехсложное, полногласное слово:

Мно-го-вод-ной...

Это слово и само многоводное, оно великолепно рисует избыточность весенней воды и, кроме того, оно соединяет в себе раз-

розненные элементы предыдущих слов всей строки: от слова «Волга» оно восприняло *во*, от слова «весной» — *но*, — оно как бы фонетический синтез всего предыдущего.

И вдруг во второй строке это *о* внезапно преображается в *а*: вся строка — одно сплошное *а*:

Ты не т*а*к з*а*лив*а*ешь поля.

Все звуки, на которых стоит ударение, оказываются звуками *а*: три ударения — три *а*, и этот внезапный переход от закрытого звука к широкому фонетически рисует происшедшее: река разлилась в ширину, она залила низменности, и мы уже не чувствуем ее напора, изображавшегося многократным *о*, она стала тиха, широка и ясна:

Ты не т*а*к з*а*лив*а*ешь пол*я*.

Некрасов, как мы видели раньше, пронизывает стих одною какою-нибудь гласною, чаще всего — звуком «*у*»:

Жену ему не умную...
Думаю думу свою...

В этих двух строках десять *у*, это окрашивало стих в однообразную краску, придавало ему ту монотонность, которой добивался Некрасов. Последний пример я заимствовал из его «Железной дороги»:

Всюду родимую Русь узнаю,
Быстро лечу я по рельсам чугунным,
Думаю думу свою.

Фонетика и ритмика этих стихов виртуозно передает стремительно-легкий лёт поезда. Кажется, что поезд почти не касается рельсов, он не дребезжит и не грохочет — он несется почти беззвучно и весело. Замечательны во второй строке эти два *чу*: «быстро ле*чу* я по рельсам *чу*гунным», — второе *чу* звучит тише, чем первое, оно отлично передает повторяемость и усыпительную ритмичность движений поезда. Ту же роль играет двукратное повторение *с*:

Бы*с*тро ле*чу* я по рель*с*ам *чу*гунным.

Эти *с* и эти *чу* появляются на равных расстояниях друг от друга:

с — чу — с — чу

причем вторая пара звучит гораздо слабее, чем первая, но все это поглощается то отрывистым, то тягучими *у*; этих *у* скопилось огромное множество: в первой и третьей строке нет ни единого слова без *у*. Это обычные некрасовские рыдающие, горькие *у*:

*У*мер — не дожил ты веку...
*У*снул, потрудившийся в поте...
Одумал ты дум*у*шку эту...
Слушал имеющий *у*ши...
Дум*у*шку думал свою...

И вы чувствуете, что заодно с этим бравым, победоносным, стремительно-легким полетом машины движутся трудные думы тоскующего человека:

Быстро лечу я по рельсам чугунным,
Думаю думу свою.

Я мог бы без конца приводить все новые примеры звуковой экспрессивности некрасовских стихов. Когда он пишет, например, как паровоз, проезжая мимо русской деревни, пыхтит:

*П*усто вам! *п*усто вам! *п*усто вам! —

его стих и сам начинает пыхтеть. Когда он пишет о колокольном звоне, его стих и сам начинает звонить. Замечательная смелость, с которой в стихотворении «Деревенские новости» он нарушил на мгновение дактилический размер — лишь бы только передать нестройные беспорядочные колокольные звоны, производимые бурей.

Ну, уж и буря была!
Как еще мы уцелели!
Колокола-то, колокола
Словно о Пасхе гудели!

В третью строчку он, ломая стопу, вставил два лишние слога и, дерзко нарушив мерное течение стиха, изобразил как суматошливо звонят колокола, когда они мотаются под налетающим ветром. Ветер был его любимой стихией, он изображал его множество раз, отлично воспроизводя в своем стихе его музыкальную сущность. Вот у него, например, дуновение деревенского теплого ветра:

...а *в*ольный *в*етер *н*ив
См*е*тает сор, *н*ав*е*янный столи*ц*ей.

Эти гласные *о-е-и, о-е-и*, симметрически расположенные в обеих строках и обвитые аллитерирующими в-н-в-н-в-н-в-н-н, не только повествуют о ветре, но веют и сами; весь стих как бы превращается в ветер.

Но вот этот ветер налетел на леса, запутался и закружился в древесных вершинах и сразу окрасился новым вихревым, вихрастым звуком *р*.

Иг*р*аючи *р*асходится
Вд*р*уг вете*р* ве*р*ховой.

Впрочем, теплые веселые ветры в его поэзии редкость. Ему были сродни ветры заунывные, осенние. В фонетике теплого ветра у него нет почти ни одного *у*, — но в осеннем они звучат без конца.

— Труб заунывные звуки... — Ветер что-то удушлив не в меру... — Чу! Как ветер дует...

Так писал я когда-то. Теперь мы все несколько охладели к этой «магии слова», но мне и сейчас сдается, что стих, обладающий такой звуковой выразительностью, не может быть назван ни бедным, ни мертвым. Эстеты, утверждавшие это, были просто плохими эстетами.

6. ДОЛГОСЛОВИЕ

В одной из предыдущих статей я мимоходом высказал, что Некрасова постоянно влекло к длинным, тягучим словам. В самом деле, ни у одного из русских поэтов нет такого обилия четырехсложных, многосложных слов. Такие, например, слова, как — «надрывалося», «кручинушка», «бесталанная», «душегубные», «больнехонек», «светопреставление» — суть слова нарочито некрасовские.

Сколько таких четырехсложных, пятисложных, семисложных слов в его поэме «Кому на Руси жить хорошо».

Эта поэма занимает в его творчестве такое же место, какое в творчестве Пушкина занимает «Евгений Онегин», и вот драгоценно отметить, что в «Онегине» на сто строк приходится лишь 28 многосложных слов, а в поэме Некрасова — 53 слова, т. е. почти вдвое больше! Иные отрывки почти целиком состоят из одних многосложных:

Подтянутой губернии,
Уезда Терпигорева,
Пустопорожней волости,
Из смежных деревень:

Заплатова, Дырявина
Разутова, Знобишина,
Горелова, Неелова,
Неурожайка тож.
Сошлися и заспорили...

Эти протяжные слава неотделимы от некрасовской поэзии. Без них Некрасову нельзя обойтись, они нужны его песенным многодольным размерам. Для того чтобы строить стихи из анапестов, амфибрахиев и дактилей, нужен неисчерпаемый запас длиннейших слов. Даже ямбам с концевыми дактилями нужны вот такие слова:

— Чтоб членоповреждения...
— Дома с оранжереями...
— Отцы-пустынножители...
— Его превосходительство...
— До светопреставления...
— Пред светопреставлением...
— Была непродолжительна...
— И в Великобританию...
— Как в дни великопостные...
— Идешь безотговорочно...
— Вольно же, новомодницы...
— Сладкоречивой странницы заслушивались мы.
— Перекрестились барыни, перекрестилась нянюшка, перекрестился Клим.
— Проговорила бледная, беременная женщина, усердно раздувавшая...

Переберите, например, окончания его стихотворения «Детство»: это целая коллекция, целый музей многосложнейших слов. Каждая строка оканчивается такими словами:

...мла-ден-че-ства — у-бо-гу-ю — де-ре-вян-ны-е —
от-цов-ско-е — при-хо-жа-на-ми — об-ру-шить-ся —
со-ве-ща-ли-ся — от-слу-жив-шу-ю — при-ход-ску-ю —
рас-хо-ди-ли-ся — под-пор-ка-ми — бес-тре-пет-но —
пра-во-сла-вны-е — пре-ста-ре-лые,

и так до самого конца. Редко-редко мелькнет случайное трехсложное слово и потом опять эти тянущиеся:

...не-ча-ян-но
...не-про-чно-е
...пе-чаль-но-е
...цер-ков-но-го
...втор-га-ло-ся
...жи-тей-ско-го.

На сто строк — сто четыре многосложных слова! Неслыханный, небывалый процент! Я не знаю ни одного поэта, у которого хотя бы вполовину обнаружилось такое же пристрастие[1].

Этой протяжностью слов отчасти объясняется напевность некрасовского стиха. В пушкинском четырехстопном ямбе такие слова — исключение; они появляются там в виде сладкозвучных пеонов, разнообразящих ритм стиха, но у Некрасова они не исключение, а правило, без них его стихи не стихи.

Русский деревенский язык словно создан для дактилических окончаний и рифм. В этом отношении Некрасов — национальнейший русский поэт.

Но замечательно, что еще до того, как он стал простонародным поэтом, еще в первый период своего творчества он пристрастился к этим окончаниям. Еще в 1838 году он писал *некрасовским* размером:

Мало на долю мою бесталанную
Радости сладкой дано,
Холодом сердце, как в бурю туманную,
Ночью и днем стеснено.

И в 1839 году:

Вижу вновь красавицу совершенства чудного,
Счастьем упоенную,
Словно изумрудами, неба изумрудного
Блеском озаренную.

У Пушкина и Лермонтова такие дактилические окончания введены большими массами только в простонародные стихи, в «Начало сказки» и в «Песню о купце Калашникове», которые стремились возможно ближе передать простонародное песенно-былинное стихосложение (в лирических же стихах чрезвычайно редки).

В систему, например, английской поэзии совершенно не входит эта сладостная для русского уха протяжность, многогласность слова. Слова доведены там до предельной компактности.

---

[1] Если, впрочем, не считать Александра Востокова, который в своих «Опытах» культивировал длиннейшие слова:

С медлительногрядущим советуйся...
Ни быстропреходящему другом будь,
Ни вечноостающемуся недругом.

Но это были именно «Опыты» — опыты ученого филолога, не имеющие никакой эмоциональной окраски. Он и сам смотрел на свои стихи только как на «пробы дактилических и иных разностопных стихов» («Опыты», 1805 г.). Из подлинных поэтов наибольшее пристрастие к многосложным словам питали Н. Языков и В. Бенедиктов, но и им не сравняться в этом отношении с Некрасовым.

Дактилические окончания там редкость, курьез, чуждый эстетике и психологии речи. Нужен был такой несравненный версификатор, как Томас Гуд, чтобы создать единственный в английской поэзии шедевр дактилических рифм «The Bridge of Sighs», это наиболее некрасовское из всех английских стихотворений:

One more unfortunate
Weary of breath,
Rashly importunate
Gone to her death!
Take her up tenderly,
Lift her with care;
Fashion'd so slenderly,
Young, and so fair*.

Когда несколько лет тому назад в переводе миссис Соскис вышла в Англии поэма Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», она не имела успеха, ибо, ввиду малочисленности длинных английских слов, переводчик придал поэме отрывистый, куцый размер и таким образом отнял у нее главное ее очарование.

Как известно, Некрасов и сам перевел одно стихотворение с английского: «Плач детей» Елисаветы Броунинг. В подлиннике на 32 строки приходится лишь одно четырехсложное слово — у Некрасова их тринадцать!

Часто эти дактилические рифмы у Некрасова так необычайны, что могли бы показаться вычурными, если бы он не подчинял их так властно смыслу и, главное, ритму стиха.

Ораны: бороны. — Вороны: стороны. — Заново: пьяного. — Скоро бы: коробы. — Нонче ли: кончили. — Намотано: бьет оно.

Шуточные и шутовские стишки, вроде «Провинциального подьячего», «Забракованных», «Говоруна», «Песни об Аргусе», он также заканчивал дактилями, прибегая к непривычным каламбурным, юмористическим рифмам:

— Жестию — индижестию. Посудою — паскудою. Лючия — благополучия. Обычаи — безъязычия. Фидию — субсидию. Пьяную — обезьяною. Коркою — четверкою. Касатики — математики. На Тереке — Америке. Многие — патологии. Более — меланхолии. Страшилище — училище. Укушенный — Конюшенной.

7. ДАКТИЛИЗАЦИЯ РИФМ

Всмотримся в это долгословие внимательнее, так как в нем я вижу одну из характернейших черт его поэтического языка.

Отметим раньше всего его пристрастие к *сложным* словам, *таким, у которых два корня*, вроде уже упомянутых: Великобританию, светопреставления, пустынножители, членоповреждения.

Особенно много *сложных* слов среди его концевых *прилагательных*: сладкогласного, святорусского, жизнедарная, старозапашные, крутонравые, доброхотные, добровольные, великопостные, простоволосая, чернобурая, чернорусые, черносерую, чернобровая, черноволосая, голубоокая, белокурая, бедокурные, чужестранные, рыболовные, сенокосная, самоцветные, самобранная, самокатная, любвеобильная, античеловечного...

Особую группу составляют сочетания концевых прилагательных с *именами числительными*: одноглазая, двухпудовые, второразрядная, шестиствольное, стоголосая.

Часто эти прилагательные сочетаются со словами *мало* и *много*:

— Маловерное, малолюдная, многолюдная, многодумная, многохлебные, многолистные, многоотрадные —

Усни, многострадальная,
Усни, многокручинная...

Такие параллели длинных слов составляют излюбленный прием Некрасова. Например:

Удар искросыпительный,
Удар зубодробительный.

Москва первопрестольная,
Душа великорусская.

К дактилическим окончаниям, как я уже указывал выше, у Некрасова было большое тяготение. Для того чтобы придать своим словам эти дактилические окончания, он должен был облечь их в особые, чаще всего простонародные, формы, что совпадало с его стремлением к простонародному стилю.

Такие, например, слова, как *скоро, легко, ровно, рано* принимают у него в большинстве случаев дактилическое окончание *ехонько* или *охонько*, и мы постоянно читаем у него: *скорехонько, легохонько, ранехонько, тошнехонько.*

Суд приехал... допросы... тошнехонько...
Осмотрел его лекарь скорехонько....

Прибегаю к ним скорехонько...
Усмехнулся я легохонько.

Ох, времячко! Скорехонько
Летишь ты, хоть без крыл.
Уж двадцать лет ровнехонько
Как в Питере я был.

Мужа застану — поладим скорехонько...

Нечего делать! вставал я ранехонько.

Эта форма, дающая Некрасову возможность удлинять до крайних пределов каждое наречие, помещаемое в конце строки, употреблялась поэтом не только в простонародной речи, но и в речи интеллигента, чиновника, провинциального подьячего и т. д.

Каждый день встаю ранехонько.
Достаю насущный хлеб.
Так мы десять лет ровнехонько
Бились волею судеб, —

говорит, например, чиновник провиантской комиссии в стихотворении «Филантроп». И чиновник Белопяткин то же самое:

То ль дело, как ранехонько...
На цыпочках тихохонько...

Крестьянская поэма «Кому на Руси жить хорошо» естественно требовала таких форм, как *прямехонько, вернехонько, любехонько, тихохонько* и т. д.

Иногда этой простонародной дактилизации подвергаются не наречия, а прилагательные. Например, —

Сенцо сухим сухохонько...
Сухохонько сенцо...

Форме *сухим-сухохонек* соответствует *полным-полнехонек*. Но таких двойных прилагательных у Некрасова сравнительно мало. К их числу можно отнести прилагательное несколько иной категории: *млада-младешенька*. Но вообще дактилизующее окончание *не* свойственно прилагательным Некрасова:

Сама едва живехонька...
Опять беда, свежехонька...
Барыня будет одна одинехонька,
День-то невесел, а ночь-то чернехонька...
А бабы-то радехоньки...
А князь опять больнехонек...
Воротился сын больнехонек...
Белый плат в крови мокрехонек...
Дом пустехонек.

Сюда же относится не совсем обычная форма *глупешечек*:

Господь его без разуму
Пустил на свет! Глупешечек!..

8. ПРОСТОНАРОДНЫЕ ДАКТИЛИ

Ту же роль играет в поэтическом языке Некрасова простонародное окончание *ушка*. Являясь по большей части пиррихием, это окончание тем самым дактилизует последние слоги любого существительного, что и делает эту форму наиболее соответствующей метрике некрасовского стиха. Этот способ удлинения и дактилизации Некрасов предпочитал всякому другому.

Коровушка — головушка; коровушки — головушки; коровушка — соловушка; головушка — соловушка; свекровушка — золовушка; коробушки — воробушки; коробушка — зазнобушка; лебедушку — молодушку, — таковы типичнейшие рифмы Некрасова, характеризующие в равной мере и его стремление к простонародному стилю, и его стремление к удлинению и дактилизации слов.

Оборону он превращает в *оборонушку*, семью — в *семеюшку*, смерть — в *смертушку*, князя — в *князюшку*, заботу — в *заботушку*... Нечего говорить о том, что Саврас у него *Саврасушка*, Буренка — *Буренушка*, скотина — *скотинушка*, хлеб — *хлебушко*.

Собственным именам Некрасов с такой охотой придает эту форму, что она может почитаться специально некрасовскою.

Ни у какого другого поэта нет такого обилия Спиридушек, Калистратушек, Пахомушек, Вавилушек, Якимушек, Савушек, Аленушек. Зудушка, Домнушка, Устиньюшка, Евгеньюшка, Ефросиньюшка, Филинушка, Филюшка, Савельюшка, Матренушка — чуть не на каждой странице поэмы «Кому на Руси жить хорошо». Здесь то же инстинктивное стремление к дактилизации слов. Эти дактилические окончания собственных имен дают Некрасову большое количество рифм:

Еремушку — соломушку
Варварушки — сударушки
Полянушка — Иванушка
Ванюшка — нянюшка
Калинушка — спинушка
Калистратушка — матушка

Впрочем, к слову «матушка» у него и без того немало рифм, почти всегда параллельных по смыслу:

Матушка — батюшка
Матушке — батюшке
Матушка — сватушка
Матушкой — лопатушкой
Матушки — ребятушки
Матушка — касатушка.

Слово *дума*, вообще очень заметное в некрасовском словаре, — большею частью, ради того же пиррихия, превращается в народное *думушка*, что вызывает у Некрасова постоянную рифму *кумушка*, например:

Отбою нет от думушки:
Эх! жизнь моя! Увы!..
Зачем женили, кумушки,
Меня так рано вы?

У самого расходилися думушки...
Ну, удружили досужие кумушки!

Что насупилась ты, кумушка...
Брось! пустая это думушка.

Здравствуй, родная. — Как можется, кумушка?..
Ходит, знать, по сердцу горькая думушка.

Точно так же соответствуют простонародному стилю в изобилии употребляемые Некрасовым суффиксы *чк, чики, чек*, которые дороги народной песне, народному ритму именно в виду своих дактилизующих свойств. Нет, кажется, такого слова, которого Некрасов не снабдил бы пиррихием, при помощи этого незамысловатого средства. Тут и водочка, и закусочка, и косушечка, и ведерочко, и чарочка, и огурчики, и фуражечки, и тросточки, и шапочки, и ботиночки, и стульчики, и занавесочка, и площадочка, и поляночка, и опушечка, и пригорочек, и низиночка, и картиночка, и былиночка, и сиротиночка, и балкончики, и червончики, и минуточки, и шуточки, и копеечек, и статеечек, и лишечки, и делишечки — десятки всевозможных слов, которые без этого приема были бы пригодны лишь для двухсложных окончаний и рифм. *Покойник* никоим образом не мог бы подчиниться некрасовскому ритму, ежели бы Некрасов не превратил его в *покойничка*. По тем же причинам у него появляются охотничек, плотничек, угодничек, музыкантики, солдатики, и прочее.

Говорить ли о другом дактилизующем суффиксе *еньк* (ыньк), столь привлекательном для простонародной эстетики? Конечно, у Некрасова среди краевых слов есть и онученька, и рученька, и ноженька, и пригоженький, и пьяненький и румяненький, и косыньки, и полосыньки.

Отсюда же постоянная у Некрасова рифма: детинушка — кручинушка; детинушка — старинушка; детинушку — кручинушку; детинушке — Катеринушке; детинушке — кручинушке и т. д.

Всюду наблюдается систематическая дактилизация слов при помощи простонародных суффиксов: шубушка — голубушка; травушка — муравушка; горюшко — морюшко; женушка — сторонушка.

9. ДОЛГОСЛОВИЕ СТАРОЙ ДЕРЕВНИ

Замечательно, что в распоряжении у «простого» народа есть множество средств удлинить любое слово до крайних размеров, превратив тем самым его окончание в дактилическое: чуть ли не каждый народный уменьшительный или ласкательный суффикс отвечает именно этим стремлениям народа; а для нас несомненно, что дактилическое окончание слов есть наиболее национальная русская простонародная форма, входившая в эстетику старинной русской речи, что русский народ в течение столетий бессознательно боролся со всеми другими формами, и при всякой возможности вводил в обиход именно этот ритм.

Как известно, в польском языке все ударения — на втором слоге от конца, во французском — на конце слова, а в русском — ударение подвижное, то там, то здесь; но не воспринимало ли языковое сознание русского народа это непостоянство ударения, как некую погрешность языка, и не употреблял ли русский народ тысячи средств, чтобы избежать этой погрешности и возможно прочнее прикрепить ударение слов к третьему слогу от конца?[1]

Недаром 90% всех окончаний в русских былинах и песнях — суть окончания дактилические. Нет такого слова, которое русский народ в своем поэтическом творчестве не стремился бы — тем или другим способом — снабдить в конце пиррихием, дабы удлинить и дактилизировать его окончание. Можно смело сказать, что почти все поэтическое мышление русского народа до самого последнего времени подчинялось именно этому ритму:

Как у ключика,
У гремучева,
У колодезя,
У студенова,
Добрый молодец
Сам коня поил,
Красна девица
Воду черпала.

[1] По крайней мере, так было до последнего времени. Своевременный крестьянский язык стремится главным образом к мужским ударениям. Революция усилила процесс умирания дактилических окончаний в народной песне и в народном говоре.

Не потому ли народ в своей старинной песне не выносит слова деви́ца (с ударением на втором слоге от конца) и дактилизирует его: де́вица. Не потому ли *молоде́ц* превращается в дактилическое *мо́лодец*; *боя́ре* в *бо́яре*; *серебро́* в *се́ребро*; *Боя́ню* в *Бо́яню*; *старина́* — *ста́рина*; *ка́мня* — *каменя́*.

Возьмите, например, Гильфердинга; вы увидите, что этому процессу дактилизации окончаний подверглись в его сборнике даже такие слова: о́бверну, сви́ньею, сва́товство, ка́знено, ко́ротка, про́росла, го́ловой, ко́ролю, со́ловей, за́става и т. д., и т. д. Противоположный процесс проявляется значительно реже: камешо́к, жемчуги́, тысячи́.

Не потому ли все собственные имена, введенные народом в былины, неизбежно дактилические: Муромец, Иванище, Новогоржанин, Забавушка, Путятишна, Амелфа Тимофеевна, Добрыня Микитинец, Махайло Поток сын Иванович, Вольта Святославович, Дюк Степанович, Микула Селянинович, Хотенушка Блудович, Чайная Часовична, Данило сын Манойлович.

У всех былинных собственных имен ударения на третьем слоге от конца.

Если же в область былинного ритма случайно попадает имя с другим ударением, например, Киев, Владимир, Почай, Чурило, — то это имя тотчас же дактилизуется при посредстве добавочных слов, не имеющих самостоятельного ударения и тем самым образующих недостающий пиррихий, например:

Сафат-река — Почай-река — Колыбаев-сын — Никитич-млад — Змеевич-млад — Попович-млад — Калин-царь.

Причем эти два слова произносятся как одно слово с дактилическим окончанием. Слово Киев дактилизуется через посредство слова *град*, в слове Новгород для сохранения дактиля потребовалось полногласное пиррихическое окончание *город*; а так как слово Царьград не допускает подобной прибавки, то оно рассекается пополам — и в середину вставляется частица *от*: Царь-от-град.

Какой угодно ценой, народ достигает дактиля.

Вообще примечательно, к каким ухищрениям прибегает русская речь, чтобы добыть эти дактили. Бога́тырь же, — Владимир же, — Колыбаев же, — Лопнет же...

Или: Глупый *нонь*, божий *нонь*...

Или: Тере́бишь тут. Зде-ка жить, во сени ты, да мимо-то, тудыка-ва.

Пошлем-то мы его да туды-ка-ва.

Особенно замечательна бессмысленная частица *е*, приставляемая ко всякому слову с женским окончанием, например:

А стыдно нам будет да похабно е...
А третий я не знаю какой-то е...
Скочил ты тут Добрынюшка Микитич е...

Это очень простодушный прием, но народная эстетика требует, чтобы какой угодно ценой окончания стихов были дактилизованы. Заметим тут же, что матера́ вдова, калена́ стрела, золоты́ ключи, белы́ руки, белы́ груди, резвы́ ноги, сыра́ земля, осенняя ночь, хребе́тна кость, кирпичен мост, добры́м конем, добра коня, золота казна, — все эти постоянные эпитеты, которые в сущности можно было бы писать вместе с определяемым словом, до того они слились воедино, — все они суть слова дактилообразующие: среди них нет ни одного эпитета, который не служил бы дактилизации слова. Народу для его обихода требовалось гораздо больше дактилических окончаний, чем сколько их было в языке; и вот при посредстве приставок, суффиксов, дополнительных неударяемых слов он, так сказать, ремонтировал, исправлял язык.

Большинство собственных имен, не имеющих дактилического окончания, как, например, Галич, Киев, Буслаев, употребляются преимущественно в косвенных падежах: Ильменю, Ерусолиму, Курцовцем, Галиче, Киеве, Владимире, Василию Буслаеву, — т. е. именно в тех падежах, которые дают возможность этим словам приобрести необходимый для народного языкового сознания пиррихий. Сюда же относятся: Поповича, Никитича, Змеевича и т. д.

То же стремление к дактилическому окончанию выражается в таких формах, как Добрынюшка, Потанюшка, Алешенька, Ильюшка, Михайлушка и т. д. Народное ухо никак не могло примириться с другими словами, с другими окончаниями слов, и Некрасов в этом отношении — в отношении метра — чрезвычайно, как мы видели, близок к нашей народной эстетике.

Такие, например, слова, как *видал, слыхал, ходил* — для русского уха слишком кратки и отрывочны, и вот, ради тех же дактилических окончаний, русский народ создал такие — неизвестные другим языкам — протяжные многосложные слова, как *слыхивал, видывал, хаживал* . Так как эти формы — дактилические, то ими стихотворения Некрасова изобилуют в огромном количестве.

Не ругайся! Сам я *слыхивал*...
Дьявол, что ли, *понапихивал*?

Нашивал — попрашивал; похаживал — спрашивал; прохаживал — расспрашивал; похаживал — облаживал.

По деревням ты хаживал...
По горнице похаживал,
Как зверь в лесу порыкивал...
А немец нас поругивал,
Я тоже перетерпливал,
Помалчивал, подумывал.
Полеживал, подумывал...
Никто его не видывал,
А слышать всякий слыхивал...

Эта форма наверняка обеспечивает слову дактилическое окончание, — равно как и другая народная глагольная форма — деепричастие с окончанием *чи*, которой Некрасов пользовался особенно часто:

Каждый день не доедаючи...
Недоимку накопляючи...
Весел Ванька. Припеваючи...
Старый Тихоныч зеваючи...
В той ли вотчине припеваючи...
И вручает он умираючи...
Колыбель мою качаючи...
Будешь жить ты припеваючи...

перелетаючи; поджидаючи; работаючи — помышляючи; глядючи; говеючи — жалеючи — всюду стремление именно к тем простонародным формам, которые обеспечивают наибольшую длину данного слова и придают окончанию дактилический характер.

В письменной русской речи окончание глаголов возвратного и взаимного залогов *ся* давно уже превратилось в краткое *съ*. Некрасов же, в интересах своего излюбленного ритма, в согласии с народной эстетикой, часто удерживает архаическое *ся* и пишет:

Купаюся — дожидаюся; валилися — серебрилися; пораздулося — уснулося; пелося — засинелося; приходилися — провалилися; остановилися — покрестилися; молилася — воротилася; представлялася — потерялася и т. д., и т. д.

Эти дактилические формы глаголов дают Некрасову возможность применить излюбленный им прием — параллелизма однообразно-построенных строк.

Уж языки мешалися.
Мозги уж потрясалися.

Или:

В молчанку напивалися.
В молчанку целовалися.

Или:

Крестьяне настоялися,
Крестьяне надрожалися.

Или:

Весна уж начиналася,
Березка распускалася.

Точно так же Некрасов дактилизировал такие слова, как откуда, покуда, отсюда, — и у него получалось:

Живу в грязной покудова
Не плачу ни о чем,
И в Псков меня отсюдова
Не сманят калачом...

То вылетали оттудова...
И драли же покудова...

На, родной!.. Да ты откудова?..
Покачай, а я покудова...

Почти всегда, дактилизируя окончания каких-нибудь слов, вы попутно делаете их простонародными; делая их простонародными, вы тем самым дактилизуете их окончания. Но все же это разные процессы, и в языке Некрасова можно найти немало стремлений к дактилизации какого-нибудь ряда окончаний без придания им оттенка крестьянской речи.

10. ДЕПАРТАМЕНТСКИЙ ДАКТИЛЬ

Не следует думать, что стремление к дактилическим окончаниям обусловлено у Некрасова (как, например, у Кольцова) тем, что Некрасов был по преимуществу поэтом народным, избирал крестьянские обороты речи. Нет. Тяготение к длинным словам, к дактилическим рифмам явилось у Некрасова раньше, чем он осознал себя «печальником горя народного». Еще в самом начале 40-х годов, когда Некрасов был поставщиком фельетонов и водевильных куплетов, когда он был Перепельским, Феоктистом Бобом, Белопяткиным — уже тогда, потешая департаментскую тлю, он виртуозно пользовался дактилической рифмой.

Можно сказать, что первый литературный успех выпал на долю Некрасова именно благодаря этим департаментским, а не народным пиррихиям.

В 1840 году, через месяц после того, как Белинский жестоко разругал его романтическую книжку «Мечты и звуки», он стяжал одобрение того же Белинского своим балагурным «Провинциальным подьячим», напечатанным у Ф. А. Кони в «Пантеоне». Этот «Подьячий» имел такой успех у невзыскательной департаментской публики, что Некрасов написал продолжение тем же размером, а впоследствии и водевиль — из жизни того же подьячего, и через несколько времени создал другую такую же фигуру — «Говоруна» Белопяткина, изъясняющегося тем же ямбом с дактилическими (часто экстравагантными) рифмами. «Говорун» имел большой успех, и впоследствии Некрасов вернулся к тому же размеру в обширной (тоже департаментской) повести «Филантроп» — в духе Гоголя, с интонациями гоголевских департаментских персонажей. Тот же размер был возобновлен поэтом в 1859 году в фельетонной пьеске «Забракованные», где одно из действующих лиц — сын приказного — произносит длинный монолог с теми же интонациями и словесными жестами.

Характерно для всех этих стихотворений, что они — монологи. Всюду повествование ведется от первого лица — со всеми особенностями специфической департаментской речи. К числу таких ямбо-дактилических монологов относится, например, известный «Отрывок»:

Родился я в губернии
Далекой и степной
И прямо встретил тернии
В юдоли сей земной.

И другой «Отрывок», недавно найденный мною в бумагах Некрасова и озаглавленный «Мои детские годы (из признаний Белопяткина)»:

Чуть от земли завидели,
Тотчас же принялись
Пороть меня родители:
«Не шляйся! не ленись!»
Папаша приговаривал:
«Ты — жук, не человек!»
И так меня прожаривал,
Что не забуду век.
При правильном питании
Скажу вам, господа,
В подобном воспитании
Ребенку нет вреда.

Лишь бей без раздражения
И розги помоча,
Чтоб членоповреждения
Не сделать сгоряча.

Конечно, здесь главную роль играли рифмы, и Некрасов один из первых (по времени) ввел дактилическую рифму в повествование, в длинный рассказ. До Некрасова этой рифмой пользовались эпизодически в романсах, в стихах, подделывающихся под народную песню, в шуточных «Александрынских» куплетах, но Некрасов первый так ловко и умело управился с нею, что мог без всякой натуги исписывать целые страницы этим столь редкостным и трудным стихом.

Таким образом, мы видим, что тяготение к дактилическому окончанию явилось у Некрасова *независимо от тяготения к простонародному стилю*, значительно раньше этого последнего и обусловлено другими причинами.

Интересно было бы вникнуть в этот первоначальный *департаментский* (а не народный) дактиль некрасовских рифм. Сюда относятся, например, совершенно несвойственные крестьянской речи окончания *ически* и *ический* в связи с нерусскими, иноязычными корнями:

Ходит он меланхолически,
Одевается цинически,
Говорит метафорически,
Надувает методически
И ворует артистически.

Это писано Некрасовым в 1841 году, в самом начале его поэтической деятельности. Но и в самом конце — за два года до смерти — он опять прибег к обильному скоплению этих рифм:

Аргумент экономический, —
Аргумент патриотический...
С точки зренья стратегической.

В «Признаниях» Белопяткина то же:

Как человек практический...
Прием педагогический...

Тот же Белопяткин в «Говоруне» говорит:

Без вздоров сатирических...
В пиесах драматических...
Когда восторг лирический...
Я вам биографический...

Довольно флегматический...
Вдруг в зале поэтический...

К этим же ненародным дактилическим рифмам относятся каламбурные рифмы, составленные из нескольких слов, большей частью совершенно неожиданных и ценных именно своей неожиданностью, почерпающих в этой неожиданности весь свой комический, смехотворный эффект. Некрасов — особенно в молодости — любил такими рифмами щеголять и был в этом отношении весьма изобретателен. Той *департаментской тле*, для которой он тогда сочинительствовал, очень нравились такие созвучия:

Колени я — умиления.
Окроме я — физиономия.
Сурьезно я — прекурьезно я.
В чаду ли я — в Туле я.
Оказия — в экстазе я.
Магия — бумаги я.
Посудите-ка — критика.
В силе я — фамилия.
История — с горя я.
Пришпекте я — ришпекте я.
Альбони я — гармония.
Тальони я — благовония.
Дичи я — приличия.
Боржия — не топор же я!
Гарция — гарца я.
Киева — губи его,

хотя нужно сказать, что несколько таких рифм встречается в простонародных «Коробейниках», но не в самом повествовании, которое глубоко лирично и не вынесло бы таких вульгарно-фельетонных созвучий, а в диалогах действующих лиц, там, где песенный лирический лад прекращается.

Среди только что приведенных рифм большинство состоит из иностранных слов или иностранных фамилий: Тальони, Альбони, оказия, физиономия и т. д. Этих рифм в департаментских сихотворениях Некрасова много: животики — библиотеки, асессора — профессора, амбицию — амуницию, нотации — ассигнации, нотациях — экскузациях, нотации — аттестации, нотацию — консоляцию, грации — ресторации, магнезию — поэзию, контузии — конфузии, штукмейстера — штальмейстера, персоною — Матреною, нашими — политипажами, провизию — комиссию, далее — регалии, станции — квитанции, фундамента — департамента.

Многие из этих рифм являются отражением канцелярского быта: недаром слово *нотация* повторяется здесь так часто; самое слово «канцелярия» является среди этих рифм не раз:

От итальянской арии..
К занятьям в канцелярии.

Идешь ли в канцелярию,
Поешь невольно арию.

Мечтал бежать в Швейцарию...
С эфира в канцелярию.

Швейцария — не единственная страна среди этих комических рифм. Здесь есть и «Великобританию — изданию», и «Германия — познания» и «Франция — станция».

Особое место среди дактилических рифм Некрасова занимают глаголы, созвучные с прилагательными или существительными. Эти рифмы придают стиху особую непринужденность и легкость:

Грушею — слушаю.
Пешкою — мешкаю.
Тревогою — трогаю.
Кометою — посетую.
Доделаю — умелую.
Сделаю — целую.
Вырасти — сырости.
Заметили — добродетели.
Гадины — украдены.
Терпимости — вымости.
Помещица — мерещится.
Бестолковица — приостановится.
Досадуя — статуя.

Иным из этих слов Некрасов придавал специфический канцелярский оттенок. Например, слово *политика* на департаментском языке означало отнюдь не государственную деятельность, а хитрость, коварство, лукавый маневр. Так, в одном из ранних канцелярских романсов он пишет о девушке:

В ее словах, движениях политика...

Так, про голову великана в опере «Руслан и Людмила» он сообщает, что туда посажено несколько певцов:

(Должно быть для *политики*,
Чтоб петь ее слова);
Не скажут тут и критики:
«Пустая голова»!

Точно такой же своеобразный канцелярский оттенок придавал Некрасов наречию *решительно*. Это отнюдь не означает у него бестрепетно, с решимостью, — нет, самое это слово никакого значения у него не имеет, а служит лишь для усиления слова, стоящего рядом:

Не быть пути решительно
От этакого пня.

Возможно все решительно
В нем делать и на нем.

А впрочем мне решительно,
Поверьте, все равно.

Мужьям в наш век решительно
Стеречь должно жену.

Решительно — сожалительно, решительно — неутешительно, решительно — удивительно, решительно — снисходительно, решительно — наставительно, решительно — рачительно, решительно — презрительно.

Некрасов вообще злоупотреблял этими слишком банальными рифмами. Слов, оканчивающихся на *ительно* и *атель*, у него такое огромное множество, что мы не станем приводить их здесь; заметим только, что в стихах, относящихся к простонародному быту и стилю, этих рифм у него нет. Они встречаются лишь в его чиновничьих и интеллигентских стихах.

То же относится и к словам с окончанием: *ение*: сокрушению — разрушению, треволнениях — сновидениях, наслаждения — исключения, продолжения — представления, восхищение — освещение, одушевлением — восхищением, — один перечень этих рифм занял бы несколько страниц. Это рифмы дешевые, назойливо однообразные, и воистину нужно было большое мастерство, чтобы оперировать ими.

Таким образом, мы видим, что стремление Некрасова к дактилическим рифмам далеко не всегда обусловлено его стремлением к простонародному стилю.

11. ПЕРЕРОЖДЕНИЕ МЕТРА

Говоря о некрасовских звуках, я хотел бы высказать здесь одну свою старинную догадку, которую я даже формулировать хорошо не умею. Я говорю о своеобразном перерождении метра, наблюдаемом в некрасовском стихе.

Возьмем, например, типическое стихотворение Некрасова:

Не заказано ветру свободному
Петь тоскливые песни в полях,
Не заказаны волку голодному
Заунывные стоны в лесах.

Поначалу это анапест, но в четвертой стопе Некрасов оставляет два неударных слога, которые в сочетании с арсисом предыдущей стопы дают стиху унылейшее дактилическое окончание, выражающее, благодаря такому понижению голоса, упадок духа, томление, ущерб.

В сущности этот анапест уже со второй стопы превращается в дактиль, и если первую стопу рассматривать, как пиррихическую, то из такого четырехстопного некрасовского анапеста ∪∪–/∪∪–/∪∪–/∪∪ мы получим: ∪∪/–∪∪/–∪∪/–∪∪, т. е. четырехстопный же дактиль; и эта вторая схема гораздо вернее, ибо Некрасов ставит цезуру именно после дактилических стоп:

Не заказано | ветру свободному...
Не заказаны | волку голодному...
Не обидишь ты | даром и гадины
Что насупилась | ты, кумушка?...
И поведала | Оринушка...
Бесталанная | долюшка слезная...

Его цезуры были чаще всего дактилические. Даже те из его анапестов, у коих нет дактилических окончаний, почти всегда превращаются в дактили. Именно вследствие этой протяжности некрасовских гласных, все усиливающейся по мере приближения к концу строки, читатель сам от себя невольно придает окончаниям этих стихов дактилическую форму:

Назови мне такую оби-итель...
∪∪/–∪∪/–∪∪/–(∪)∪

Последние два слога превращаются в три, с ударением на первом из них. Этот третий слог присутствует в стопе незримо, сокровенно, как в спектре ультрафиолетовые лучи. Оттого-то Некрасов так легко в одном и том же стихотворении переходил от женских окончаний к дактилическим, что разница между ними была для него минимальная. Таким образом эта строфа:

Надрывается сердце от му-уки,
Плохо верится в силу добра,
Внемля в мире царящие зву-уки
Барабанов, цепей, топора, —

в метрическом отношении была у него очень близка хотя бы к такой строфе:

Повидайся со мною, родимая!
Появись легкой тенью на миг!
Всю ты жизнь прожила нелюбимая,
Всю ты жизнь прожила для других.

Прочтите, например, эти стихи «О погоде»:

Ни жилья, ни травы, ни кусточка,
Все мертво — только ветер свистит.

Казалось бы, это сплошной анапест, но при том протяжном напеве, которого требует некрасовский стих, крайнее слово «кусточка» приобретает лишнее *о* и таким образом является сокровенно-дактилической рифмой:

Ни жилья, ни травы, ни кусто-очка.

Что Некрасов ощущал это именно так, видно из того, что в том же самом стихотворении, в дальнейших строках, эти тайные дактили становятся у него дактилями явными:

Прибивает толпа ожид*ающих*,
Сколько дрожек, колясок, карет.
Пеших, едущих, праздно зев*ающих*
Счету нет, —

что́ по своему естеству выражается следующей схемой:

∪/–∪∪/–∪∪/–∪∪

из чего ясно, что в метрическом отношении слова *ни кусточка* приравниваются Некрасовым к слову *ожидающих*: и то, и другое ощущается им одинаково:

ожидающих: ∪∪/–∪∪

ни кусточка: ∪∪/–(∪)∪

Современные поэты — при нынешнем тяготении к ассонансу — получили возможность рифмовать дактилическое окончание с женским. Например:

Повелось по старинным *обычаям*,
Если двое полюбят одну,
То, не внемля причудам *девичьим*,
Начинают друг с другом войну.

(Гумилев. «Гондла»)

Должно быть, мое наблюдение было формулировано весьма неудачно, потому что один из критиков вышутил его не без язвительности. Он считает уместной другую формулировку отмеченного мною явления. Он думает, что надлежало бы сказать:

«Анапестический зачин (анакруза) сменяется у Некрасова дактилическим расположением слов».

Но дело не в формулировке, а в самом явлении. Явление же, как мне кажется, подмечено мною верно. Этого не отрицает и критик.

1929

Эту анкету, начатую в 1919 году, я не считаю законченной и в настоящее время. Она еще очень не полна. Но едва ли можно отрицать, что и в таком виде она имеет немалую ценность для исследователей поэзии Некрасова.

К сожалению, пролетарские поэты до сих пор на нее почти не откликнулись, за исключением четырех человек, мнения которых и напечатаны ниже.

В число современных поэтов мною включен и М. Горький.

I. ЛЮБИТЕ ЛИ ВЫ СТИХОТВОРЕНИЯ НЕКРАСОВА?

Ник. Асеев. Нет.

Анна Ахматова. Люблю.

Александр Блок. Да.

Максимилиан Волошин. Ценю и люблю глубоко.

Андрей Белый. Да.

Сергей Городецкий. В гимназии я был первым учеником, в литературе первое время — под властью салонных теорий, потому я Некрасова не читал как следует. Но по немногому, что я из него знаю, я его любил и люблю.

М. Горький. Не думаю, чтобы любил.

Н. Гумилев. Да. Очень!

Вячеслав Иванов. Нет.

М. Кузмин. Не особенно.

Влад. Маяковский. Не знаю. Подумаю по окончании гражданской войны.

Федор Сологуб. Да.

Николай Тихонов. В детстве и позже читал их очень часто, но без большого волнения. Иные из них очень не любил.

Мих. Герасимов. Некрасова я люблю по-родному, как люблю русский чернозем с перелесками, с протяжными заунывными песнями, в которых бьется, струится грусть; даже в тишине звенит все время и раскалывается эхо — отзвук накопленных веками

страданий народа. Люблю его строго и трезво, но объективно, я бы сказал, кажется, я никогда не испытывал волнующего чувства влюбленности в его стихи, хотя бы лучшие. Пушкин — чудесно волнующая, майская, соловьиная ночь, экзотическая ночь со звездами крупными, с человеческую голову. Благоухающая заря. Первое свиданье и первое люблю. Холодок росы и холодок губ.

Некрасов для меня не является настольной книгой. По-моему, его нельзя читать каждый день, хотя бы по страничке, или по одному стиху — тяжело и будет скучно — нет волнующего лиризма. А изредка заглядывать в Некрасова — хорошо. Чувствуешь крепкий и свежий запах, невыдыхающийся, ядреная сила есть.

В. Кириллов. Отношение к Некрасову изменялось в различные периоды моей жизни. Очень любя Лермонтова, Тютчева и Фета, я любил также и Некрасова. Люблю и теперь.

А. Крайский. Некрасова очень люблю.

Илья Садофьев. Не особенно.

II. КАКИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ НЕКРАСОВА ВЫ СЧИТАЕТЕ ЛУЧШИМИ?

Ник. Асеев. Никаких.

Анна Ахматова. «Влас», «Внимая ужасам войны», «Орина, мать солдатская».

Александр Блок. «Еду ли ночью по улице темной», «Умолкни, муза», «Рыцарь на час». И многие другие. «Внимая ужасам».

Максимилиан Волошин. «Вчерашний день часу в шестом», «Песня про Якова Верного», «Аммирал-вдовец», «Я покинул кладбище унылое». «Влас»...

Сергей Городецкий. Про деревню.

М. Горький. «На Волге», «Рыцарь на час», «Ликует враг», «Русским детям», «Уныние». Остальное забыл.

Н. Гумилев. Эпически-монументального типа: «Дядя Влас», «Аммирал вдовец», «Генерал Федор Карлыч фон-Штубе», описание Тарбагатая в «Дедушке», «Княгиня Трубецкая» и др.

Вячеслав Иванов. «Власа» люблю и ценю особенно и с детства, следовательно, не за Достоевским. «Ой, полна, полна коробушка» — удивительная песня!

М. Кузмин. «Кому на Руси жить хорошо».

Владимир Маяковский. В детстве очень нравились (лет 9) строки: «безмятежней аркадской идиллии». Нравились по непонятности.

Федор Сологуб. Все.

Николай Тихонов. «Несжатая полоса», «Размышления у парадного подъезда», «Коробейники», «Мороз, Красный нос», «Же-

лезная дорога», «Генерал Топтыгин», «Кому на Руси жить хорошо».

Мих. Герасимов. «Похороны», «Несжатая полоса», «Песня Еремушке», «Тишина», «Размышления у парадного подъезда» (конец), «Орина, мать солдатская», «Русские женщины», «Крестьянские дети» (часть), «Отрывок из поэмы «Мать», «Мороз, Красный нос», «Железная дорога». В детстве любил: «Дедушка Мазай и зайцы» и «Влас».

В. Кириллов. «Русские женщины», «Рыцарь на час» и много других, проникнутых глубоким внутренним лиризмом; менее нравятся стихи «на злобу дня» и некоторые народные мотивы.

А. Крайский. «Еду ли ночью по улице темной», «Несжатая полоса», «Железная дорога», «Смерть крестьянина». Лучшие ли они, затрудняюсь сказать, но, перечитывая Некрасова, и теперь эти стихи производят наиболее сильное впечатление.

Илья Садофьев. «Коробейники», «Зеленый шум», «Железная дорога».

III. КАК ВЫ ОТНОСИТЕСЬ К СТИХОТВОРНОЙ ТЕХНИКЕ НЕКРАСОВА?

Анна Ахматова. Некрасов, несомненно, обладал искусством писать стихи, что доказывают особенно ярко его слабые вещи, которые все же никогда не бывают ни вялыми, ни бесцветными.

Александр Блок. Не занимался ею. Люблю.

Сергей Городецкий. Некрасов — поэт гениальный, и техникой он владеет великолепно. Но с точки зрения еще переживаемых нами узких эстетских теорий, его техника не понята и не может быть понята, как не может быть понята техника былины и песни. Особенно ярко видится его техническое совершенство, если принять во внимание упадочное состояние поэзии в его время.

М. Горький. Он рифмовал «лесок — легок», «Петрополь — соболь» и т. д.

Н. Гумилев. Замечательно глубокое дыханье, власть над выбранным образом, замечательная фонетика, продолжающая Державина через голову Пушкина.

Вячеслав Иванов. С большим уважением; его искусство не пленяет, но порой обнаруживает силача.

М. Кузмин. Не знаю.

Влад. Маяковский. Сейчас нравится, что мог писать все, а главным образом, водевили. Хорош бы был в «Роста».

Николай Тихонов. Он разбросанный, вихляющийся, разнобойный мастер. Есть изумительные стихи. Он, вероятно, инстинктивно чувствовал необходимость брать слова, рифмы, фра-

зы из обыденной речи по контрасту с каноном «высокого стиля» у Пушкина. Не прекрасно-звучащие, ледяные, гибкие слова, а самые, что называется, заморыши, слова неудачники. Высота его голоса облагородила этот материал.

В. Кириллов. Некрасов — это вечный укор и посрамление всем «формалистам» и «книжникам» в поэзии. Его техника настолько проста, правдива и убедительна, что хочется сравнить ее с самым голосом природы, — с шумом ветра, пеньем птиц и т. д. Чувство у него рождает слово, ритм и определяет рифму и образ.

Илья Садофьев. Для его времени — это техника Вл. Маяковского. Для нашего — техника рабкоровских поэтов.

IV. НЕ БЫЛО ЛИ В ВАШЕЙ ЖИЗНИ ПЕРИОДА, КОГДА ЕГО ПОЭЗИЯ БЫЛА ДЛЯ ВАС ДОРОЖЕ ПОЭЗИИ ПУШКИНА И ЛЕРМОНТОВА?

Анна Ахматова. Нет.

Александр Блок. Нет.

Андрей Белый. Нет.

Сергей Городецкий. Теперь.

Н. Гумилев. Юность: от 14 — 16 лет.

М. Горький. Нет, не было. Пользовался им для агитации, но редко читал.

Вячеслав Иванов. Никогда.

М. Кузмин. Никогда.

Влад. Маяковский. Не сравнивал, по полному неинтересу к двум вышеупомянутым.

Николай Тихонов. Такого периода не было. Лермонтова я вообще уважаю не очень. А Пушкин всегда, когда я сталкивал его с Некрасовым, давил последнего своей холодной страшной иронией и мастерством.

Мих. Герасимов. Такого периода в моей жизни не было.

В. Кириллов. В годы юности, от 15 до 20 лет, я любил Некрасова сильней, чем Пушкина и Лермонтова.

А. Крайский. Был когда-то Некрасов единственным поэтом, родным и близким. Пушкин заменил его гораздо позже.

Илья Садофьев. Дороже в предреволюционные годы был, но выше — никогда, а тем более шире и глубже.

V. КАК ВЫ ОТНОСИЛИСЬ К НЕКРАСОВУ В ДЕТСТВЕ?

Ник. Асеев. Скучал над ним.

Анна Ахматова. Некрасов был первый поэт, которого я прочла и полюбила.

Александр Блок. Очень большую роль он играл.

Максимилиан Волошин. Вместе с «Полтавой» и «Веткой Палестины» некрасовские «Коробейники» были первыми стихами, которые я знал наизусть прежде, нежели научился читать, т. е. до 5 лет.

Сергей Городецкий. То, что знал из хрестоматий, очень любил.

Н. Гумилев. Не знал почти, а что знал, то презирал из-за эстетизма.

Вячеслав Иванов. «Власа» узнал и полюбил я на восьмом году жизни. Какой-то довольно ранний сборник его стихов попал мне в руки, когда я был лет 10–11. Я испытал живое ощущение ненастного унылого дня, когда моросит дождь; защемило сердце. Сильно врезались в душу: «Я жил как многие в глуши», «Пахарь», «Право, не клуб ли вороньего рода», «Не гулял с кистенем», «Заунывный ветер гонит»... Но не как *цельные* произведения и замыслы, а частностями, иногда отдельными строфами.

М. Кузмин. Никак.

Влад. Маяковский. Пробовал читать во 2-м классе на вечере «Размышления». Классный наставник Филатов не позволил.

Федор Сологуб. Всегда любил, с очень рана.

Николай Тихонов. Читал как поэзию детскую — многое запомнилось именно как впечатление детства.

Мих. Герасимов. В детстве я вообще был далек от всякой поэзии. В юности, когда стала нарождаться поэтическая сознательность (вернее любознательность), был поражен Лермонтовым. Был демоном. Выросли крылья, и я носился в летних сумерках над заволжской степью, с кургана на курган, должно быть, искал Тамару. За поясом торчали кинжал и револьвер (сделал сам из драничек железнодорожных щитов).

В. Кириллов. Не знаю, почему, но в детстве стихи Некрасова не производили на меня сильного впечатления. Стихами же Пушкина и Лермонтова, конечно, не всеми, но более простыми и понятными детскому уму, я очень увлекался.

А. Крайский. Читать я начал очень поздно. В детстве, пожалуй, Некрасова не знал.

Илья Садофьев. Благоговейно.

VI. КАК ВЫ ОТНОСИЛИСЬ К НЕКРАСОВУ В ЮНОСТИ?

Анна Ахматова. Скорее отрицательно.

Александр Блок. Безразличнее, чем в детстве и «старости».

Сергей Городецкий. В юности не читал.

Вячеслав Иванов. Как-то забыл, что меня удивляет, так как сам в юности был поэтом-народником. (Эти juvenilia не напечатаны и растеряны.)

М. Кузмин. Никак.

Влад. Маяковский. Эстеты меня запугали строчкой: «На диво слаженный возок».

VII. НЕ ОКАЗАЛ ЛИ НЕКРАСОВ ВЛИЯНИЯ НА ВАШЕ ТВОРЧЕСТВО?

Ник. Асеев. Решительно нет.

Анна Ахматова. В некоторых стихотворениях.

Александр Блок. Кажется, да.

Максимилиан Волошин. Некрасовские стихи:

> Чтобы словам было тесно,
> Мыслям просторно

были указанием в личном творчестве. Они же и остались таковыми и до текущего момента, потому что все остальное вытекло из них. Как это ни странно, Некрасов был для меня не столько гражданским поэтом, сколько учителем формы. Вероятно, потому, что его технические приемы проще и выявленнее, чем у Пушкина и Лермонтова. Мне нравилась его сжатая простота и его способность говорить о текущем.

Сергей Городецкий. Некрасов влиял на меня в констелляции с Бодлером. (Стихи «Городские дети», «Лица», «Лестница» в книге «Перун».)

М. Горький. Не думаю.

Н. Гумилев. К несчастью, нет.

Вячеслав Иванов. Не думаю.

М. Кузмин. Не думаю.

Влад. Маяковский. Неизвестно.

Федор Сологуб. Оказал, но косвенное.

Николай Тихонов. Боюсь, что нет.

Мих. Герасимов. Осязательно, так, чтобы это ясно ощущалось в моих стихах, полагаю, что нет. Но думаю, каждый значительный поэт прошлого так или иначе влиял на мое творчество, поскольку в настоящей поэзии сконцентрирована гигантская сила, эссенция света, запахов, звуков, кусочек радия, беспрерывно действующий излучением во времени (в веках) и в пространстве (на миллионы сознаний). Радиоактивные строчки, мысли, образы поэтов прошлого, их шедевры, несомненно, влияли на мое творчество.

В. Кириллов. Думаю, что оказал.

А. Крайский. В первые годы творчества Некрасов, несомненно, оказал влияние, в особенности — тематическое.

Илья Садофьев. В самом раннем периоде — да.

VIII. КАК ВЫ ОТНОСИТЕСЬ К НАРОДОЛЮБИЮ НЕКРАСОВА?

Анна Ахматова. Я думаю, что любовь к народу была единственным источником его творчества.

Александр Блок. Оно было неподдельное и настоящее, т. е. двойственное (любовь — вражда). Эпоха заставляла иногда быть сентиментальнее, чем был Некрасов на самом деле.

М. Горький. Вероятно, оно было искренно, как необходимость, но столь же вероятно, что для него — как для многих людей той поры — было тяжелым крестом.

Сергей Городецкий. Некрасов знал народ во многом и в изображении его жизни видел цель своей поэзии.

Н. Гумилев. У Некрасова к народу отношение иностранца. Не виновна ли в этом его польская кровь?

Вячеслав Иванов. В искренность Некрасова верю всецело.

М. Кузмин. «Народолюбие»? Этнографически сильно, конечно.

Влад. Маяковский. Дело темное.

IX. КАК ВЫ ОТНОСИТЕСЬ К РАСПРОСТРАНЕННОМУ МНЕНИЮ, БУДТО НЕКРАСОВ БЫЛ БЕЗНРАВСТВЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК?

Анна Ахматова. Это «распространенное» мнение решительно никаким образом не меняет моего представления о Некрасове.

Александр Блок. Он был страстный человек и «барин», этим все сказано.

Максимилиан Волошин. Личность Некрасова вызывала мои симпатии издавна своими противоречиями, ибо я ценю людей не за их цельность, а за размах совмещающихся в них антиномий.

Сергей Городецкий. Это оценка мещанского общества, которое органически не выносит гениальности в своей среде.

М. Горький. Это меня никогда не интересовало.

Н. Гумилев. Ценю в его безнравственности лишнее доказательство его сильного темперамента.

Вячеслав Иванов. Едва ли не как к сплетне, отличие которой всегда составляет внутренняя, психологическая ложь.

М. Кузмин. Человек непоследовательный и довольно слабый.

Влад. Маяковский. Очень интересовался одно время вопросом, не был ли он шулером. По недостатку материалов, дело прекратил.

Николай Тихонов. Замечательный был человек, с мускулами, с кровью, с мясом.

— Он и в карты,
Он и в стих
И так не плох на вид.

Даже очень не плох.

Мих. Герасимов. Над вопросом о нравственной личности Некрасова никогда не задумывался. Это не имеет для меня значения никакого.

В. Кириллов. Я знаю только поэта Некрасова.

А. Крайский. Сейчас — равнодушное. Склонность оправдать болезнью, простить. Но был период, чрезвычайно длительный (лет 8–10), в который ненависть к самой личности перешла в недоверие к его произведениям. За это время перестал считать Некрасова поэтом, не читал и отмахивался от него. Однако, сами произведения пересилили. И, в конце-то концов, их ценность, их потрясающее впечатление (часто пробуждавшее и революционные чувства) пересилили личные недостатки Некрасова.

Илья Садофьев. Это меня ни раньше, ни теперь не интересовало и не интересует.

Комментировать эту анкету ни буду. Скажу только, что когда Вяч. Иванов на мой вопрос, любит ли он стихотворения Некрасова, ответил лаконически: нет! — и поставил при этом восклицательный знак, я ожидал, что в дальнейших ответах он отнесется к Некрасову столь же сурово. Но к моему удивлению, чем больше мы говорили о Некрасове, тем восторженнее отзывался о нем Вяч. Иванов, и, наконец, вспомнив «Власа», «Коробейников» и другие стихи, достал с книжной полки «Стихотворения» Некрасова и стал декламировать их с большим восхищением. Это восхищение и сказалось в его дальнейших ответах. Сообщаю этот эпизод для того, чтобы лаконическое *нет* Вячеслава Иванова не ввело никого в заблуждение.

Также неокончателен суровый приговор Николая Асеева, потому что к этому приговору Асеев сделал такую приписку:

«Некрасова я начал вообще прощупывать через «Пепел» Андрея Белого. Раньше я его совсем не «слышал». И теперь еще мне трудно ориентироваться в его сниженных в тональности строфах. Он меня не взбудораживает, а я в стихах замечаю только взрывчатую силу — будет ли это ритм, образ, звучность или напряженное мастерство. Впрочем, думаю, что мое восприятие стихов очень односторонне и пристрастно».

Словом, в своем отрицательном отношении к Некрасову Асеев винит не столько Некрасова, сколько себя.

Федору Сологубу я задал вопросы в иной редакции, чем остальным писателям. Поэтому не все его ответы вошли в этот анкетный листок. Печатаю их отдельно:

— Любили ли вы Некрасова в юности?

— *Еще бы!*

— Как вы относитесь к утверждению Тургенева, что поэзия в стихах Некрасова и не ночевала?

— *Хладнокровно.*

— Не наблюдаете ли вы разлада между личностью и творчеством Некрасова?

— *Был бы рад, если б был разлад. А если нет разлада, так мне его не надо, – ворчать не стану, а помнить и любить не перестану.*

СТАТЬИ
(1918–1921)

Стихи Уолта Уитмена, посвященные полу, вызвали в филистерских кругах ни с чем не сравнимую панику. Нужно ли указывать, что великая тайна рождения, «посев человеческих душ» — для Уитмена не скабрезный секрет, а неизреченное религиозное таинство.

В минуты брачных экстазов он, по словам его книги, чувствует себя причастником вечности, касается каких-то внемирных высот, выходит за грани своего бытия, освобождается от призрачных оков времени, пространства, причин и целей, от иллюзии своего самоценного *я*; для него эти мистически-страшные, испепеляющие душу мгновения служат верным, неопровержимым залогом божественной сущности мира:

Прямо смотрю я из времени в вечность,
И пламя твое узнаю, солнце мира.

Такое чувство в его книге всегда, но сильнее всего оно именно в эти минуты, которые у него так экстатичны, что, кажется, продлись они долее, его сердце разорвалось бы от них:

О, брак! О, брачный восторг!
Если бы ты продлился дольше этого краткого мига,
Ты непременно убил бы меня!

Уитмен, как индусы, как Фет или Блок, чувствовал всей своей кровью, что от звездного неба до малой былинки все в мире воплощение божества. Хотя он с таким рубенсовским, фламандским плотолюбием изображал наш осязаемый мир — амбары, погребальные дроги, женщин, жеребцов, маляров, он все же никогда не забывал, что все это майя, «миражи на пути сновидений», что —

...Люди, животные, травы —
Только привидения, не больше,

и жаждал эти привидения рассеять, увидеть то, что сокрыто за ними, за «предметами предметного мира». Одним из путей к этой

божественной Сущности были для него половые восторги: здесь для него полное освобождение ото всяческих пут бытия:

Это — женское тело.
Я, как беспомощный пар, перед ним, все с меня упадает тогда,
Книги, искусства, религия, время, и то, чего я ждал от небес, и то,
что меня ужасало в аду, —
Все исчезает пред ним, —

читаем мы в одной его поэме. В другой — он кричит своей «сораспятой» жене:

Что это в вихрях и бурях освобождает меня?
О чем, отчего я кричу среди молний и лютых ветров?
О, загадка, о трижды завязанный узел,
о темный голубенький омут, —
сразу распустилось все и озарилось огнем!
О, наконец-то умчаться туда, где достаточно простора и воздуха!
О, вырваться на волю от прежних цепей, — ты от твоих и я от моих,
Снять, наконец-то, замок, замыкавший уста,
Сорваться со всех якорей!

Вот что такое были для него половые миги (native moments): огненное озарение омута жизни, очистительное грозовое крещение. То, что для многих — источник экивоков и хихиканий, для Уитмена есть путь к боговидению. В личной жизни Уитмен был даже как-то нарочито, преувеличенно чист. Никто, даже из самых близких друзей, не слыхал от него никогда ни одного непристойного слова. Он всюду вносил с собою атмосферу целомудренной опрятности.

Темные «гиероглифы пола» имеют у нас в России своего исследователя — Розанова. Было бы весьма поучительно сопоставить брачные песнопения Уитмена с писаниями русского автора. Оказывается, что эти два человека, ничего друг о друге не знающие, отрезанные друг от друга океаном, разделенные многими десятками лет, как заговорщики, вещали невнемлющему и равнодушному миру одну и ту же — никому, кроме них, недоступную — истину о трансцендентной магической Сущности Пола.

Все самые прихотливые домыслы Розанова о том, что душа — это пол, что всякая религия струится от пола, что наша человеческая многосложная личность есть только модификация, трансформация пола, что гений есть половое цветение души, что чадозачатие есть главный мистический акт, где человек актом участия своего сводит душу с домирных высот, что вдохновение пророка, поэта, ученого есть вдохновение пола — все эти ощущения Розанова были предвосхищены Уолтом Уитменом.

Конечно, Розанов — исхищренный, извилистый, кокетливо-лукавящий писатель, а Уитмен — варварски прямолинеен, без оттенков и тонкостей, но тема у них — одинаковая, и даже — в основном и главнейшем — излагают они ее одинаково, словно списывая один у другого. Правда, Уитмен высказывает свои ощущения в виде кратких категорических формул, словно высеченных раз навсегда на граните, а Розанов дребезжит и хлопочет, но если к лаконическим стихам Уолта Уитмена пришить такие статьи В. В. Розанова, как «Афродита и Гермес», «Семья как религия», «Из загадок человеческой природы», «Колеблющиеся напряжения в поле», — эти статьи показались бы комментариями, специально написанными для истолкования Уитменского текста*.

Уолт Уитмен, например, говорит:

Мой пол это кормчий всего моего корабля...
Бедра, груди, сосцы это не только поэмы тела.
Это поэмы души, и сами они — душа.
Пол — вместилище плотей и душ;
Если тело мое не душа, то что же тогда душа.

И Розанов, словно комментируя эти вещания, пишет:

«Центр души лежит в поле. Душа и пол идентичны. Утрата динамического в поле параллельна утрате динамического в душе. Душа имеет в себе пол. Пол в нас и есть душа»*.

Уолт Уитмен повторяет многократно:

Нет на свете святыни, если тело человека не свято...
Боги исходят из пола...

И Розанов твердит вслед за ним:

«Самое существо, ткань, жизнебиение человека есть молитва. Акт супружеской любви есть акт религиозного культа. Пол и действительная религия имеют корневое тождество. Асексуалисты есть, в то же время, и атеисты. Пол это ковчег, где сокровенно сохраняется какая-то вещая и неистощимая, льющаяся в мир святость»*.

Уитмен говорит:

Мои песни омыты Полом,
Бедрами моими рождены.

Розанов:

«Мысль, гений, всякие прозрения философские струятся из пола. Толстой, Лермонтов и Достоевский — чресленные, беременные писатели, потому-то их творения гениальны, потому-то

им и дано мистическое чувство вечности, чувство соприкосновения нашего таинственным мирам иным»[1*].

Неиссякаемость наших рождающих недр, непрерывность нашего многовекового отцовства, «ветвление и ветвление человека» — для них обоих религиозная радость. Уитмен о каждом мужчине твердит:

> Он не один, он отец тех, кто станут отцами и сами,
> Многолюдные царства таятся в нем, гордые, богатые республики,
> И знаете ли вы, кто придет от потомков его!

А Розанов вслед за ним слово в слово:

«Человек живет целой колонийкой через 200 лет, целым селом через 400 лет, целым народом через 1000 лет. Я не умираю вовсе, а умирает только мое сегодняшнее имя. Тело же и кровь продолжают жить — в детях, в их детях снова, и затем опять в детях — вечно!»

Любопытно, что распаляемый этой мыслью Розанов начинает писать *уитменским стилем*, ничего никогда не слышавши об Уитмене:

> Я размножился — и живу в детях, внуках, в сотом поколении —
> Я тысячею рук работаю в человечестве,
> Я обоняю все запахи мира,
> Делаю все профессии...
> Адам я, бесконечный потомок ваш,
> Меняющий лица, ремесла и обитаемые страны, учащийся
> или хлебопашествующий, несчастный или счастливый, но один.

Но сексуальность Умтмена идет еще дальше, чем розановская. Розанов никогда не сексуализировал мир, а Уитмену часто все видимое казалось воплощением пола: ствол орешника, шелуха скорлупы, зреющие и созревшие орехи, запах лимонов и яблок, безумная летняя голая ночь —

> У тебя обнаженные груди,
> Крепче прижмись ко мне, магически пьянящая ночь.

Даже землю он любил, как жену:

> Ты далеко разметалась, земля, вся в ароматах зацветших яблонь,
> Улыбнись, потому что пришел твой любовник.

---

[1] Но Розанов весь в византийской схоластике, в древнем отживающем быту, в тухлой костромской обывательщине. Дерзостно потрясая вселенную своими осаннами фаллическому богу-животному, он все же ни на миг не забывает о догматах казенного синода.

Но в нашем современном быту, где супружество — какая-то рабья повинность, эти песни кажутся столь неуместными, словно они спеты на самой далекой планете для существ, не похожих на людей, но ведь Уитмен пел не для своих современников, а для будущих — перерожденных свободою душ. Он так явственно видел тот празднично радостный быт, который рано или поздно будет нашим, что заранее — пророческой мечтою — жил в этом вожделенном быту, словно этот быт давно уже стал действительностью, словно каждый из нас давно — полновластный хозяин вселенной. Женщины, которым он посвящает поэмы, созданы этим будущим бытом: это не рабыни будуаров и обывательских семейных очагов, а вольные матроны-атлетки, взлелеянные демократическим веком:

> От пламенных солнц и от буйных ветров у них загорелые лица,
> Божественная древняя гибкость их тел,
> Они умеют скакать на коне, плавать, грести, бороться, бегать, стрелять, отступать, нападать, защищаться.
> Они ясны, гармоничны, спокойны.

На дуалистическом противоположении плоти и духа зиждилась вся средневековая культура, пережитками которой и доселе живет наше европейское общество. Уитмен, переселившись мечтою в грядущую эпоху Науки и Демократии, естественно почувствовал себя освобожденным от всяких наваждений аскетизма. Он не был бы поэтом науки, если бы в природе человека нашел хоть что-нибудь ничтожным, нечистым, презренным: для науки ничто не ничтожно, она не презирает ничего. Он не был бы поэтом демократии, если бы для органов тела ввел какую-то табель о рангах, разделил их на дворян и плебеев, на белую и черную кость, если бы они не были для него равноправны, если бы он каждому из них не предоставил свободы — выражать себя наиболее полно. Здесь для него — ни высших, ни низших, никакой Иерархии —

> Брачная ночь у меня в таком же почете, как смерть,
> Кожа, веснушки и волосы,
> Ребра, живот, позвоночник, суставы спинного хребта,
> Все очертания мужского или женского тела, все позы, все его части...

для Уитмена демократически равны между собой, и это для него не доктрина, не голая формула, а живое, тревожное чувство...

1918

1

Читая «Белую Стаю» Ахматовой — вторую книгу ее стихов, — я думал: уж не постриглась ли Ахматова в монахини?

У первой книги было только название монашеское: «Четки», а вторая вся до последней страницы пропитана монастырской эстетикой. В облике Ахматовой означилась какая-то жесткая строгость, и, по ее же словам, губы у нее стали «надменные», глаза «пророческие», руки «восковые», «сухие». Я как вижу черный клобук над ее пророческим ликом.

И давно мои уста
Не целуют, а пророчат, —

говорит она своему прежнему милому, напоминая ему о грехе и о Боге. Бог теперь у нее на устах постоянно. В России давно уже не было поэта, который поминал бы имя Господне так часто.

Когда идет дождь, Ахматова говорит:

— Господь немилостив к жнецам и садоводам.

Когда жарко, она говорит:

— Стало солнце немилостью Божьей.

Увидев солнечный свет, говорит:

— Первый луч — благословенье Бога...

Увидев звезды, говорит:

— Звезд иглистые алмазы к Богу взнесены.

Вся природа у нее оцерковленная. Даже озеро кажется ей похожим на церковь:

И озеро глубокое синело, —
Крестителя нерукотворный храм.

Даже в описание зимы она вносит чисто церковные образы: зима, по ее выражению, «белее сводов Смольного собора».

У всякого другого поэта эти метафоры показались бы манерной претензией, но у Ахматовой они до того гармонируют со всем ее монашеским обликом, что выходят живыми и подлинными.

Изображая петербургскую осень, она говорит:

...воздух был совсем не наш,
А как подарок Божий — так чудесен, —

и нет, кажется, такого предмета, которому она не придала бы эпитета: «Божий». И солнце у нее «Божье», и мир «Божий», и щедрость «Божья», и воинство «Божье», и птицы «Божьи», и сад «Божий», и даже сирень «Божья». Церковные лица, дела и предметы все чаще появляются у нее на страницах: крестик, крест, икона, образок, литургия, Библия, епитрахиль, крестный ход, престол, солея, Магдалина, плащаница, апостол, Святая Евдокия, царь Давид, серафимы, архангелы, ангелы, исповедь, Страстная неделя, Вербная суббота, Духов день — это теперь у нее постоянно.

Не то чтобы она стала клерикальным поэтом, поющим исключительно о церкви. Нет, о церкви у нее почти ни слова, она всегда говорит о другом, но, говоря о другом, пользуется при всякой возможности крестиками, плащаницами, Библиями. Изображая, например, свою предвесеннюю, предпасхальную радость, она говорит:

А в Библии красный кленовый лист
Заложен на Песни Песней.

Изображая свою печаль, говорит:

Во мне печаль, которой царь Давид
По-царски одарил тысячелетья.

Церковные имена и предметы почти никогда не служат ей главными темами, она лишь мимоходом упоминает о них, но они так пропитали всю ее духовную жизнь, что при их посредстве она лирически выражает самые разнообразные чувства. Церковное служит ей и для описания природы, и для любовных стихов. Любовные стихи в этой книге не часты, но все же они еще не совсем прекратились; в них та же монастырская окраска.

— Столько поклонов в церквах положено за того, кто меня любил, — говорит она в одном стихотворении, и, когда в другом стихотворении ее возлюбленный упрекает ее, она по-монашески просит его о прощении:

— Прости меня теперь. Учил прощать Господь.

И ласкает его церковными ласками:

— За то, что всем я все простила, ты будешь Ангелом моим... Я у Бога вымолю прощенье и тебе, и всем, кого ты любишь...

В этих словах, интонациях, жестах так и чувствуешь влюбленную монахиню, которая одновременно и целует и крестит. Но скоро поцелуям конец, ибо во многих ее последних стихах говорится, что она как бы умерла для житейского, что, погребенная заживо, она ждет Последнего Суда, что она стала бестелеснее усопших, что на ней почиет тишина, что из ее памяти

...как груз отныне лишний,
Исчезли тени песен и страстей.

Так что если бы в ее последней книге не было ни ангелов, ни плащаниц, ни крестов, если бы в ней не было ни слова о Боге, мы и тогда догадались бы, что они исходят из кельи, отрешенной от земных сует.

«Белую Стаю» характеризует именно отрешенность от мира: «по-новому, спокойно и сурово, живу на диком берегу». В этой книге какая-то посмертная умудренность и тихость преодолевшей земное, отстрадавшей души. Уйдя от прежней «легкости», которую Ахматова называет теперь проклятой, от легкости мыслей и чувств, она точно вся опрозрачнела, превратилась в икону, и часто кажется, что она написана Нестеровым (только более углубленным и вещим), изнеможенная, с огромными глазами, с язвами на руках и ногах, —

Уже привыкшая к высоким, чистым звонам,
Уже судимая не по земным законам...

Вообще ее православие нестеровское: не византийское, удушливо-жирное, а северное, грустное, скудное, сродни болотцам и хилому ельнику. Она последний и единственный поэт православия. Есть в ней что-то старорусское, древнее. Легко представить себе новгородскую женщину XVI или XVII века, которая так же озарила бы всю свою жизнь церковно-православной эстетикой и смешивала бы поцелуи с акафистами. Ничего, что Ахматова иногда говорит о Париже, об автомобилях и литературных кафе, это лишь сильнее оттеняет ее подлинную старорусскую душу. В последнее время она говорит обо всем этом, как о давно прошедшем видении; так отрекшиеся от мира говорят о своей жизни в миру:

Да, я любила их, те сборища ночные, —
На маленьком столе стаканы ледяные.

Любила, но уже не любит и скоро забудет совсем. Теперь ее высшая услада — молитва. Странно, что никто до сих пор не заме-

тил, как часто ее стихи стали превращаться в молитвы. «И жниц ликующую рать благослови, о Боже!» — молится она в одном стихотворении, а в другом она молится, чтобы Господь уничтожил ее бесславную славу, а в третьем — «чтобы туча над темной Россией стала облаком в славе лучей», а в четвертом — «Господи Боже, прими раба твоего».

Все это пока незаметно, украдкой, потому что Ахматова вообще не выносит ничего демонстративного, назойливо-громкого. Она вся в намеках, в еле слышных словах, еле заметных подробностях, но я не удивился бы, если бы следующая книга Ахматовой оказалась откровенным молитвенником.

Тороплюсь предупредить недогадливых, что все сказанное о ее монашеской схиме есть только догадка, не больше. Я люблю конструировать личность поэта по еле уловимым чертам его стиля, по его бессознательным тяготениям к тем или иным эпитетам, образам, темам. Мне кажется, что только в этих *бессознательных* навыках творчества сказывается подлинная личность поэта. Разве не показательно, например, для Ахматовой ее влечение к эпитетам: скудный, убогий и нищий. Разве это случайно, что ей нравится ощущать себя нищенкой, у которой пустая котомка:

Ах, пусты дорожные котомки,
А на завтра холод и ненастье!

Ее лирическая героиня так и говорит своему милому: «Зачем ты к *нищей* грешнице стучишься?» Свою душу она именует и нищей и скудной:

— Помолись о нищей, о потерянной, о моей живой душе.

— Как же мне душу скудную богатой Тебе принести?

Без этого тяготения к нищете и убожеству разве была бы она христианнейшим лириком изо всех, созданных нашей эпохой? «Убогий мост, скривившийся немного», «Тверская скудная земля», вообще всякая скудость и слабость милы ее монашеской музе. Эту музу она кутает в нищенский дырявый платок —

И муза в дырявом платке
Протяжно поет и уныло.

Ее стихи насыщены вещами, но и здесь такое же тяготение к убожеству: кресла «истертые», коврик «протертый», колодец «ветхий», платок «дырявый», котомка «бедная», флаг «выцветший», башмаки «стоптанные», статуя — разбитая, поваленная. Все вещи оказались в умалении, в ущербе, но это-то и дорого Ахматовой.

2

Повторяю, если бы в своих книгах она ни разу не помянула о Боге, мы и тогда догадались бы, что она глубоко религиозный поэт. Эта религиозность сказывается не в одних словах, но во всем.

Едва в самых ранних стихах у нее написалось:

Слава тебе, безысходная боль, —

мы поняли, что это прославление боли тоже не случайная черта в ее творчестве. Она не была бы христианнейшим лириком, если бы не славила боль. Вечный русский соблазн самоумаления, смирения, страдальчества, кротости, бедности, манивший Тютчева, Толстого, Достоевского, обаятелен и для нее. В этом она заодно с величайшими выразителями старорусской души. Когда в одном стихотворении ей сказали, что она будет больна, бесприютна, несчастна, она возрадовалась и запела веселую песню:

Верно, слышал святитель из кельи,
Как я пела обратной дорогой
О моем несказанном веселье,
И дивясь, и радуясь много, —

радуясь своей будущей скорби. Счастье и слава человеческие не прельщают ее. Она знает, что «от счастья и славы безнадежно дряхлеют сердца».

Такое христианское, евангельское, аскетическое настройство души заранее предуказывало ее будущий путь. Уже из ее первой книги было видно, что она поэт сиротства и вдовства, что ее лирика питается чувством *необладания, разлуки, утраты.* Безголосый соловей, у которого отнята песня; и танцовщица, которую покинул любимый; и женщина, теряющая сына; и та, у которой умер сероглазый король; и та, у которой умер царевич —

Он никогда не придет за мною...
Умер сегодня мой царевич, —

и та, которой сказано в стихах: «вестей от него не получишь больше», и та, которая не может найти дорогой для нее белый дом, хотя ищет его всюду и знает, что он где-то здесь, — все это осиротелые души, теряющие самое милое, и, полюбив эти осиротевшие души, полюбив лирически переживать их сиротские потери, как свои, Ахматова именно из этих сиротских потерь создала свои лучшие песни:

Одной надеждой меньше стало,
Одною песней больше будет.

Эти песни так у нее и зовутся: «Песенка о вечере разлук», «Песня последней встречи», «Песнь прощальной боли».

Быть сирой и слабой, не иметь ни сына, ни любовника, ни белого дома, ни Музы (ибо «Муза ушла по дороге»), такова художественная прихоть Ахматовой. Из всех мук сиротства она особенно облюбовала одну: муку безнадежной любви. Я люблю, но меня не любят; меня любят, но я не люблю — это была ее излюбленная тема. В этой области с нею еще не сравнялся никто. У нее был величайший талант чувствовать себя разлюбленной, нелюбимой, нежеланной, отверженной. Первые же стихи в ее «Четках» повествовали об этой унизительной боли. Тут новая небывалая тема, внесенная ею в нашу поэзию.

Она первая открыла, что быть нелюбимой поэтично, и, полюбив говорить от лица нелюбимых, создала целую вереницу страдающих, почернелых от неразделенной любви, смертельно тоскующих, которые то «бродят как потерянные», то заболевают от горя, то вешаются, то бросаются в воду. Порою они проклинают любимых, как своих врагов и мучителей:

...Ты наглый и злой...

...О, как ты красив, проклятый...

...Ты виновник моего недуга... —

но все же любят свою боль, упиваются ею, носят ее в себе как святыню, набожно благословляют ее.

3

Кроме дара музыкально-лирического, у Ахматовой редкостный дар беллетриста. Ее стихи не только песни, но и повести. Возьмите рассказ Мопассана, сожмите его до предельной сгущенности, и вы получите стихотворение Ахматовой. Ее стихи о канатной плясунье, которую покинул любовник, о женщине, бросившейся в замерзающий пруд, о студенте, повесившемся от безнадежной любви, о рыбаке, в которого влюблена продавщица камсы, — все это новеллы Мопассана, сгущенные в тысячу раз и каким-то чудом преображенные в песню. Я уже говорил, что ее творчество вещное, доверху наполнено вещами. Ее вещи — самые обыкновенные, не аллегории, не символы: юбка, муфта, устрицы, зонтик. Но эти мелкие, обыкновенные вещи становятся у нее незабвенными, потому что она властно подчинила их лирике. Что такое, например, перчатка? — а между тем вся Россия запомнила

ту перчатку, о которой говорит у Ахматовой отвергнутая женщина, уходя от того, кто оттолкнул ее:

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

Замечательно, что среди вещей, изображенных Ахматовой, много построек и статуй. Архитектура и скульптура ей сродни. Часто она сама не столько поет, сколько строит. Многие ее стихотворения — здания. Это обилие вещей отличает лирику Ахматовой от иносказательной лирики таких отвлеченных поэтов, как символисты Балтрушайтис, Бальмонт или Гиппиус, у которых на протяжении десяти страниц не встретишь ни юбки, ни зонтика. Стихи символистов рядом со стихами Ахматовой часто кажутся алгебраическими формулами, перечнем абстрактных категорий.

Есть у Ахматовой нечто такое, что даже выше ее дарования. Это неумолимый аскетический вкус. Пишет она осторожно и скупо, медлительно взвешивая каждое слово, добиваясь той непростой простоты, которая доступна лишь большим мастерам; рядом с нею другие поэты кажутся напыщенными риторами. Я не знаю никого, кто был бы сильнее ее в композиции. Труднейшие задачи сочетания повести с лирикой блистательно разрешены в ее стихах. Ее ритмы многообразны и сложны. О ее пиррихиях и анакрузах можно бы написать статью. Пэонами она умеет пользоваться, как никто, кроме Блока: «*затоптанные* поля», «степь *трогательно* зелена», «а *смертельные* для меня», «на *требовательное* люблю», «*отравительницы* любви». Эта затрудненная дикция придает особенное значение словам. Ритмическое дыхание было сперва у нее очень короткое, его хватало лишь на две строки. Теперь она владеет им, как хочет. Прежде ее стихи были чуть-чуть мозаичны, склеены из нескольких кусков. Теперь она преодолела и это. Теперь ее имя одно из драгоценнейших в нашей словесности. Если бы у нас не было Анны Ахматовой, мы были бы гораздо беднее. Ее поэму «У самого моря» мог написать только великий поэт. На каждой ее странице незримо присутствует Пушкин. Каждая ее строчка отлично сработана, сделана раз навсегда. Ничего расплывчатого, вялого, каждое слово есть вещь: «на стволе корявой ели муравьиное шоссе». Всюду такое стремление к абсолютно законченной, классической форме. Если бы она была английской писательницей, ее имя славилось бы на четырех континентах, ее стихи были бы переведены на все языки.

Но не забудем, что она монастырка, что мир у нее маленький и узенький — прелестный, поэтический, но маленький, что чуть ли не величайшее событие, запечатленное в ее «Четках», такое:

Он снова тронул мои колени
Почти не дрогнувшей рукой.

Легкое прикосновение руки для настороженной, замкнутой женщины приобретает незабываемый смысл. У Ахматовой есть несколько стихотворений об этом легком прикосновении руки:

...Как не похожи на объятья прикосновенья этих рук.

...Прикосновение сквозь ткань руки, рассеянно крестящей.

...Кто, беря цветы из рук несмелых, тронет теплую ладонь.

Какая нужна обостренная чуткость ко всему микроскопически малому, чтобы еле заметное прикосновение руки приобрело столь великую роль! В эротике Ахматовой почти отсутствуют неистовые поцелуи и объятия, все свелось к этому еле заметному:

Он снова тронул мои колени
Почти не дрогнувшей рукой.

Вся поэзия Анны Ахматовой есть поэзия еле заметного, еле слышного, едва уловимого. Кто из других поэтов стал бы писать о своей еле заметной улыбке:

У меня есть улыбка одна:
Так, движенье чуть видное губ.

А она посвятила этому чуть видному движению губ одно из лучших своих восьмистиший. Слова «еле слышный», «чуть слышный», «чуть видный» — суть ее любимые слова.

«Еле слышен тихий разговор», «И голос Музы еле слышный», «И столетие мы лелеем еле слышный шелест шагов»...

Тихие, еле слышные звуки имеют для нее неизреченную сладость. Главное очарование ее лирики не в том, что сказано, а в том, что не сказано. Она мастер умолчаний, намеков, многозначительных пауз. Ее умолчания говорят больше слов. Для изображения всякого, даже огромного чувства она пользуется мельчайшими, почти незаметными, микроскопически малыми образами, которые приобретают у нее на страницах необыкновенную суггестивную силу. Читая у нее, например, о какой-то девушке, в косах которой таится «чуть слышный запах табака», мы, по этой еле заметной черте, догадываемся, что девушку целовал нелюбимый, оставивший у нее в волосах табачный запах своих поцелуев, что

этот запах вызывает у нее гадливое чувство, что она поругана и безысходно несчастна. Так многоговорящи у Анны Ахматовой еле заметные звуки и запахи.

Ничего кричащего она не выносит. Слово *тихий* у нее всегда похвала. О возлюбленном у нее говорят:

Тихий, тихий, и ласки не просит...

«Тихий сад», «дыхание тихой земли», «тихий день апреля», «ты, тихая, сияешь надо мной» — это у нее на каждом шагу...

И вдруг «в предвечерний тихий час», в эту монастырскую тихость, где «тихо плывут года», где «голос молящего тих», врывается непозволительный, пугающий визг — какие-то грохоты, топоты, вопли:

На улицу тащите рояли!
барабан из окна багром!
Барабан,
рояль раскроя ли,
но чтоб грохот был,
чтобы гром.

Это ворвался Маяковский, а вместе с ним и гром, и погром:

Орите в ружья!
В пушки басите!
Мы сами себе и Христос и Спаситель!

И если Ахматова спросит:

— Зачем ты к нищей грешнице стучишься? — он ответит непочтительно и странно:

— Эй ты! алон занфан в воду!

Воображаю, какое было бы смятение в белом скиту у Ахматовой, если бы туда постучался этот вдохновенный громила. Только что там была тишина, и молитва, и святость — и вот:

Выньте, гулящие, руки из брюк —
берите камень, нож или бомбу,
а если у которого нету рук —
пришел чтоб и бился лбом бы!

Он не любит тишины и меланхолии:

Как вы смеете называться поэтом
и, серенький, чирикать, как перепел!
Сегодня
надо
кастетом
кроиться миру в черепе!

Всяческих буйных призывов у него великое множество; только что он кричал:

— Потащим мордами умных психиатров и бросим за решетку сумасшедших домов!

А через минуту кричит:

— Выволакивайте забившихся под Евангелие Толстых! За ногу худую! По камню бородой!

А через минуту другое:

— Идите! Понедельники и вторники окрасим кровью в праздники!

Трудно представить себе двух человек, столь не похожих один на другого, как Ахматова и Маяковский. Ахматова вся в тишине, в еле сказанных, еле слышных словах, Маяковский орет, как тысячеголосая площадь. «Сердце — наш барабан», — заявляет он сам, и откройте любую его страницу, вы убедитесь, что это действительно так. Он не только не способен к тишине, он не способен ни к какому разговору. Вечно кричит и неистовствует.

Ахматова благочестивая молитвенница: при каждом слове у нее ангелы, Богородица, Бог. А Маяковский не может пройти мимо Бога, чтобы не кинуться на него с сапожным ножом:

> Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою́
> отсюда до Аляски.

С Богом у него старые счеты. Когда-то давно он явился к Богу, миролюбивый и кроткий, и сказал ему беззлобно, по-приятельски:

— Послушайте, господин Бог... Давайте, знаете, устроимте карусель на Дереве Изучения Добра и Зла! Вездесущий, ты будешь в каждом шкапу, и вина такие расставим по́ столу, чтоб захотелось пройтись в ки-ка-пу хмурому Петру Апостолу!

Бог почему-то отказался от этих блаженств. Маяковский предложил другие:

— А в Рае опять поселим Евочек: прикажи, — сегодня ночью ж со всех бульваров красивейших девочек я натащу тебе. Хочешь?

Бог замотал головою и насупил седую бровь. Тогда-то Маяковский и кинулся на него с сапожным ножом. Богу он не нанес повреждений, но ангелам пришлось довольно плохо. Он обругал их крыластыми прохвостами и, кажется, изрядно пощипал их. По крайней мере из других его стихов мы узнаем, что он предлагает каким-то дамам для украшения шляпок — «крылья линяющих ангелов». Порою на него нападают такие минуты, когда себя самого он не прочь провозгласить и ангелом, и апостолом, и Иисусом Христом — «оплеванным Голгофником», как он выражается, — и описывает в новом Евангелии свое Рождество, Вознесение и утверждает, что прежние паломники отхлынули от Гроба Господ-

ня, чтобы поклониться ему. «Я, может быть, самый красивый из всех твоих сыновей», — говорит он перед иконой Божьей Матери и, как бы предвидя знаменитую поэму Блока о *двенадцати* новых апостолах, именует себя тринадцатым:

Я, воспевающий машину и Англию,
может быть, просто,
в самом обыкновенном Евангелии
тринадцатый апостол.

Войдя в церковь, он замазывает икону на царских вратах и малюет на ней Стеньку Разина:

Нам
до Бога
дело какое?
Сами
со святыми своих упокоим.

И теперь чуть он появляется в небе, все боги бегут от него, как от дьявола:

— Где они, — боги? Бежали, все бежали, и Саваоф, и Будда, и Аллах, и Иегова!

Конечно, легко сказать о нем: богохул, скандалист, — но попробуем его полюбить. Вначале это трудно, но попробуем. Особенно трудно тому, кто, подобно мне, так благодарно любит поэзию Ахматовой. Уж очень различны эти два человека. Даже странно, что они живут в одну эпоху и ходят по одной земле. В сущности, они два полюса русской поэзии, и никогда еще в русской поэзии не было столь противоположных явлений. Как будто они на разных планетах, отделенные друг от друга веками. Но попробуем полюбить их обоих. Всмотримся в Маяковского безо всяких пристрастий — внимательно и добросовестно.

4

Мы только что видели, что Ахматова — поэт микроскопических малостей. Чуть слышное, чуть видное, еле заметное — вот материал ее творчества. Похоже, что и вправду она смотрит на мир в микроскоп и видит недоступное нашему глазу. У нее повышенная зоркость к пылинкам.

А Маяковский — поэт-гигантист. Нет такой пылинки, которой он не превратил в Арарат. В своих стихах он оперирует такими громадностями, которые и не мерещились нашим поэтам. Похоже, что он вечно глядит в телескоп. Даже слова он выбирает мак-

симальные: разговорище, волнище, котелище, адище, шеища, шажище, Вавилонище, хвостище.

— Дайте мне, дайте стоверстый язычище, — требует в его пьесе один персонаж, и, кажется, сам Маяковский уже обладает таким язычищем. Все доведено у него до последней чрезмерности, и слова «тысяча», «миллион», «миллиард» у него самые обыкновенные слова. Если, например, Наполеон прошел по одному-единственному Аркольскому мосту, то Маяковский (по его словам) — прошел «тысячу Аркольских мостов». Если Наполеон посетил пирамиды, то в сердце Маяковского (по его словам) —

есть тысяча тысяч пирамид!

«Вам, идущие обедать *миллионы*». «Шаг *миллионный* печатай». «*Миллион* смертоносных о́сок». «Сто пятьдесят *миллионов* говорят губами моими».

...сквозь жизнь я тащу
миллионы огромных чистых любовей
и *миллион миллионов* маленьких грязных любят.

Такой у него гиперболический стиль. Каждое его стихотворение есть огромная коллекция гипербол, без которых он не может обойтись ни минуты. Другие поэты сказали бы, что у них в сердце огонь: у него же, по его уверениям, в сердце грандиозный пожар, который он не может потушить сорокаведерными бочками слез (так и сказано — бочками слез), — и вот к нему прискакали пожарные и стали заливать его сердце, но поздно: у него уже загорелось лицо, воспламенился рот, раскололся череп, обуглились и рухнули ребра.

Этот пожар произошел от любви. Такова любовь у Маяковского. Пусть Ахматова, изображая любовь, описывает легкие прикосновения руки и чуть заметные движения губ, — Маяковскому нужно стоглазое зарево, стоверстный пожар.

И возможно ли, например, чтобы при таком гигантизме он прямо сказал, что у него, как у всякого другого, взволнованы нервы? Нет, он должен сказать, что его нервы попрыгали на пол и заплясали на полу так отчаянно, что в нижнем этаже посыпалась с потолка штукатурка. Он так и говорит:

Рухнула штукатурка в нижнем этаже.
Нервы
большие,
маленькие,
многие! —
скачут бешеные,
и уже
у нервов подкашиваются ноги!

Здесь рядом с гиперболизмом мы видим другой прием: конкретизацию всего отвлеченного. Пожар сердца из метафизического становится настоящим пожаром, таким, для которого существуют пожарные кишки и брандмейстеры. Иносказательно танцующие нервы становятся заправскими танцорами. Этот прием у Маяковского весьма любопытен, но теперь мы говорим о гигантизме. Откуда у Маяковского это жадное стремление к огромности? Почему даже самого себя он изображает многосаженным титаном, перед которым остальная двуногая тварь — мелкота? Как будто и на себя он глядит в телескоп. В его стихах мы постоянно читаем, что он Дон Кихот, Голиаф, и что такое рядом с ним Наполеон?

— На цепочке Наполеона поведу, как мопса.

И в соответствии с этим такие же грандиозные жесты:

— Эй, вы! Небо! Снимите шляпу! Я иду!.. Тебе (солнце) я бросаю вызов...

Найдутся охотники смеяться над этим, но мы попробуем это понять. Наша эпоха революций и войн приучила нас к таким огромным цифрам, что было бы странно, если бы поэты, отражающие нашу эпоху, не восприняли и не ввели в обиход тех тысяч, миллионов, миллиардов, которыми ныне явственно орудует жизнь. Со всех концов на арену истории, вызванные войною, вышли такие несметные полчища людей, вещей, событий, слов, денег, смертей, биографий, что понадобилась новая, совсем другая арифметика, небывалые доселе масштабы. Не потому ли Маяковский поэт грандиозностей, что он так органически чует мировую толпу, чует эти тысячи народов, закопошившиеся на нашей планете, пишет о них постоянно, постоянно обращается к ним, ни на минуту не забывает об их бытии. «Парижи, Берлины, Вены» — так и мелькают у него на страницах. Там у него есть и Альпы, и Балканы, и Чикаго, и Полярный круг, и Лондон, и Сахара, и Рим, и Атлантический океан, и Ламанш, и Калифорния — вся география мира. Живя в Москве, он, как и каждый из современных людей, чувствует себя гражданином Вселенной; это чувство новое; его не было прежде; то есть оно было у очень немногих, а теперь оно стало всеобщим, — теперь, когда каждый на себе ощутил, что его судьба зависит и от Лондона, и от Японии, и от какого-нибудь малоизвестного города, о котором до вчерашнего дня даже не слышал никто; что стоит ударить по Киеву, и тотчас Москве станет больно; что вся жизнь нашей планеты — наша. Мысль у каждого выбилась из маленького круга и стала ширять по пространствам. Вот это-то повышенное ощущение огромных пространств свойственно в великой мере Маяковскому. Когда в поэме «Война и мир» он изображает войну, он

изображает не какой-нибудь отдельный участок войны, не какой-нибудь отдельный бой, а все грандиозное мировое побоище, тысячемильные морщины окопов, которые избороздили всю землю, грохот и гром миллиардных армий, — тут негры и арабы, тут Мюнхен, Константинополь, Марна — «целая зажженная Европа», повешенная люстрой в небеса. Такой уж у него телескоп, что, не видя никаких деталей и частностей, он охватывает глазами огромные дали, и, чтобы поведать о них, ему действительно нужен стоверстный язык.

— Утоп мой Китай... Моя Персия пошла на дно... Глядите, что это? что с Аляскою?.. Нет ее? Нет! Прощай!

Откуда же при таких зрелищах взяться малостям, единицам, десяткам? Здесь одно мерило — миллион.

Ахматовой эти широкие планетарные чувства совершенно не свойственны. Недаром она монастырка, словно стеной ото всего отгорожена. В стихах у нее нет ни одного миллиона. Грандиозное ей не к лицу. Когда началась война, Ахматова не заметила ни мадьяров, ни негров, ни седоволосых океанов, ни Европы, горящей, как люстра: она увидела одну лишь Россию, и в великолепных стихах стала самозабвенно молиться о ней и чутко внимала пророчествам, обещающим, что —

...нашей земли не разделит
На потеху себе супостат:
Богородица белый расстелет
Над скорбями великими плат.

А Маяковский даже и понять не способен, что это такое: «наша земля». Чувства родины у него никакого.

— Я не твой, снеговая уродина, — выразился он, обращаясь к России в том же 1915 году, и через три года от лица своих любимых героев сказал:

— Мы никаких не наций. Труд наш — наша родина! — что вполне естественно в устах человека, заменившего патриотизм вселенством, возвысившегося до планетарного чувства.

5

Но в чем же существо его творчества?

Он поэт катастроф и конвульсий. Все слова у него сногсшибательные. Чтобы создать поэму, ему нужно сойти с ума. Лишь горячечные и сумасшедшие образы имеют доступ к нему на страницы. Мозг у него «воспаленный», слова — «исступленные»; его лицо страшнее «святотатств, убийств и боен». Так говорит

он сам. Стоит ему выйти на улицу, улица проваливается, как нос сифилитика, и по улицам скачет обалделый собор, и обезумевший Бог выскакивает из церковной иконы и мчится по уличной слякоти, и шестиэтажные гиганты дома кидаются в бешеный пляс:

> Шестиэтажными фавнами ринулись в пляски
> публичный дом за публичным домом.

Даже трубы канканируют на крышах:

> а везде по крышам танцевали трубы,
> и каждая коленями выкидывала 44!

Все сорвалось с места, пошло ходуном, закружилось в катастрофическом смерче. Самые косные, грузные, от века неподвижные вещи прыгают в этих стихах, как безумные. Даже тысячепудовые памятники, и те срываются со своих пьедесталов. С вывесок соскакивают буквы:

— Город вывернулся вдруг. Пьяный на шляпы полез. Вывески разинули испуг. Выплевывали то «О», то «S».

Маяковский поэт движения, динамики, вихря. Для него с 1910 года, с самых первых его стихов, все куда-то несется и скачет. Эта скачка массивных вещей — излюбленный прием у Маяковского. Все его образы стремятся к высшей моторности, к акции. Он положительно не способен изобразить что-нибудь устойчивое, спокойное, тихое. Теперь у него на каждой странице:

— Париж был вырван и вытоплен в бездне.

— Взъярился Нил... и потопла в нем... Африка.

— Улицы льются, растопленный дом низвергается на́ дом... Весь мир... льется сплошным водопадом.

Даже солнце у него бегает по небу:

— Металось солнце, сумасшедший маляр.

Изображая это катастрофическое сотрясение вселенной, он, естественно, чувствует себя каким-то безумцем, которого это зрелище доводит до транса:

— Я уже наполовину сумасшедший! — восклицает он в одном стихотворении.

— Это мысли сумасшедшей ворохи, — восклицает в другом.

— Уже сумасшествие! Ничего не будет!..

— Да здравствует мое сумасшествие!..

Как будто специально для него началась война, а потом революция. Без войны и революции ему было никак невозможно. Как же быть поэту катастроф — без катастроф? Весь его литератур-

ный организм приспособлен исключительно для этих сюжетов: как в тигре каждый дюйм — ловец и охотник, а в дождевом черве — землеед, так и в Маяковском нет ни единого свойства, ни одной самомалейшей черты, которые не создали бы из него поэта революций и войн. Именно для этих сюжетов нужен тот гиперболический стиль, тот гигантизм, то тяготение к огромности, которые органически присущи ему. Для таких широких событий, творимых многомиллионными толпами, нужен и масштаб миллионный.

Во-вторых, как мы видели, он поэт грома и грохота, всяческих ревов и визгов, неспособный ни к какой тишине. Это тоже в нем черта необходимая. Нельзя же делать революцию — шепотом. В нем уже загодя, за несколько лет, были революционные крики, и характерно, что почти на каждой странице у него вырываются те нечеловеческие, нечленораздельные, стихийные звуки, которыми так богата революционная улица:

— О-о-о-о! О-го-го! И И И И И! У У У У У! А А А А А! Эйе! Эйе!

В-третьих, как мы только что видели, он поэт вихревого движения, катастрофического сотрясения вещей. Это качество в нем тоже нужнейшее. Что делать без этих движений поэту наших катастрофических дней?

Словом, весь он с ног до головы как бы специально изготовлен природой для воспевания войны и революции. Замечательно, что революция еще не наступила, а он уже предчувствовал ее, жил ею и бредил о ней. Еще в июне 1915 года, в самый разгар войны, я с изумлением прочитал у него:

— В терновом венце революций грядет шестнадцатый год. А я у вас — его предтеча... Вижу идущего через горы времени, которого не видит никто...

Тогда среди наших поэтов никто еще не чаял революции, а он, пророчествуя, даже год указал. Правда, в своем нетерпении он немного ошибся, революция случилась годом позже, но уж очень было велико нетерпение.

6

Ахматова в своих стихах не декламирует. Она просто говорит, еле слышно, безо всяких жестов и поз. Или молится — почти про себя. В той лучезарно-ясной атмосфере, которую создают ее книги, всякая декламация показалась бы неестественной фальшью. Признаюсь, что меня больно укололи два ее александрийские стиха, столь чуждые всему ее творчеству:

Так мертвый говорит, убийцы сон тревожа,
Так ангел смерти ждет у рокового ложа.

Мне показалось, что Ахматова изменила себе, что эти парижские интонации и жесты она, в своем тверском уединении, могла бы предоставить другим.

Я потому заговорил об этих строках, что они у нее исключение. Вообще же ее книгу нужно читать уединенно и тихо; от публичности она много теряет. А в Маяковском каждый вершок — декламатор. Всякое его стихотворение для эстрады. У прежних писателей были читатели, а Маяковский, когда сочиняет стихи, воображает себя перед огромными толпами слушателей. По самому своему складу его стихи суть взывания к толпе. Ему мерещится, что он колоссальный безумец, стоит на каких-то колоссальных подмостках, один перед яростной или восторженной толпой, и потрясает ее вдохновенными воплями:

— Идите, сумасшедшие, из России и Польши.

— Выше вздымайте, фонарные столбы, окровавленные туши лабазников.

И заметьте — почти в каждом его стихотворении есть это ВЫ — обращение к толпе:

— Эй вы... — Вы, которые... — Вам ли понять... — Смотрите... — Слушайте... — Помните...

Он неистовствует, а она рыдает, лишь изредка восклицая в восторге: «Маяковский, браво», «Маяковский, здорово», «Какой прекрасный мерзавец». Иногда он поносит ее, называет ее «стоглавой вошью», «многохамной мордой», «массомясой оравой», иногда плюет ей в лицо:

— Я захохочу и радостно плюну, плюну в лицо вам.

Но все его творчество приспособлено только к ней. Он угождает только ее аппетитам, и это в нем самое главное. В лучших, вдохновеннейших его вещах чувствуется митинговый оратор. Я говорю это отнюдь не в порицание. Он поэт-горлан, поэт-крикун, уличный, публичный поэт, — это мне нравится в нем больше всего. Дико называть его писателем: он призван не писать, а вопить. Ему нужна не бумага, а глотка. Таков должен быть поэт революции. Он Исайя в личине апаша. Из его глотки тысячеголосо ревет современная революционная улица, и его ли вина, если он порою вульгарен, как матерная брань, и элементарен, как выстрел. Улице нужен сногсшибательный стиль бешено-скандальных сенсаций. Улица слушает только того, кто умеет ее ошарашивать. Улица требует бенгальских эффектов, чудовищно ошеломительных слов. Это-то в ней и отлично. Тем-то

она и притягательна для современной души. Она деспотически предписывает искусству свои законы, небывалые, новые, и в этих законах есть такая же правда, какая когда-то была в законах, предписанных искусству салонами, усадьбами, феодальными замками...

Маяковский бессознательно — каждой своей строкой — служит этой новой эстетике: уличной.

Улицы — наши кисти,
Площади — наши палитры.

Про свою книгу он пишет, что она напечатана:

ротационкой шагов в булыжном верже́ площадей.

Недаром он играет ноктюрны на водосточной трубе. Он сам говорит, что до его появления улица была безъязыкой, что ей было нечем кричать и разговаривать, что только два слова жило в ней, жирея: «сволочь» и еще какое-то, кажется — «борщ». Эта уличность сказалась раньше всего в его ритмике. Его стихи, за исключением очень немногих, зиждутся не на тех формальных метрических схемах, которые так чужды современному уху, а на уличных, живых, разговорных. Он создал свои собственные ритмы, те самые, которые мы слышим на рынке, в трамвае, на митинге, ритмы криков, разговоров, речей, перебранок, агитаторских призывов, ругательств. Он только к тому и стремится, чтобы канонизировать, вопреки всяким законам просодии, эти созданные улицей ритмы. Когда мы читаем у него:

«Ну, как вам,
Владимир Владимирович,
нравится бездна?»
И я отвечаю так же любезно:
«Прелестная бездна.
Бездна восторг!» —

мы слышим здесь те же интонации, которые только что слышали на углу Бассейной и Литейного. Здесь нет ни анапестов, ни ямбов, но здесь биение живой человеческой крови, что, пожалуй, дороже самых изысканных метрических схем.

Книга Маяковского что площадь. Из нее ежеминутно доносится:

а этому взял бы да и дал по роже:
не нравится он мне очень.

Или:

А вы — говорите гадости!
Интеллигентные люди!
Право, как будто обидно.

Или:

Я живу на большой Пресне,
36, 24.
Место спокойненькое.
Тихонькое.
Ну?
Кажется — какое мне дело,
что где-то
в буре-мире
взяли и выдумали войну?

Эти уличные разговорные ритмы так же правомочны в поэзии, как и всякие другие, зарегистрированные в учебных руководствах. Многие поэты аристократически гнушаются ими, как в XVIII веке гнушались самобытными ритмами простонародных песен и былин, именуя их подлыми, не допуская их в свою парадную словесность. Маяковский же именно тем и хорош, что он безбоязненно воспроизводит в стихах эти уличные, хлесткие, энергические, вульгарные ритмы, созданные митинговыми речами, выкриками газетчиков, возгласами драк и скандалов:

— Возражений нет? Принимаются доводы?.. Товарищи! Это нож в спину!

— Я ж из ящика не выкрал серебряных ложек!

— Allo! Кто говорит? Мама? Мама!

— Аделину Патти знаете? Тоже тут!

Эти ритмы самодержавны. Их нечего вымеривать стопами. Они сами для себя закон. И я думаю, что в ближайшие годы вся наша поэзия устремится именно по этому пути: от песни к разговорному речитативу, от метра к эмоциональному ритму. Маяковский может сказать о себе, как некогда его предтеча Василий Кириллович [Тредиаковский]:

— Довольно с нас и сия великия славы, что мы начинаем.

Многих отталкивает язык Маяковского, те часто неуклюжие неологизмы, которые он в таком количестве вводит в свою поэтическую речь. И действительно, вначале, пока не привыкнешь, его стихотворения почти непонятны, как будто написаны на чужом языке. А если и понятны, то коробят. Ну что такое значит декабрый, именинить, любеночек, косноязычь, хлебиться, испешеходить, разнебеситься, омиллионить, иудить, талмудить, обез-

ночить? Можно ли так свирепо калечить наш патриархальный язык? Я уже доказывал, что можно. В своей давнишней статье о футуристах я говорил, что это неизбежный закон, что наш язык при всех своих великих достоинствах есть все еще язык деревенский, лесной, степной, медленный, протяжный, ленивый, сильно отставший от того темпа, которым живут города[1]. Я предсказал тогда, на основании наблюдений над эволюцией английских и американских слов, то неизбежное убыстрение речи, которое впоследствии принесла революция, давшая нам такие слова, как совнархоз, райлеском, домкомбед. Все мои предсказания сбылись, и поэтому я позволю себе с большей уверенностью сказать, что слова *иудить, июлить, миллионить* и *вихрить,* равно как и северянинские — *окалошить, опроборить, осупружиться, омолнить,* вскоре станут полноправны и законны, ибо производство глаголов от имен существительных есть насущная потребность нашей речи, с каждым днем ощущаемая все более настойчиво. Если маленькие дети, столь утонченно чувствующие стихию своего родного языка, вечно оглаголивают имена существительные и говорят:

— Козлик рогается.

— Елка обсвечкана.

— Бумага откнопилась.

— Замолоточь этот гвоздь, —

если Гоголь мог говорить «обыностранились», «обравнодушили», «омноголюдели», если Достоевский мог говорить *нафонзонил* (от фамилии фон Зон), *наафонил* (от слова Афон), *лимонничать* (от слова лимон), *джентльменничать* (от слова джентльмен), если у Короленко есть *волгарить* (от Волга), а у Чехова — *драконить, тараканить,* почему же Маяковскому нельзя *миллионить* и *вихрить?* Если у Жуковского есть *обезмышить,* а у Языкова — *беззвучить,* почему же Маяковскому нельзя *обезночить?* Герцен говорил *магдалиниться,* разрешим же Маяковскому *иудить.* Я отнюдь не говорю, что все неологизмы Маяковского будут канонизированы русским

[1] Как мне уже случалось доказывать в моих статьях «Техника некрасовской лирики» и «История дактилического окончания», эстетика русской речи *требовала* до самого недавнего времени сильнейшего удлинения, растяжения слов, что, напр[имер], в поэзии Некрасова достигалось при помощи целой системы ласкательных и уменьшительных суффиксов◊. — *КЧ*

◊ Судя по биобиблиографическому указателю «Корней Иванович Чуковский» (*Д. А. Берман.* М., 1999), эти статьи Чуковского о Некрасове под такими заглавиями опубликованы не были. Однако упоминания о них встречаются в дневнике К. Чуковского в 1919—1920 годах. Из записей в дневнике следует, что Чуковский читал эти статьи в виде публичных лекций. Впоследствии они вошли в книгу «Некрасов как художник» (Пг., 1922) . См. также с. 484–498 наст. изд. — *Сост.*

народом и войдут в обиход нашей речи. *«Выщетиниться», «испавлиниться», «выфрантить», «выгрустить»,* быть может, так и умрут в его книге, но самый принцип не умрет, принцип оглаголивания имен существительных. Почему англичанин от слова «бумага» свободно произносит *бумажить* (т. е. завернуть в бумагу, to paper), от имени *Ирод – иродить* (переиродить Ирода, to outherod Herod), от фамилии *Босвелл – босвеллить* (to boswellize), а мы не можем ни фрачиться, ни молоточить, ни афонить? Чем больше будет сгущаться, ускоряться, сжиматься наша захолустная речь, тем нужнее нам будут эти слова — и не столько слова, сколько право создавать их в любую минуту. Роль Маяковского именно в том, что он исподволь приучает к этим процессам и формам наше языковое мышление, делая наши слова более податливыми, плавкими, ковкими, мягкими, выводя их из окостенения и застылости. Имена существительные он плавит не только в глаголы, но и в имена прилагательные. У него есть и *поэтино* сердце, и *вещины* губы, и *скрипкина* речь, и *бисмарочья* голова, и даже *имениное* вымя. Столь же дерзок он в употреблении предлогов:

— Смяли и скакали *через*...

— И *за*, и *над*, и *под*, и *пред*...

Все эти формы имеют одну цель — экономию художественных средств, достижение максимальной выразительности при минимуме словесных усилий. Вообще эти новшества законны и ценны, но, конечно, столь же законны и ценны те хулы и проклятия, которыми их встречают ревнители старозаветного слова. Нет никакого сомнения, что скоро в литературе проявится бурное идейное движение для защиты языка от вредоносных воздействий современной эпохи: вскоре мы услышим испуганные плачи о том, что наш правдивый, могучий и еще какой-то язык, язык Пушкина, Тургенева, Гоголя, не сегодня-завтра погибнет и что будто его надо спасать. Неизбежно возникнет благородная, но туповатая шишковщина*. Как и всякой шишковщине, ей суждено быть разбитой. Жизнь сильнее ее. Но и она принесет свою пользу, ибо только благодаря будущему компромиссу между ею и противоположным течением разбушевавшееся русское слово будет введено в берега, всякая рухлядь и дрянь пропадет, а крепкое и нужное останется.

К такой же экономии речи Маяковский стремится и в постройке отдельных фраз. Он хочет синтаксически уплотнить свою фразу, выбрасывая предлоги, глаголы и проч. Порою это хорошо, порою плохо, но святотатственного здесь ничего нет. Думаю, что время оправдает и это. С нас же довольно и того, что Ахматова, свято соблюдая классические традиции русского сло-

ва, лучше отсечет себе правую руку, чем вступит на этот рискованный путь. Ей не нужно ни *иудить,* ни *павлиниться,* чтобы создавать прекрасные стихи. С нее достаточно и существующих слов.

7

Что хорошо у Маяковского, это те колкие и меткие метафоры, которые в таком огромном количестве рассыпаны у него по страницам. От них действительно пышет задорной веселостью улицы, хлесткостью базара, бравой находчивостью площадной перебранки.

В своих сравнениях Маяковский смел и удачлив. Помню, мне очень понравилось, когда я прочитал у него:

— Женщины истрепанные, *как* пословица.

— Я летел, *как* ругань.

— Я дарю вам стихи, веселые, *как* би-ба-бо, и острые и нужные, *как* зубочистки.

— Растет улыбка, жирна и нагла, рот до ушей разросся, *будто* у него на роже спектакль-гала́ затеяла труппа малороссов.

Вообще все эти *как* и *будто* сильны у Маяковского чрезвычайной своей неожиданностью.

Спокоен, *как* пульс у покойника. — Упал двенадцатый час, *как* с плахи голова казненного. — Ночь черная, *как* Азеф. — С неба смотрела какая-то дрянь величественно, *как* Лев Толстой. — Камни острые, *как* глаза ораторов. — Чиновница... губы спокойно перелистывает, *как* кухарка страницы поваренной книги, — и так дальше, и так дальше, и так дальше. К сожалению, нельзя не отметить, что этих *как* у него слишком много: *как*, *как*, *как*, *как*. Сперва это нравится, но скоро наскучивает. Нельзя же строить все стихотворение на таких ошеломительных *как*. Нужны какие-нибудь другие ресурсы. Но в том-то и беда Маяковского, что никаких ресурсов у него порой не случается. Либо ошеломительная гипербола, либо столь же ошеломительная метафора. Возьмите «Облако в штанах», или поэму «Человек», или поэму «Война и мир», едва ли там отыщется страница, свободная от этих фигур. Порою кажется, что стихи Маяковского, несмотря на буйную пестроту его образов, отражают в себе бедный и однообразный узорчик бедного и однообразного мышления, вечно один и тот же, повторяющийся, словно завиток на обоях. Убожество литературных приемов не свидетельствует ли о психологическом убожестве автора,

за элементарностью стиля не скрывается ли элементарность души?

Если прибавить к этому, что почти каждое стихотворение Маяковского построено с тем расчетом, чтобы главный эффект сосредоточивался в двух последних строках, так что две первые строки всегда приносятся в жертву этим двум последним, — бедность и однообразие его литературных приемов станут еще очевиднее. Для того чтобы усилить вторые пары строк, он систематически обескровливает первые.

Вообще, быть Маяковским очень трудно. Ежедневно создавать диковинное, поразительное, эксцентричное, сенсационное — не хватит никаких человеческих сил. Конечно, уличному поэту иначе и нельзя, но легко ли изо дня в день изумлять, поражать, ошарашивать? Не только нелегко, но и рискованно. Это опаснейшее дело в искусстве. Вначале еще ничего, но чуть это становится постоянной профессией — тут никакого таланта не хватит.

В одном стихотворении Маяковского мы читаем, что он лижет раскаленную жаровню, в другом, что он глотает горящий булыжник, в третьем, что он завязывает узлом свой язык, в четвертом, что он вынимает у себя из спины позвоночник и играет на нем, как на флейте:

Я сегодня буду играть на флейте,
На собственном позвоночнике.

Все это эксцентричные поступки и жесты, способные ошеломить и потрясти. Но когда на дальнейших страницах он отрубает хвосты у комет, выдергивает у себя живые нервы и мастерит из них сетку для бабочек, когда он делает себе из солнца монокль и вставляет его в широко растопыренный глаз, мы уже почти не удивляемся. Тотчас же вслед за этим он наряжает облако в штаны, целуется с деревянной скрипкой и объявляет ее своей невестой, а потом выворачивает себя наизнанку и спрашивает с жестами профессора магии:

Вот,
хотите,
из правого глаза
выну
целую цветущую рощу?!

А нам уже решительно все равно. Хочешь — вынимай, хочешь — нет, нас уже ничем не проймешь. Мы одеревенели от скуки. Кого не убаюкает такое монотонное мелькание невероятных

эксцентрических образов? Мы уже дошли до такого бесчувствия, что хоть голову себе откуси, никто не шевельнется на стуле. Нельзя же без конца ошарашивать. Способность удивляться одна из самых скоропроходящих способностей. Долговременное удивление утомляет. Мы учтиво и благовоспитанно позевываем. Нет ли у него каких-нибудь других номеров? Есть или нет, не знаю. Это покажет будущее. Надеюсь, что скоро ему самому станет скучно строить всю лирику на сенсационных эффектах, горячечно головокружительных образах. «Экстра-монстра-гала-представление!!! Слабонервных просят не являться!!!» — все это хорошо год или два, а на всю жизнь не хватит. Тем более что где-то под спудом есть у Маяковского и юмор, и грусть. Он может не только ошеломлять, но и забавлять, и печалить. Его поэма «Сто пятьдесят миллионов», хотя тоже вся с начала до конца зиждется на гиперболах и сногсшибательных образах, но и по основному тону, и по структуре стиха является попыткой уйти от этих форм. «Только перешагнув через себя, выпущу новую книгу»*, — обещал он в предисловии к своим сочинениям. И вот прежний трагический тон сменился в новой поэме размашистым, благодушным, камаринским, лукаво-простецким:

Город в ней стоит
на одном винте
весь электро-динамо-механический.

В поэме сказалось то, что является скрытой, но неизменной основой всех самых бурных трагедий Маяковского: смех. Маяковский, как и все эксцентрики, комик. Мы видели, что как бы ни был ошеломителен тот или иной его образ, этот образ раньше всего — карикатурно забавен. Стихия улицы — каламбур, гротеск и буффонада. И ритм здесь новый, Маяковским неопробованный: частушечный анапест борется с разговорными ритмами, иногда сбиваясь на речитатив раешников. Поэт действительно перешагнул через себя.

8

Он, как и многие другие из его поколения, вступил в литературу нигилистом и циником, с какою-то зловещею дырою в душе:

Я над всем, что сделано,
ставлю «nihil», —

и сам кричал, что у него не душа, а какая-то прорва:

— Милостивые государи! Заштопайте мне душу, пустота сочиться не могла бы... Я сухой, как каменная баба... Я знаю, я скоро сдохну...

Тогда-то, в эту несчастную пору своего бытия, он присвоил себе личину хулигана-апаша, в которой и вступил на литературное поприще:

«Я — площадной сутенер и карточный шулер!» — Я — «выхарканный чахоточной ночью в грязную руку Пресни».

И заговорил о своем сапожном ноже, о своих ночевках в канаве, о сволочи, о спирте, о трактирах, о бульварных девочках и публичных домах, о сифилитиках и криворотом мятеже и, по своему обычаю, доводя эту свою хулиганскую ипостась до грандиозных размеров, воскликнул:

Меня одного сквозь горящие здания
проститутки, как святыню, на руках понесут
и покажут Богу в свое оправдание.

И, вообразив себя Исайей публичных домов, златоустейшим апостолом безносых, потребовал себе от них божеских почестей:

Как пророку, цветами устелят мне след.
Все эти, провалившиеся носами, знают:
я — ваш поэт.

И действительно, как мы видели, обнаружил незаурядный талант к звериному и хулиганскому рявканью, к употреблению бомбы, ножа и кастета. Мы помним, что, при всех столкновениях с Богом, он выдерживал такую же роль — Прометея-поножовщика, богоборца-бандита.

Но, во-первых, это было давно. А во-вторых, и тогда, уже в «Облаке в штанах» и в «Трагедии», слышалась какая-то стыдливо спрятанная, даже чуть-чуть сентиментальная боль. «Облако в штанах» — это монолог о любви.

Мальчик сказал мне: «Как это больно!»
И мальчика очень жаль, —

написано об этом у Ахматовой. Маяковский, в сущности, пишет о том же:

Всемогущий, ты выдумал пару рук,
сделал,
что у каждого есть голова, —
отчего ты не выдумал,
чтоб было без мук
целовать, целовать, целовать?!

Отсюда его первая обида на Бога. Оказалось, что любовь — это боль, и в «Облаке», пусть преувеличенно, пусть экстравагантно, именно эта боль и сказалась:

...больше не хочу дарить кобылам
из севрской муки изваянных ваз, —

всхлипывает он надменно и беспомощно — и «мальчика очень жаль». В трагедии «Владимир Маяковский», при всей ее очаровательной сумбурности, чувствуется другая — вселенская боль, какая-то тоска о человечестве: «А с неба на вой человечьей орды глядит обезумевший Бог», «А тоска моя растет, непонятна и тревожна, как слеза на морде у плачущей собаки», «Говорят, где-то — кажется в Бразилии — есть один счастливый человек»... «Милые! Не лейте кровь! Дорогие, не надо костра!» — тут то самое традиционное сострадание к страждущим, которого, казалось бы, что же и ждать от апаша!

Творись просветленных страданием слов,
нечеловечья магия!

Когда Маяковский говорит о себе, что он распял себя на каждой капле человечьих слез; что он везде, где боль; что он весь — боль и ушиб, то это не покажется риторикой, если вспомнить, что, например, во время войны в своей поэме «Война и мир» он изобразил мировую войну *именно как мировое страдание,* ощутил ее не в ее нарядной картинности, а в ее крови и боли.

— На сажень человечьего мяса нашинковано... в гниющем вагоне на сорок человек — четыре ноги... выбежала смерть и затанцевала на падали, балета скелетов безносая Тальони.

Он чувствовал себя носителем и как бы средоточием всех увечий, страданий и ран, причиненных человечеству войною, и объявлял, что каждое его четверостишие есть:

Всеми пиками истыканная грудь,
всеми газами свороченное лицо...

И вот тут-то, ища утоления этой всечеловеческой боли, впервые ухватился за «социалистов великую ересь», которой и *зашторил* свою душу. С этих пор и начались его утопии, его веселые картины грядущего всечеловеческого счастья, которое он изображает так усиленно и празднично.

— День раскрылся такой, что сказки Андерсена щенками ползали у него в ногах, — пророчествует он о блаженстве всеобщего рая:

Губ не хватит улыбке столицей.
Все
из квартир
на площади
вон!
Серебряными мячами
от столицы к столице
раскинем веселие,
смех,
звон!

Не поймешь —
это воздух,
цветок ли,
птица ль!

И поет,
и благоухает,
и пестрое сразу, —
но от этого
костром разгораются лица
и сладчайшим вином пьянеет разум.

Вот это опьянение от будущего неотвратимого счастья людей становится основным его чувством с первого же дня революции. Он пророчествует, что скоро наступит пора, когда семь тысяч цветов засияют из тысячи радуг и железные цепи заменятся цепью любящих рук.

Славься, человек,
во веки веков живи и славься!
Всякому,
живущему на земле,
слава,
слава,
слава!

9

Похоже, что вся Россия раскололась теперь на Ахматовых и Маяковских. Между этими людьми тысячелетья. И одни ненавидят других.

Ахматова и Маяковский столь же враждебны друг другу, сколь враждебны эпохи, породившие их. Ахматова есть бережливая наследница всех драгоценнейших дореволюционных богатств русской словесной культуры. У нее множество предков: и Пушкин, и Баратынский, и Анненский. В ней та душевная изысканность и прелесть, которые даются человеку веками культурных тради-

ций. А Маяковский в каждой своей строке, в каждой букве есть порождение нынешней эпохи, в нем ее верования, крики, провалы, экстазы. Предков у него никаких. Он сам предок и если чем и силен, то потомками. За нею многовековое великолепное прошлое. Перед ним многовековое великолепное будущее. У нее издревле сбереженная старорусская вера в Бога. Он, как и подобает революционному барду, богохул и кощунник. Для нее высшая святыня — Россия, родина, «наша земля». Он, как и подобает революционному барду, интернационалист, гражданин всей вселенной, равнодушен к «снеговой уродине», родине, а любит всю созданную нами планету, весь мир. Она — уединенная молчальница, вечно в затворе, в тиши:

Как хорошо в моем затворе тесном!

Он — площадной, митинговый, весь в толпе, сам — толпа. И если Ахматова знает только местоимение *ты*, обращенное к возлюбленному, и еще другое *ты*, обращенное к Богу, то Маяковский непрестанно горланит «эй вы», «вы, которые». «Вы, вы, вы...» — всеми глотками обращается к многомордым оравам и скопам.

Она, как и подобает наследнице высокой и старой культуры, чутка ко всему еле слышному, к еле уловимым ощущениям и мыслям. Он видит только грандиозности и множества, глухой ко всякому шепоту, шороху, слепой ко всему нестоверстному.

Во всем у нее пушкинская мера. Ее коробит всякая гипербола. Он без гипербол не может ни минуты. Каждая его буква гипербола.

Словом, тут не случайное различие двух — плохих или хороших — поэтов, тут две мировые стихии, два воплощения грандиозных исторических сил, — и пусть каждый по-своему решает, к которому из этих полюсов примкнуть, какой отвергнуть и какой любить.

Я же могу сказать о себе, что, проверив себя до конца, отдав себе ясный отчет во всех своих литературных и нелитературных симпатиях, я, к своему удивлению, одинаково люблю обоих: и Ахматову и Маяковского, для меня они оба свои. Для меня не существует вопроса: Ахматова или Маяковский? Мне мила и та культурная, тихая, старая Русь, которую воплощает Ахматова, и та плебейская, бурная, площадная, барабанно-бравурная, которую воплощает Маяковский. Для меня эти две стихии не исключают, а дополняют одна другую, они обе необходимы равно.

Мне кажется, настало время синтеза этих обеих стихий. Если из русского прошлого могла возникнуть поэзия Ахматовой, значит, оно живо и сейчас, значит, лучшее, духовнейшее в нем сохранилось для искусства незыблемо. Не все же в маяковщине хаос и тьма. Там есть свои боли, молитвы и правды. Этот синтез давно предуказан историей, и чем скорее он осуществится, тем лучше... Вся Россия стосковалась по нем. Порознь этим стихиям уже не быть, они неудержимо стремятся к слиянию. Далее они могут существовать только слившись, иначе каждая из них неизбежно погибнет.

1920

АЛЕКСЕЙ ТОЛСТОЙ

Мудрость, мудрость, будь проклята неживая пустыня.

Ал. Толстой. «Аэлита»

1

С гордым длинноусым стариком произошла катастрофа: обнаружилось, что жених его единственной дочери, добившись ее любви, проводит разгульные ночи с любовницей.

Что делать оскорбленному отцу? Застрелиться? Убить оскорбителя? Отомстить за поругание дочери?

Нет, в книгах у Алексея Толстого люди поступают иначе: старик уходит к себе в кабинет, берет клочок бумаги и рисует на бумаге зайца.

— Ишь, улепетывает, косой, — говорит он себе. — А не хочешь, я за тобой лису пущу!

И рисует позади зайца лису.

— Охота тебе зайчатинки? — говорит он нарисованной лисице. — Ах, шельма, а волка боишься? Вот он, толстолобый, бежит, хвост поленом. Обоих вас сожрет, голубчики. А я на тебя — собачек, с подпалинами, — густопсовые, щипцатые. Ату его, милые, ату, голубчики, не выдавай, у-лю-лю!

Забыты все печали и обиды. Сидя у себя в кабинете, длинноусый старик мчится за нарисованным волком. Прыгает на стуле, как на охотничьей лошади. Спасается детской игрой от ненавистной ему меланхолии. Понемногу ему становится легче. Он начинает улыбаться и, через десять минут, как ни в чем не бывало, идет в столовую ужинать, весело говоря окружающим:

— Я, господа, полагаю, что бы там ни случилось, а вся сила в желудке.

Тот, кто в минуты таких потрясений способен по-детски увлекаться игрою в лошадки, есть гений легкомыслия, навеки забронированный ото всяких катастроф и трагедий. И таковы все люди у Алексея Толстого. Легкомысленны — это самое вежливое, что можно о них сказать.

Солидный, всеми уважаемый помещик вдруг затевает открыть у себя в имении, в Симбирской губернии, огромную лягушечью фабрику, дабы выращивать, откармливать, холить лягушек и бочками отправлять их в Париж.

— Вот ты смеешься, — говорит он жене, — а вот увидишь, что я разбогатею на лягушках.

Жена до упаду смеется над его прелестным легкомыслием, но любит его нежно, как — Толстой. В глупости этого человека есть неотразимая грация, что-то детское, светлое и даже талантливое. Книги Алексея Толстого доверху набиты такими людьми, все обаяние которых в их пышной, неиссякающей глупости.

Один из них высыпал в реку полтораста телег своей собственной ржи.

Другой уехал в Египет и чуть было не купил фараоншу, которую хотел перепродать не без выгоды русским монахам в качестве чудотворных мощей.

Третий изобрел комариную машинку, от одного писка которой все комары должны были умереть моментально.

Сами же они откровенно говорят о себе и других:

— Я, брат, дурак...

— Прости меня, пожалуйста, Коля, а ты дурак...

— Степочка, он — дурак...

— Все: дурак, дурак, а дурак никто иной, как мой папенька!

Роман Алексея Толстого «Земные сокровища» есть полная энциклопедия человеческой глупости. Там собрано столько образцов скудоумия, что, если расположить их в алфавитном порядке, получится драгоценнейший справочник. Алексей Толстой как будто задался специальною целью не пропустить в этом романе ни одной категории глупых и представить их во всем разнообразии: простаки, наивные, тупые, юродивые, страдающие разжижением мозга.

Герой этого романа — генерал из породы махровых:

> Я б мог сказать, что был он глуп, как мерин,
> Но лошадь обижать я не намерен.

Это именно он, приехав на базар продавать свою рожь, внезапно закричал покупателям:

— Не позволю! Зарублю! Мужики! Негодяи!

И, опрокинув телеги, высыпал в реку все свое зерно, все богатство, а потом повернулся к народу и показал ему шиш.

Но и этот махровый — Спиноза рядом со своей женой, Степанидой Ивановной. Те раскопки, которые она производит на Украине, дабы после смерти шведского короля Бернадотта посадить своего мужа на шведский престол, суть геркулесовы столпы идиотизма.

Остальные персонажи такие же: монашки, которых игуменья не иначе называет, как дуры («Монашки мои дуры», «Что же вы, дуры?»); да дегенерат князь Тугушев; да его супруга, княгиня Тугушева, «дура мистическая», да дипломат Смольков, который продает отцовскую библиотеку диванами: свалит фолианты на диван и продает за две красненькие; да помещик Иван Африканыч, который всю свою жизнь проводит в охоте за мухами, бьет их салфеткой и собирает в стеклянную банку, — таковы эти живописные олухи, которые так дороги и любопытны Алексею Толстому, что он посвятил им обширный — и чрезвычайно поэтичный — роман.

Сама природа под стать этим людям; в романе постоянно читаем:

«На желтом песке сидел глупый воробей».

«У козявочки на спине было нарисовано красными точками глупое лицо».

Самое умное, что делают в этом романе — собирают в коробочку блох и запускают молодому Смолькову в постель:

«Как он рубашку сорвет и пойдет шарить, ты тут и смотри его... Может быть, порченный какой или кривобокий...»

Поразителен был аппетит, проявленный Алексеем Толстым к подобным нелепицам в самом начале его литературной дороги. «Земные сокровища» — первый роман Алексея Толстого. (Сперва назывался «Две жизни».) С течением времени герои у Алексея Толстого чуть-чуть поумнели, но в те первоначальные годы даровитый писатель с непонятною страстью льнул только к таким, к неосмысленным. Поучительны, например, диалоги его персонажей: либо они чисто эмоциональны (то есть находятся по ту сторону логики), либо в них причудливое искажение всех законов человеческой мысли[1]. Все их силлогизмы — рогатые. Вместо *но* — они говорят: *потому что*. Толстой и сам отмечает порою: «генерал болтал всякий вздор», «генеральша про-

[1] Здесь вскрывается зависимость Алексея Толстого от Гоголя. Все те категории комического алогизма, которые намечены, например, в недавней книжке Александра Слонимского «Техника комического у Гоголя», — могут быть в огромном количестве обнаружены и в книгах Алексея Толстого: произвольные ассоциации, абсурдные умозаключения, логическая неподвижность, и проч.

должала болтать чепуху», но, очевидно, эта чепуха ему дороже всего, потому что он с большим пиететом воспроизводит ее у себя на страницах.

С таким же пиететом относимся к ней и мы. Чепуха столь же правомочна в поэзии, как и все другие проявления души человеческой: она нередко бывала основой драгоценнейших литературных творений. Чудесный английский поэт Эдвард Лир безбоязненно назвал свою вдохновенную книгу «Книга чепухи» (The Book of Nonsense), и я не отдам этой книги за тысячу умных книг. Другая его книга называется «Песни о чепухе» (Nonsense Songs)*. Эти песни вот уже лет семьдесят распевает вся Англия. И можно ли представить себе чепуху более откровенную, чем хотя бы «Алиса в волшебной стране»[1]*, а между тем это собрание гениальных нелепостей давно уже сделалось Библией англосаксонских детей. А «Тристрам Шэнди» — бессмертная книга, которая обаятельна именно тем, что в ней нет ни единой не только умной, но сколько-нибудь связной строки*. Если бы Стерну нечаянно подвернулось под перо хоть какое-нибудь умное слово, он вычеркнул бы его беспощадно; оно испортило бы ему всю его книгу. В этой книге он прилежно коллекционирует все типические приемы и методы нарушения логики, к которым в течение веков прибегало на своем пути человечество. Эта классическая книга наполнена такими идиотами, которые не снились и Алексею Толстому. И Трим, и доктор Слоп, и Вальтер Шэнди, и дядя Тоби — целая плеяда придурковатых, причем автор принимает все меры, чтобы и его самого зачислили в эту плеяду. А его книга живет сто шестьдесят или сто семьдесят лет и проживет еще тысячу.

Еще Баратынский сказал:

Глупцам доступно вдохновенье...

Но, конечно, Баратынский был неправ.

Глупых талантов нет, потому что талант — это ум. Если человек, до такой степени не вооруженный рассудком, как, например, Оливер Голдсмит, мог с таким совершенством построить труднейшую литературную форму — роман, значит, в его легкомысленном гении заключалось больше ума, чем в тяжеловесных мозгах какого-нибудь доктора Джонсона, перед мудростью которого было принято тогда преклоняться. Поэтому самые вздорные бормотания и лепеты героев Алексея Толстого я всегда предпочту

[1] Не следует судить о ней по русским переводам. Хотя эту книгу переводили такие мастера, как П. Соловьева (Allegro) и Д'Актиль, их переводы не дают даже отдаленного понятия о книге.

тем высокоумным речам, которые так часто звучат на страницах такого, например, умственного писателя, как В. В. Вересаев.

Когда лет пятнадцать назад Ал. Толстой только что появился в печати, он привел с собою целую толпу скудоумных. Так как эти скудоумные вербовались у него почти всегда из дворян, то на первых порах в газетах и журналах решили, что он будто бы обличает дворянство, и горячо приветствовали молодого сатирика. Поэтому мне тогда же пришлось указать, что, во-первых, в его книгах не сатира, но нежность, и что, во-вторых, он не знает сословных пристрастий, так как выводимые им мужики по своему интеллекту ни в чем не уступают дворянам, — полупни, полулюди, глупые Оглобли*, курносые Фимки да Броньки, — а выводимые им разночинцы, интеллигенты, мещане ни в чем не уступают мужикам. (См. рассказы «Лихорадка», «Родные места»[1]).

Таким образом, перед нами явился писатель, который, по непонятной причине, чуждается логоса, убегает от каких бы то ни было больших или малых идей. И это было тем более странно, что в ту роковую эпоху, когда он начал писать, в эпоху «Черных масок» и «Крестовых сестер»*, русская литература с надрывом решала огромные мировые вопросы и кипела вулканическими мыслями о смерти, о Боге, о погибельных путях человечества. То была эпоха, когда почти каждый писатель, — Белый, Блок, Сологуб, Андреев, Ремизов, — громоздил перед оторопелым читателем целыеАрараты философских и религиозных проблем, когда художники слова неизбежно становились мыслителями на трагические, вселенские темы. Странен был среди них этот слишком краснощекий талант, оторванный от умственности, не знавший никаких ни проблем, ни трагедий, а только единственное слово: чудесно.

Когда я впервые читал ранние произведения Алексея Толстого, мне казалось, что даже воздух в них очаровательно глупый, — даже тучи, звезды, реки и деревья. И, помнится, я с энтузиазмом приветствовал замечательный русский талант. Если бы Алексей Толстой не был таким прекрасным талантом, его отчуждение от разума было бы ни для кого нелюбопытно. Но в первых же своих произведениях он показал себя достойным наследником классиков русской прозы. Это — как мне уже случалось писать — «счастливый, свободный, воздушный, нисколько не напряженный художник. Он пишет, как дышит. Такой легкости и ненадуманности еще не знала литература наша. Что ни подвернется ему под перо — закаты, деревья, кобылы, старые бабушки, дети, — все живет

[1] Эта особенность героев Алексея Толстого была отмечена мною в моих «Лицах и масках». Пб. 1914. (См. также т. 7 наст. изд. — *Примеч. сост.*)

и блестит, и восхищает». Но неужели за все эти долгие годы, когда он написал столько книг, ему не подвернулось под перо ни одной, хотя бы самой маленькой мысли, ни одного, хотя бы самого бедного умом человека?

2

«Повесть о многих превосходных вещах» именно потому и является лучшим произведением Алексея Толстого, что в этой повести мерилом вселенной поставлен немудрый девятилетний младенец.

Если бы для всех повестей и романов Алексея Толстого было достаточно таких персонажей, как мальчишка, да еж, да скворец, да баран, Алексей Толстой был бы величайшим европейским писателем.

Но, к сожалению, он иногда покидает свою Чудесную Страну Легкомыслия и отправляется в чужедальние страны.

Не прошло и двух лет после его появления в печати, а уж он затосковал — по уму, и начал мечтать о какой-нибудь, хотя бы самой маленькой мысли, которая могла бы объяснить и направить его радостное, пышное, но бездумное творчество.

Так как в ту пору символисты ввели в обиход идеи религиозно-мистические, то молодого писателя естественно потянуло именно к этим идеям. Тогда-то он и написал впопыхах обширный анекдот о «Двух жизнях», назвал его романом и попытался придать ему религиозно-философскую окраску. Сущность анекдота была, как мы видели, в том, что выжившая из ума генеральша возмечтала увенчать своего дубиноголового мужа короною шведского Карла XII, для чего купила пустошь Свиные Овражки и зарезала около двадцати петухов. Читатели полагали, что им нужно смеяться, но вдруг анекдот озарился религиозной идеей: к героине явился Христос, осенил ее нечеловеческой мудростью, и она, смирившись, пошла в монастырь.

«Две жизни» доказали с математической точностью, что новый писатель именно постольку талантлив, поскольку он отрешен от идей, и что его талант умирает, едва он оказывается в чуждой ему — идеологической — сфере.

Как бы для того, чтобы окончательно доказать эту истину, Алексей Толстой тогда же, или несколько позже, сочинил еще один идейный роман, «Хромой барин». Этот роман написан — даже страшно выговорить — по Достоевскому. Нужно совершенно не понимать своего творчества, нужно презирать свой прекрасный талант, чтобы, будучи Алексеем Толстым, загримироваться

под автора «Бесов», который весь в урагане идей. Алексей Толстой скопировал у Достоевского все: и пощечины, и дуэли, и удары хлыстом по лицу, и тройки, и целования ног, он сделал своего хромого барина наполовину Митей, наполовину Ставрогиным («как покойник... холоден и одинок... отвержен... разрушил и себя, и других»...), он вывел и Грушеньку, и Катерину Ивановну, и все же получилась — бонбоньерка*.

Концепция романа в каждой своей запятой — Достоевский. Герой любит одновременно трех, мечется между тремя, жаждет спастись и очиститься, мечтает об искупительной жертве, бросается в разврат, падает на самое дно и в конце концов смиренно приобщается к правде народной. Встретив у Иверской таинственного монаха, носителя мудрости, он обретает вечное, и весь мир становится для него как хрустальный, соблазны отступают от него, и, очищенный жертвой, он униженно на коленях ползет по дороге к своей законной жене. А его бывшая любовница-крестьянка, после многих испытаний, надевает старушечье платье и под чужими окошками просит ради Христа подаяния, умиляясь доброте человеческой.

Таковы эти «Карамазовы» для младшего возраста. Огнедышащие страсти стали игрушечно-милыми, — не пожары, а свечки на елке.

Как ни пыжится автор придать себе трагический облик, мы видим, что морщины у него нарисованы жженою пробкою, из под наклеенных усов торчат пухлые милые губы девятилетнего мальчика, а в глазах отражается горящая елка. Не веришь ни в инфернальную женщину, ни в сатанински порочного князя, ни в пощечины, ни в целования ног, ничего этого не было, все это наскоро списано за спиной у учителя, но зато милые нелепицы, сумбуры и вздоры, которые разыгрываются в том же романе, убедительны и не вызывают сомнений. (Например, забавное самоострижение доктора.)

После «Хромого барина» Толстой, к удовольствию всех, не покушался на идейные романы.

Зато какая благодать, когда, отказавшись от всяких идей, он вернется в родную Страну Легкомыслия и даст полную волю своему счастливому таланту. В последнее время он избрал для подобных забав легкомысленный восемнадцатый век и чувствует себя в этой эпохе, как рыба в воде, почерпая в ней любезные его сердцу нелепицы. И удивительно: эти нелепицы выходят у него почти всегда музыкальными. Создается новый литературный род, еще не занесенный в учебники: лирический водевиль, элегический фарс. «Любовь книга золотая» относится именно к этому роду. «Лунная сырость», действительно, как бы луной озаренная. Спо-

собность придать водевильной нелепице очарование мечты и поэзии сказалась у Алексея Толстого даже в романе «Земные сокровища». Всюду, в любом анекдоте, слышится у него эта милая музыка, превращающая Страну Легкомыслия в поэтический Детский сад.

Счастливы обитатели этого Детского сада: всякое горе отскакивает от них, как резиновый мяч. Никакая трагедия не прилипает к Алексею Толстому, и вообще ни он, ни его персонажи не умеют сосредоточиться на какой-нибудь длительной боли. В них очень силен благодатный детский инстинкт — к самому скорому забвению печалей. Как тот длинноусый старик, они побеждают свою скорбь — легкомыслием. Бездумное, заумное, чисто животное счастье Алексей Толстой умеет воссоздавать артистически. Он до такой степени в ладу со всем миром, что ничего не требует, ни на что не жалуется, никого не винит:

> Мне не нужно, чтобы звезды спустились ниже.
> Они и там хороши, где сейчас.

Тем-то и очаровательна его «Повесть о многих превосходных вещах», что эта повесть — о счастьи. Читайте ее, ипохондрики: каждого сделает она беззаботным мальчишкой, у которого в кармане живой воробей. В ней и небо синée, и трава зеленée, и праздники праздничнее; в ней телячий, жеребячий восторг бытия. Когда девятилетний Никита скачет верхом на коне, он говорит не словами, а всей своей мальчишеской кровью:

— Скачи, скачи, скачи!.. Свисти, свисти, ветер. Лети, лети, птица орел. Кричи, кричи, чибис, — я счастливее тебя. Ветер да я, ветер да я.

Это Книга Счастия, — кажется, единственная русская книга, в которой автор не проповедует счастья, не сулит его в будущем, а тут же источает из себя.

— Хорошо, Никита? — спрашивает у мальчика его веселый отец.

— Чудесно! — отвечает Никита.

Все образы и события в этой праздничной книге отмечены словом *чудесно*.

Чудесно танцевать вокруг елки, *чудесно* целоваться с маленькой девочкой Лилей, *чудесно* идти войною на кончанских ребят.

Каждая книга Алексея Толстого есть, в сущности, «Повесть о многих превосходных вещах». Если ему и случится озаглавить свою книгу «Хождение по мукам», это «Хождение по мукам» окажется у него «Шествием к радости»*. Ужасы, происходящие в «Хождении по мукам», не мешают этой книге пребывать такою

же Книгою Счастья, как и «Повесть о многих превосходных вещах». В предисловии к роману Толстой оптимистически пишет:

> Не для смерти, не для гибели
> зеленая славянская равнина,
> а для радости вольного сердца.

И хотя в описываемое автором время на зеленой славянской равнине радости было немного*, легкодушный писатель, чтобы скорее забыть о страданиях, которые пришлось изображать, вывел сразу — в конце своей книги — четырех безмятежно-счастливых любовников, которые своим идиллическим счастьем заслонили от него все катастрофы. Он вообще не выносит, чтобы романы, повести, рассказы или пьесы имели печальный конец. Все должно оканчиваться счастливо. Если Задер и застрелится, тем лучше! Из десяти театральных пьес, написанных Алексеем Толстым, девять завершаются самым безоблачным счастием. В «Хождении по мукам» и муки, и мученики где-то далеко, за стеною, мелькнут на минуту и скроются, а счастливцы выдвинуты на первое место, и Толстой почти не разлучается с ними. Ходить по мукам несвойственно ни им, ни ему. Нет у них таланта к страданию. Вся тема «Хождения по мукам» — о преодолении страданий:

«Среди летящего праха и грохота, — говорится в романе, — два человека в радостном безумии любви, наперекор всему, пожелали быть счастливы».

Алексей Толстой демонстративно подчеркивает, что в те страшные послевоенные годы, когда вокруг было отчаяние, траур, тоска, тошнота, его герои весело праздновали свою безмерную, ни с чем не сравнимую радость; назло всему, наперекор стихиям.

Телегину порою даже совестно, что кругом такие муки, а он счастлив. Но он утешает себя:

— Не грех, нет, нет, но выше всего — желание счастья. Я хочу... счастья. Я хочу наперекор всему — пусть.

Спросите у этих людей: хорошо? и все четверо в один голос ответят: отлично.

Пожары, наводнения, смерти, изображаемые Алексеем Толстым, в высшей степени безопасны, изящны, приятны, игрушечны. Люди у него так счастливы, что не умеют быть злыми. Добрые удаются ему, как ни одному из современных писателей. Праведники у него на каждом шагу. А если и появится злодей, то моментально раскается, и все его злодейство рассыплется вдребезги. Злая красавица в пьесе «День битвы» захотела отравить каких-то воинов и насыпала в сметану мышьяку. Казалось бы, смерть неминуема. Вдруг на последних страницах появился откуда-то фено-

менальный обжора и скушал всю сметану, весь горшок. Воины остались в живых, а злодейка перестала быть злодейкой. Через минуту она нежно целуется с воином, которого хотела отравить. Воин, хотя и знает, что она отравительница, клянется ей в вечной любви. А у обжоры оказался такой великолепный желудок, что и мышьяк не причинил ему вреда.

Под счастливыми звездами живут люди у Алексея Толстого в его Чудесной Стране Легкомыслия!

3

Сама природа создала их для счастья: такие они мастодонты здоровья. Как и все очень счастливые люди, Алексей Толстой не замечает больных. С неврастениками ему нечего делать. К хилым и субтильным он питает презрение: скелетная актриса Чародеева и жидконогий статистик Говядин для него — не люди, а мразь. Как будто они виноваты перед ним, что они так худосочны. Даже в «Хождении по мукам» все главные герои романа пышут самым румяным здоровьем. Чувствуется на каждой странице, какой у них великолепный желудок, — у них, и у того, кто их создал. Николай Иваныч (не родственник ли Стивы Облонского?) появляется в романе почти всегда за едой, жует и чавкает на всем протяжении романа. И весь мир показан в книгах Алексея Толстого таким, каким он является краснощекому, чрезвычайно здоровому. В первых его книгах здоровье доходит до размеров гомерических: Фока с корнем выдергивает на бульваре все скамьи, Аггей по-медвежьи ломает в лесу березу*. Изо всех углов так и прут многомясые зады и животы.

— В кого у него зад такой? — думает о своем сыне старуха Елизавета Ивановна. — У дядюшки Павла был громадный живот, должно быть перепуталось.

Психология таких многомясых превосходно разработана Толстым. Даже в самом звуке их имен чувствуется черноземная сила: Цурюпа, Мишука, Акила, Налимов, Мардыкин.

Но какими бы мастодонтами ни были герои Алексея Толстого, все они по уму и сердцу — младенцы, хотя бы им было шестьдесят или семьдесят лет. Если пристальнее вглядеться в этих румяных, веселых людей, легко откроется их незатейливая тайна: это ряженые мальчики и девочки. Мальчики надели длинные папины брюки, а девочки напудрились маминой пудрой. Оттого-то так мило, безопасно, игрушечно все, что случается с ними. Одна женщина говорит у Алексея Толстого:

— Реву, реву, высморкаюсь — и опять смешно! —

и вы сразу по голосу чувствуете, что этой женщине — самое большее — семь или восемь лет. Даже берлинский спекулянт Адольф Задер, даже московский биржевик Александр Расстегин вышли у Толстого малолетними. В каждом человеке он с величайшей зоркостью подмечает младенческое. В сущности он даже не верит, что люди бывают взрослыми. Притворяются, обманывают и себя, и других. Для него не существует насупленных, солидных людей: он знает, что все они по секрету играют в лошадки. Здесь ключ ко многим произведениям Алексея Толстого: стоит догадаться, что, например, генерал из романа «Земные сокровища» есть ровесник Никиты, а генеральша — восьмилетняя Лиля, все происходящее в этом романе перестанет казаться сумбуром: просто детская игра на лужайке. Да и тот длинноусый, который, запершись у себя в кабинете, охотится за нарисованным зайцем, сразу станет понятен и близок, если вместо семидесяти лет мы дадим ему семь. Инфантильность — главное качество героев Алексея Толстого. Оттого они так румяны, так легкомысленны, так неспособны к страданию. Если в пьесах Алексея Толстого вы увидите у старого сановника в деловом кабинете шкаф, на котором написано серьезное слово: *дела*, не думайте, что там и в самом деле хранятся дела. Никаких дел не бывает у героев Ал. Толстого. Шкаф открывается, и вы видите: там на полках расставлены чертики, вырезанные из белой бумаги. Старый сановник вырезывает их, приговаривая: «хвостик, рожки, пузичко». Все эти чертики — монументы его грехов. Чуть только он согрешит, сейчас же берется за ножницы и вырезывает нового чертика. Не торопитесь называть этого человека безмозглым: поймите, что перед вами переодетый Никита, хотя автор и утверждает в ремарке, что его герой — отставной генерал.

Особенно те, которые милы Толстому, те уже наверное дети. Например, Даша, героиня «Хождения по мукам» — в ней ни единого взрослого качества. Едва она появляется на первых страницах романа — на заседании религиозно-философского общества — она, вместо того, чтобы слушать доклад, по-детски сует себе в рот карамельку. А ее возлюбленный Телегин, чуть познакомился с нею, вынимает из жилетного кармана две карамельки и угощает ее, как ребенка.

Алексей Толстой так и пишет о ней:

...Даша громко, *по-детски* заплакала.

...Даша спала, чуть-чуть приоткрыв рот, *как ребенок*.

...Все шесть писем были от Даши. Адрес на конвертах был написан крупным *полудетским* почерком.

Да и весь ее душевный облик, столь изящно и проникновенно очерченный, есть облик очаровательной своим ребячеством де-

вочки. И эта девочка оказалась у Алексея Толстого главной героиней «Хождения по мукам», т. е. единственным в романе мерилом всего совершающегося. А совершаются вещи немалые, совершаются война и революция. Девочка поставлена верховным судьею над этими мировыми событиями...

Таково главное население книг Алексея Толстого: счастливые, не мудрые, очень здоровые дети, не умеющие ни болеть, ни страдать.

4

Но, конечно, они дети — лишь по своему интеллекту. Как и подобает мастодонтам здоровья, они на зависть неутомимы в любви: Мишуке Налымову требуется целый гарем*, а Катенька Повала-Шимковская* каждый месяц призывает к себе мужиков, чтобы они любили ее, как быки. Недаром Алексей Толстой так презирает худосочных и хилых. Его эротика — эротика быка:

За телкою, за белою
Ядреный бык, червленый бык
Бежал, мычал, огнем кидал.

Эта бычья ярь отлично выражена в ранних стихах Алексея Толстого. И с каким волнением юный Аггей наблюдает, как рогатый, головастый, кровавоглазый бык страшно и неистово любит свою покорную самку.

Любовь для Алексея Толстого — тот же телячий восторг бытия, то же заумное, чисто животное счастье, безгрешная радость живого, живокровного, живородящего тела.

Толстому весело посрамлять нашу бедную мертвую мудрость живою, живокровною любовью. «Мудрость, мудрость, — будь проклята: неживая пустыня», — таково постоянное ощущение Толстого, и всякий раз, когда ему случается сталкивать у себя на страницах эти две вечно враждующие силы: мертвый разум и живородящую плоть — плоть оказывается у него победительницей, а разум посрамлен и разбит. Ядреный бык, бегущий за белою телкою, для Алексея Толстого дороже всех Кантов и Гегелей. Горячее семя самца мудрее самого мудрого мозга. О разуме Толстой пренебрежительно говорит: мозгология.

Чем дальше, тем буйнее он восстает против разума. Стоит только разуму ворваться в его Чудесную Страну Легкомыслия, он принимает все меры к немедленному изгнанию злого врага. Четыре раза в книгах Алексея Толстого появляется разум, и всякий

раз Толстой встречает его, как злодея. В своей недавней пьесе «Смерть Дантона» Толстой предлагает нам формулу:

Дантон = любовь = радость = жизнь.
Робеспьер = разум = страдание = смерть.

В пьесе «День битвы» точно такая же формула:

Русские = любовь = радость = жизнь.
Немцы = разум = страдание = смерть.

В последнее время он дал ненавистному разуму два генеральных сражения — в «Лунной сырости» и «Бунте машин».

Тема у обоих произведений одна: бессилие мозгологии перед той бешеной ярью, которая есть жизнь и любовь.

В «Лунной сырости» изображен Калиостро. Толстой подчеркивает, что он не чародей, но ученый. «Чудес нет, — говорит Калиостро. — Есть лишь знание стихий природы... Все сие подчинено трем началам: знанию, логике и воле, кои заключены вот здесь».

При этом Калиостро ударяет себя по лбу.

За эту веру в знание и логику Алексей Толстой жестоко накажет его. Пусть Калиостро величайший ученый, пусть силою своей титанической мысли он может воскрешать мертвецов, но вот женщина, полудевочка, Машенька, и перед нею позорно пасует вся его могучая логика. Заставить Машеньку, чтобы Машенька полюбила его, этого не дано даже такому гению мысли, как он.

— Над любовью моей вы все равно не властны, — говорит ему Машенька. — Адскими силами не заставите меня полюбить.

— Нет, заставлю! — говорит Калиостро. — Я вас в пузырек посажу, сударыня, в кармане буду носить.

— Все равно, власти над любовью у вас нет.

И действительно нет. Все измышления, все чудесные знания, вся логика, которой так гордился Калиостро, рассыпались прахом пред одним только словом *люблю*, сказанным белою Машенькой молодому поручику, 19-летнему Алексею Федяшеву. С вилами, дубинами и косами на Калиостро налетели мужики, связали по рукам и ногам и увезли от Машеньки за тысячу верст.

Машенькина живая, горячая красная кровь — ее не подчинит себе никакой Калиостро. Когда Калиостро чудесною силою логики придал некоторое подобие плоти изображенной на старинном портрете красавице, красавица только по виду казалась живою, а на деле была мертва, как машина. Логика только и умеет создавать, что машину.

«Гнусным чародейством построили ей тело, — возмущается герой Алексея Толстого. — Горячечное воображение не придума-

ет подобной пакости: не Богом порожденное существо, человекоподобная машина».

В этих строках «Лунной сырости» как бы квинтэссенция «Бунта машин», ибо в «Бунте машин» выведен такой же Калиостро, великий ученый Морель. Делает он то же, что и тот: дивною силою логики строит человеческое тело, создает человекоподобную машину, порожденную не чреслами женщины, а ретортами химика.

Этого кощунства над жизнью Толстой ему никогда не простит. Новый Калиостро будет посрамлен, как и старый. Пусть его машинные люди превосходно исполняют все наши дела и обязанности, пусть они сражаются, играют на бирже, моют посуду и даже воруют, но им неведомо безумие быков, бегущих за белыми телками, они не знают радостей, даваемых солнцем, травою, водою, снегом, облаками, деревьями. Они порождены мозгологией. Оттого они ненавистны Толстому, как гробы. Мозгология = страдание = смерть. Над всеми этими машинами, созданными бедной человеческой мудростью, он воздвигает Еву, полногрудую самку, к которой рвется охваченный бешеной ярью Адам.

За телкою, за белою...

Сколько ни выдумывай хитроумных машин, перед этой огнедышащей плотью все они рассыплются в пыль.

В последней картине последнего акта они действительно рассыпаются в пыль все до единого и тут же в насмешку над ними Адам весело целует свою Еву — да здравствует беременный живот!

Самый патетический миг во всем «Бунте машин» — рождение Адама. В первую же минуту новорожденного охватывает такой чрезмерный восторг, что он громко, словно тысячью глоток орет бессмысленное, нечленораздельное а-а-а-а. То же а-а-а-а мы слышим во всех книгах Алексея Толстого: ему, немудрому, легко, как ребенку, далась эта мудрость, недоступная величайшим умам: жизнь полюбить раньше смысла ее. «Мира не приемлю и почтительнейше мой билет возвращаю»* — эти слова так же непонятны Алексею Толстому, как червленому быку или зеленому дубу.

5

Таким образом, оказывается, что у Толстого, как это ни странно, есть тоже своя доктрина, хотя он и осознал ее не умом, но хребтом. В художнике это дороже всего: такая бессознательная мудрость. Мудрость Алексея Толстого — в повышенном ощущении счастья, даваемого самыми элементарными процессами жизни, в божественной легкости всех чувств и мыслей, в радостной

гармонии с окружающим миром. Каждый подлинный художник творит в своих книгах свой собственный космос, и Толстой действительно создал у себя на страницах Чудесную Страну Легкомыслия, где люди, веселые дети, прыгают на солнце, как телята.

Изгоняя из своей Чудесной Страны Легкомыслия злокозненный Разум, Алексей Толстой, как мы видели, заменяет его Любовью. Любовь его главная тема, и он, как Бессонов в «Хождении по мукам», проповедует: «любите любовь». Он любит любить любовь и тысячу раз повторяет, что только влюбленным дается истинное познание мира. Инженер изобретает гениальный снаряд, на котором возносится к Марсу, но и там величайшее счастье — сладкие женские губы.

Необходимо тут же отметить, что в эротике Алексея Толстого бык иногда заслоняется Шиллером. Он знает не только бешеную ярь мастодонтов, но и выспреннюю, сантиментальную, нежную страсть.

— Жить для любви... но для такой любви, такой, чтобы Господь и небо — все было в ней, в любви, — говорит под занавес героиня «Дня битвы», и нет, кажется, такой пьесы, такой повести Алексея Толстого, где на последних страницах не было бы этих серафических слов о любви.

Какой бы в его книгах ни кипел кавардак, есть где-то в садовой беседке белоснежная Оленька, о которой героям надлежит мечтать поэтически, ибо эта Оленька музыка, сердцебиение, единственный свет во вселенной.

Человек наблудит, испоганится, опротивеет себе самому, и вдруг Оленька, белое платье, поманит его издалека. Он помчится, не разбирая дороги, в половодье, по залитым водою оврагам, — Оленька! Небо! Весна! Радость! — и, утопая в канаве, постигнет, что жил до этой поры, как слепой, что любовь это живая вода, свет, Мировое Дыхание. Замертво добравшись до Оленьки, он оживет, обновится душою и телом и впервые в жизни почувствует счастье.

— Какая жизнь прекрасная, — любить тебя и все любить, потом, кажется, весь мир любить.

Такова схема «Овражков», «Хромого барина» и многих произведений Алексея Толстого.

Это в Толстом книжное, вычитанное. (Он вообще из робости часто прикрывается книгами.) Подлинное же ощущение женщины у него таково:

Девка голая страшна:
Живородная мошна!

Но как бы то ни было, батистовые белоснежные Оленьки всегда вызывали в героях Алексея Толстого молитвенные, небесные чувства. Теперь Оленьки стали другие: например, Оленька Кунц в «Голом годе»*; Оленьки Алексея Толстого кажутся какими-то старинными, словно списанными из старинного романа. Действительно нельзя не заметить, что его творчество носит отпечаток старинности. Это особенно бросается в глаза, когда он изображает любовь — по Тургеневу.

Среди писателей своего поколения он единственный — «продолжатель традиций».

Своими учителями он избрал мастеров давно прошедшего времени, не Андрея Белого, не Ремизова, но Гоголя, Тургенева, Толстого. Чаще всего он работает по этим стародворянским моделям. Уже Чехов является для него парвеню, хотя он и отдал Чехову мимолетную дань в милом рассказе «Актриса». Его «Похождения Расстегина» есть откровенная пародия на Гоголя: целые куски из «Мертвых душ» — даже знаменитая носовая завертка[1]. Лев Николаевич зримо присутствует на многих страницах «Детства Никиты» и «Хождения по мукам».

Алексей Толстой завершает собою вереницу наших усадебных классиков. Правда, он относится к ним, как, например, велосипед к дилижансу, но едет он по той же дороге. Его творчество подвижнее, ловчее, бойчее, его синтаксис эластичнее, его эпитеты громче, но не только герои, не только сюжеты, а и самые приемы письма у него в большинстве его книг — дворянские, почти гончаровские, особенно в его лучших, наиболее типических книгах: в сборнике рассказов «Под старыми липами», в «Детстве Никиты» и в романе «Хождение по мукам».

Нет свойственной современным писателям дерганной, неврастенической композиции, с перебоями, сдвигами плоскостей, ежеминутными сюрпризами и словесными выстрелами. Повествование плавное, как Волга в Симбирске. На первом плане психология, хотя, как мы видели, очень упрощенная. Распределение отдельных частей в повестях и романах геометрически правильное. И язык стародворянский, столь близкий к народному. Ни у кого из наших беллетристов нет такого инстинктивного чутья русской речи. Всеми ее оттенками Алексей Толстой пользуется, как старинные русские люди, т. е. почти не замечая своего мастерства. Ему не приходится щеголять и манерничать стилизованными нарочито-русскими фразами, они у него не в уме, но в крови. В «Диком поле» выведены русские люди XVII и XVIII века; в

[1] См. книгу Алексея Толстого «Под старыми липами», с. 166, 170, 180, 192, 324.

их речах, пластических и полнокровных, нет ни буквоедства, ни архивного пота, они естественны, как птичье щебетанье. Этот природный инстинкт языка — самое ценное в таланте Алексея Толстого. Именно потому, что это инстинкт, он почти не требует у счастливого автора напряжения умственных сил. Недаром Никита в детстве был так близок к кончанским ребятам, к Степке Карнаушкину и Артамошке Меньшову. (Впрочем, главные герои в его книгах были всегда дворяне, а Степки и Артамошки вдали, — эпизодические, третьестепенные лица, равно как и всякие статистики, доктора и почтмейстеры, хотя всех без различия сословий он щедро наделял скудоумием.)

Если бы он родился лет за семьдесят до нашего времени, из него вышел бы осанистый матерый писатель гончаровско-тургеневской школы. Семьдесят лет назад, в качестве органического представителя еще не окончательно раздребезженной дворянской среды, он обладал бы немалым комплексом почвенных устойчивых идей; но он возник в начале XX века, когда дворянство со всеми своими Никитами, жеребцами и елками рассыпалось у него на глазах, и от прошлого ему осталась лишь осанка.

6

Эта осанка особенно чувствуется в романе «Хождение по мукам». Весь роман написан по-старинному, по тем традиционным образцам, которые прочно были установлены мастерами европейского романа еще в первой половине минувшего века.

Это — последний роман Алексея Толстого, написанный, говоря фигурально, под старыми липами.

Даша, главная героиня романа, идиллическая, ясная душа, вышла у него в каждом своем жесте дворянкой; в ней нет ни одной недворянской черты; все ее чистенькие, светленькие чувства и мысли нисколько не характерны для девушки нашего времени. Стоять в центре военно-революционной эпопеи она, в сущности, имеет столько же прав, сколько Бедная Лиза или Татьяна из «Евгения Онегина». Вообще все семейство Смоковниковых, которых автор избрал резонаторами совершающихся вокруг катастроф, принадлежит к тому верхне-интеллигентскому слою, который слагался из так называемых «хороших фамилий» и до самого последнего времени был как бы стеною отгорожен от той средней рядовой интеллигенции с Васильевского, Петербургской стороны и Песков, которая была дрожжами революции.

Сосредоточившись на трех или четырех наиболее близких ему персонажах, не типичных для изображаемых событий, Алек-

сей Толстой очень бегло скользит по главным актерам той всемирно-исторической драмы, которую он взялся написать. Солдаты, революционеры, интеллигенты, австрийцы, рабочие маячат где-то на горизонте, вдали, и в сущности служат лишь фоном для Даши, ни на минуту не заслоняя ее. Такие эпизоды, как взятие города Львова, убийство Распутина, встреча с Николаем II, все это изображено так эфирно, что дунь — и ничего не останется.

Что же больше всего привлекало Алексея Толстого в этом ответственном, всемирно-историческом романе?

Да все то же, что всегда привлекало к себе романистов, писавших под старыми липами: та же тургеневская, переливчатая, соловьиная, медленно зреющая — этап за этапом — любовь, которая заслоняет собою весь мир.

Изображать такую любовь для Толстого — привычное дело. Бушуйте, мировые ураганы, кувыркайте в крови миллионы людей, Даша, белоснежная девушка Даша, любит своего светло русого великана Телегина, и светло русый Телегин любит свою белоснежную Дашу, они счастливы, они улыбаются, и это счастье для них дороже всех революций и войн. Упорно противополагает Толстой это любовно-семейное счастье вселенскому горю, разлитому вокруг. Он тысячу раз повторяет, что эти двое счастливы, несмотря ни на что, вопреки свирепствующему в мире несчастью. И устами своих персонажей по-старинному восхваляет любовь:

— Любовь — единственный свет жизни...

— Мы знаем теперь, ничего на свете нет выше любви...

— Ах, Даша, Даша, мы живем долгие годы, чтобы на одно мгновение, быть может, взглянуть в глаза человеку, в эту божественную бездну любви.

— Есть только одно благословение на свете... [любовь].

С головой уходит Телегин в свое медовое семейное счастье, и Алексей Толстой топит его в этом меду. Телегин женится на Даше, целует ей на улице ногу, а Даша стыдливо и радостно признается ему, что хотела бы от него забеременеть.

Таким образом беременный живот снова воздвигается в русском романе, как некая святая гора над всеми столпотворениями всемирной истории. За этой горой укрывается автор: там ему тепло и не страшно.

В каждой своей строке «Хождение по мукам» есть роман нарочито-старинный. Телегин запоздал лет на восемьдесят. Даша — тоже теперь ископаемое. Мы не удивились бы, если бы под этим романом, несмотря на жгучую злободневность сюжета, увидели дату: 1858.

7

Эти горестные изъяны «Хождения по мукам» свидетельствовали, что заумным писателям невозможно оставаться заумными, когда сотрясается привычная почва, на которой они органически выросли. Покуда у них под ногами эта почва была хоть немного устойчива, всякая мозгология являлась для них ненужным придатком, чем-то вроде третьего уха, но едва им понадобилось ориентироваться в новой среде, отсутствие мозгологии стало неустранимой помехой. Поэтому после «Хождения по мукам» Алексею Толстому осталось одно: отказаться от современности, уйти в старину, в тот усадебный мир, над которым он, как художник, был полновластным хозяином.

Алексей Толстой так и поступил в 1920–1921 гг. Написав постаринному свое «Хождение по мукам», он обратился к восемнадцатому веку, сделался ретроспективным писателем, изобразителем того вчерашнего дня, когда барские усадьбы были целы. Этим воздухом он умеет дышать, как никто. «Повесть о многих превосходных вещах» отличная ретроспективная повесть, радостная оглядка назад, на вчерашнее.

Если бы Алексей Толстой был законченным порождением стародворянской усадьбы, он так до конца своих дней остался бы в этой неудобнейшей позе: шея повернута вспять, к дому, который сгорел, к липам, которые вырублены. Но вскоре в этом инстинктивном человеке заговорили другие инстинкты, и он многое понял, опять-таки не умом, но хребтом.

Что с ним случилось, не знаем, но вдруг ему надоело быть Алексеем Толстым, и он внезапно — весь — переменился. Переменившись, написал «Аэлиту». «Аэлита» в ряду его книг — небывалая и неожиданная книга, книга не о прошлом, но о будущем. В ней не Свиные Овражки, но Марс. Не князь Серпуховский, но буденновец Гусев. И тема в ней не похожа на традиционные темы писателя: восстание пролетариев на Марсе. Словом, «Аэлита» есть полный отказ Алексея Толстого от того усадебного творчества, которому он служил до сих пор. Написав «Аэлиту», он мог бы сказать вслед за предыдущим Алексеем Толстым:

> Российская коммуна,
> Прими мой первый опыт!

Это, действительно, был первый опыт Алексея Толстого в области искусства не-дворянского.

Опыт оказался блистательным, несмотря на то, что роман плоховат, ибо куда нам, писателям технически-отсталого народа,

сочинять романы о машинах и полетах на другие планеты! Все, что относится собственно к Марсу, нарисовано сбивчиво, неряшливо, хламно, любой третьестепенный Райдер Хаггард гораздо ловчее обработал бы весь этот марсианский сюжет. На тех страницах, где изображается Марс, Толстому изменяет даже русский язык, дотоле никогда не изменявший ему: всюду вопиющие нарушения грамматики. («Анархисты увеличиваются в четыре раза»; «его лицо было печально и побледневшее».)

И все же, повторяю, «Аэлита» превосходная вещь, так как она служит пьедесталом для Гусева. Не замечаешь ни фабулы, ни остальных персонажей, видишь только эту монументальную огромную фигуру, заслоняющую весь горизонт. Гусев — образ широчайше обобщенный, доведенный до размеров национального типа. Если иностранец захочет понять, какие люди сделали у нас революцию, ему раньше всего нужно будет дать эту книгу. Миллионы русских рядовых делателей революции воплотились в этом одном человеке. И благодаря этому одному человеку, будет жить весь роман, подобно тому, как у Диккенса мертворожденный «Чеззлвит» дожил до нашего времени, благодаря единственной фигуре — миссис Гэмп.

Если присмотреться, в чем особое обаяние Гусева, чем он так дорог Алексею Толстому, откуда эта неизбежная улыбка, с которой встречаешь каждое его движение, каждое мимолетное слово, станет ясным, что это коренится в чрезмерном русизме Гусева, в том, что он не просто отвлеченный бунтарь, а в каждой своей жилочке *наш*. Он и на Марс привозит с собой матерщину. Именно тем и прелестны все его беседы с марсианами, что он и на Марсе не только не утрачивает своего ярославского, но, напротив, это ярославское тычет в глаза марсианам:

— Эх, а еще марсиане.

Он — инстинктивный патриот — убежден, что все хорошее только в России, а марсианское плохо уже потому, что не русское.

— Почему у вас на Марсии бабы какие-то синие?

Марсианку Иху он по-русски зовет Ихошкой и говорит ей с презрительной жалостью:

— Дура ты, Ихошка, жизни настоящей не понимаешь.

Только в России настоящая жизнь. Отведав марсианского кушанья, он говорит:

— Ишь, сволочи, что едят.

Марсиане обязаны есть только русское. Русское для Гусева норма, чужое — отклонение от нормы. Этим он похож на другого национального героя, на ершовского Ивана-дурака, который, кстати сказать, тоже летал в небеса и тоже свое ярославское победоносно противопоставил зазвездному. Иван смеялся даже над

золотыми Жар-Птицами: почему хвосты у них не куриные, не такие, как у деревенской наседки? Он с презрением отвергал Царь-Девицу: как смеет она быть не похожей на дородную деревенскую девку! Нормой эстетики он считал только свое. Он тоже сказал бы как Гусев:

— Почему у вас на Марсии бабы какие-то синие?

Оба они, и Иван-дурак, и Гусев, бессознательно воплощают и носят в себе вкусы, идеалы, привычки многих миллионов таких же простодушных и крепких, уверенных в своей правде людей, оба они близки друг другу своим чрезвычайным русизмом. Вообще герои Толстого не просто русские, а чрезвычайно русские, подчеркнуто русские люди. Толстой любит выпячивать их русские качества, сталкивая их с чужими людьми: Гусева с марсианами, Федяшева — с Калиостро, Обывателя — с американцами и пр. Подсознательное звериное чувство племени, рода, крови у него сильнее всех идей и теорий. Обыватель из «Бунта машин», которого он хочет посрамить, есть в сущности тот же Гусев: до такой степени национальные черты у обоих преобладают над прочими качествами. Толстому кажется, что один ему мил, а другой отвратителен, но, поскольку они оба Иваны, оба они милы ему. Каждое появление Обывателя встречается на сцене, как и появление Гусева, — радостью: родной среди чужих, свой брат, не американец, а такой же, как мы. Если Гусев зовет марсианскую Иху — Ихошкой, то Обыватель зовет американского автомата — Васькой. Здесь один и тот же процесс: русификация чужого.

В этой области Толстой очень силен, ибо это область инстинкта. Он ничего не понимал в революции, покуда не увидел в ней Гусева, то есть покуда не увидел, что эта революция народная. Тем-то ему и стала дорога революция, что ее делает Гусев. Лишь через патриотизм пришел Алексей Толстой к революции, иначе не мог, — пробовал, но ничего не выходило. Старые липы были вырублены таким озорным топором, что от них даже пней не осталось. Алексей Толстой, оглянувшись, увидел, что вокруг одно только Дикое поле. И всей своей очень русской кровью почувствовал, что это Дикое поле родное, что озорная рука, вырубавшая старые липы, тоже не чужая ему. Ощутил это именно кровью, безо всяких теорий — не умом, а хребтом, и все в русской революции стало ему понятно и близко. Если революция — Россия, значит, революция прекрасна. Всякий иной подход к революции был бы у Алексея Толстого неискренен. Он любит ее лишь постольку, поскольку видит в ней национальные черты. Всюду, где появляется Гусев, язык романа становится по народному энергичен и свеж. Русская народная речь всегда всегда удавалась Алексею Толстому, но у Гусева она дошла до совершенства. Образ Гу-

сева вскрывается не в поступках и жестах, а в разговорах, словах, интонациях. Переведите его реплики на иностранный язык, и вся его духовная личность исчезнет, как исчезает, например, миссис Гэмп, если отнять у нее английскую речь.

Подобно прочим персонажам Алексея Толстого, Гусев переполнен могучими соками жизни, которые так и бьют через край: мимоходом, как будто нечаянно, учреждает он в Сибири и на Кавказе четыре республики и во главе таких же Гусевых, трехсот человек с такой же сумасшедшинкой в глазах, идет завоевывать Индию.

Толстой уже несколько раз пробовал приблизиться к русскому революционеру — напрасно: Акундин в «Хождении по мукам» — вырезанная из бумаги фигура; Наум в «Повести смутного времени» механичен, как «искусственный работник», и только теперь, в «Аэлите», Толстому, наконец, посчастливилось. Весело, как бы резвяся и играя, воплотил он в образе Гусева всю талантливость и прелесть безымянной революционной России. Выдумывать Гусева ему не пришлось, потому что он и сам такой же Гусев: веселый, счастливый, здоровый, ребячливый, бездумный, в высшей степени русский талант.

Теперь, когда Толстой ощутил в русской революции Гусева, мы с уверенностью можем сказать, что вторая часть «Хождения по мукам» будет глубже и значительнее первой, — уже не старинный семейный роман из эпохи русской революции, но подлинный революционный роман. Может быть, мировое значение великих событий останется для писателя по-прежнему скрытым, но национальное будет обнаружено во всей полноте.

1924

1

Николай Алексеевич Некрасов родился 5 декабря 1821 года (по новому стилю) в местечке Юзвине Подольской губернии*.

Отец поэта, Алексей Сергеевич, был офицер и помещик. Вскоре после рождения сына он вышел в отставку и поселился в своем родовом ярославском имении Грешневе, где жизнь его потекла, как у всякого тогдашнего помещика средней руки: он рыскал за волками и зайцами, пьянствовал, играл в карты, судился с соседями, развратничал с дворовыми девушками и каждую неделю добродушно порол крепостных.

Жена его, Елена Андреевна, жила у него в доме как чужая. Эта мечтательная голубоглазая женщина читала французские и польские книжки, играла на рояле, хорошо пела и, конечно, не могла быть счастлива в супружестве с уездным дикарем. Она была родом из Варшавы* и смолоду привыкла вращаться в более культурной среде. Муж оскорблял ее на каждом шагу. Однажды он ввел к себе в дом свою крепостную любовницу и потребовал, чтобы Елена Андреевна угощала ее. Та отказалась. Он побил ее в присутствии сына.

Мальчик на всю жизнь запомнил, как страдала эта одинокая женщина. Часто уходила она в сад, звала к себе сына, обнимала его и плакала. Впоследствии он не раз воспевал эти слезы. Такие его стихи, как «Родина», «Мать», «Рыцарь на час», «Баюшки-баю», являются единственными в русской литературе сыновними гимнами матери. Отца же в своих стихах называл он «угрюмым невеждой», «деспотом», «губителем», «палачом». Образ отца навсегда остался в поэзии Некрасова воплощением ужасов крепостной неволи.

С этими ужасами ребенку пришлось познакомиться рано. Его отец служил одно время исправником: разъезжая по округу, он

нередко брал мальчика с собою, и тот присутствовал при телесных наказаниях крестьян.

Вообще детство Некрасова как будто нарочно сложилось так, чтобы сделать его певцом человеческих стонов и слез. Как будто нарочно у самого Грешнева, — чуть ли не перед окнами барской усадьбы, — пролегал знаменитый Владимирский тракт, по которому гнали в Сибирь арестантов. Мальчик часто видел этих закованных в цепи людей, подгоняемых угрюмыми конвойными.

Столь же мрачны были его впечатления от Волги, которая протекала вблизи. Еще ребенком он хорошо познакомился с беспросветной жизнью бурлаков, и однажды, услыхав, как один из них, замученный лямкой, сказал, что ему хотелось бы до утра умереть, был так потрясен этими простыми словами, что возненавидел свою любимую реку —

И в первый раз ее назвал
Рекою рабства и тоски!..

Но, конечно, эти образы человеческих мук, окружавшие его с колыбели, вошли в его сознание гораздо позднее.

В пору же малолетства он мало вникал в то, что видел, и был самый обыкновенный помещичий сын: с утра до ночи пропадал в лесу, в поле, собирал грибы, ловил птиц, купался в Волге с деревенскими ребятами по нескольку раз в день и прибегал домой лишь поесть. Семья была большая: дети рождались почти каждый год, — было с кем озорничать и бегать.

Чему мог научить его отец? Играть в карты? Стрелять глухарей? К десятилетнему возрасту из мальчика вышел умелый картежник и меткий стрелок. Однажды поздней осенью случилось ему подстрелить на озере дикую утку. Озеро кое-где было затянуто льдом. Собака, испугавшись холодной воды, заупрямилась. Десятилетний охотник, забыв обо всем, кинулся в ледяную воду, поплыл за уткой и добыл ее! Такой это был настойчивый и необузданный мальчик. Еще младенцем, услышав от няни, будто по ночам в саду гуляют черти, он в ту же ночь встал с постели и пошел в темный сад — на единоборство с чертями! Ему было страшно до обморока, но он не вернулся домой, пока не обошел все кусты и деревья.

Эта упрямая настойчивость была его отличительным свойством. Обучаясь верховой езде, он каждую минуту падал с лошади, и был такой день, когда он упал восемнадцать раз подряд, но в конце концов добился своего: сделался хорошим наездником.

Добиться своего какой угодно ценой — это стало для него с детства законом. Впоследствии, уже юношей, Некрасов ехал по реке с любимой женщиной и, когда она усомнилась в искренности его пыл-

ких признаний, кинулся в воду, чтобы доказать ей, что его любовь непритворна*. Только случайность спасла его от смерти.

Немудрено, что при такой пылкой натуре он сделался страстным игроком и охотником. До самой старости ходил он на медведя. За волками, лисицами, тетеревами и зайцами он охотился из года в год всю жизнь.

Точно так же увлекали его карты. Это было у него в крови: все его деды и прадеды были картежники*. Если род Некрасовых, некогда очень богатый, обеднел и захудал, то в этом виновата главным образом картежная игра, которой в течение двух веков предавались все представители рода.

На одиннадцатом году Некрасов был отдан отцом в ярославскую гимназию, где учился плохо и лениво. Отец неохотно платил за его обучение, ссорился с его учителями. Не выдержав экзамена при переходе из пятого класса в шестой, мальчик был оставлен второгодником и окончательно отбился от наук.

Это принесло ему пользу. Он пристрастился к чтению. Особенно полюбилась ему одна нелепая, но бурно-пламенная книга, вышедшая в 1827 году, под таким затейливым заголовком:

КОРСЕР.
Романтическая трагедия
в трех действиях,

с Хором, Романсами и двумя песнями, Турецкою и Аравийскою, заимствованная из Английской Поэмы Лорда Бейрона, под названием: The Corsair.

Сочинение
В. Н. ОЛИНА.

В этой напыщенной книге были между прочим такие слова:

«Он должен погибнуть, этот тиран коварный!.. Источить свободу из крови, пронзить сердце тирана!.. Любовь и свобода, укрепите руку Гюльнары!»

Эти призывы к свободе, очевидно, произвели на Некрасова огромное действие, потому что и через тридцать пять лет он декламировал их на память перед своими знакомыми.

Наряду с «Корсером» мальчика очаровала запрещенная ода Пушкина «Вольность», где тоже говорится о смерти тирана:

Самовластительный злодей,
Тебя, твой род я ненавижу,
Твою погибель, смерть детей
С жестокой радостию вижу.

По утверждению Некрасова, эта ода оказала влияние на все его творчество.

Недаром он вспоминал ее и на старости лет:

Хотите знать, что я читал? Есть ода
У Пушкина, названье ей «Свобода»...

Но ее влияние проявилось значительно позже, а теперь, на короткое время, он весь очутился во власти напыщенно-витиеватой декламации «Корсера». Впоследствии он сам вспоминал: «в гимназии ударился я во фразерство».

Отец решил отправить молодого «фразера» в Петербург на военную службу. Юноше эта поездка пришлась по душе, так как у него понемногу скопилась целая тетрадь чрезвычайно *фразистых* стихов, и он мечтал напечатать их в столичных журналах. Стихи были незрелые.

Как и все очень молодые писатели, он, сам того не замечая, подражал каждому прочитанному автору: и Ломоносову, и Жуковскому, и Полежаеву, и Мицкевичу, но охотнее всего — Бенедиктову, величайшему «фразеру» тридцатых годов, кумиру тогдашней провинции. Кроме того, он написал целый роман, на который тоже возлагал большие надежды.

В 1838 году семнадцатилетний Некрасов приехал в столицу с рукописью романа, с тетрадью стихов, но без копейки денег. Нелегко дались ему эти первые шаги в литературе. Он часто голодал, не имел пристанища, целую зиму ходил без пальто, спал в ночлежных приютах, а между тем никто не мешал ему обеспечить себе легкую и беззаботную жизнь: стоило только выполнить волю отца и поступить на военную службу. Отец высылал бы ему ежемесячно небольшое пособие, и карьера молодого человека была бы устроена раз навсегда. Но его влекла к себе литература, и ради нее он обрек себя на полуголодную жизнь. Вместо того, чтобы поступить в полк, он, — кажется, по желанию матери — поступил в университет вольнослушателем*. Впоследствии он с болью вспоминал свои первые годы в столице; лишь такой настойчивый, несокрушимый человек, как он, мог вынести эту мучительную борьбу с нищетой. Некоторые его стихотворения были напечатаны в разных журналах, но за них почти ничего не платили. Роман так и не удалось напечатать.

В 1840 году он, с помощью добрых людей, выпустил книжку своих полудетских стишков под заглавием «Мечты и звуки». Книжка не имела успеха. Она была не хуже и не лучше множества других подобных книжек, которые печатались тогда в огромном количестве: то же «фразерство», те же приемы обветшалой романтики, уже переставшие производить впечатление; но если

вспомнить, что написана она малоразвитым семнадцатилетним подростком, вдали от какой бы то ни было культурной среды, придется признать ее незаурядным явлением, потому что порою в динамике ритмов и в сильном лирическом тоне сказывался подлинный темперамент поэта.

2

Неуспех этой книги не только не обескуражил Некрасова, но словно придал ему новые силы. Вскоре вместо напыщенных и мрачных стихов он стал писать стихи юмористические, и здесь сразу обнаружил немалый талант. Замечательно, что первые же строки своей юмористики он направил против себя самого. Высмеивая свое пылкое «фразерство», он написал ряд пародий на свои собственные «Мечты и звуки» и вообще на тот напыщенный стиль, которым до той поры увлекался и который полновластно царил в тогдашней журнальной поэзии. Этими автопародиями он боролся с самим собою, убивал в себе свое пристрастие к романтической позе и фразе[1]. Тогда же обнаружилось в нем одно изумительное, редкое качество: страстное влечение к труду. Этот полумальчик, вышедший из праздной среды, оказался гениальным работником. Каково бы ни было *качество* его тогдашних писаний, их *количество* почти невероятно. В 1840 и 1841 годах он написал столько водевилей, статей, сказок, стихотворений, рассказов, рецензий, что другому писателю хватило бы на целую жизнь. Вот краткий перечень написанного им в эти два года.

Повести и рассказы: — «Макар Осипович Случайный». — «Певица». — «Двадцать пять рублей». — «Ростовщик». — «Капитан Кук». — «Карета». — «Жизнь Александры Ивановны». — «Опытная женщина». — «В Сардинии».

Театральные пьесы (наполовину в стихах): — «Великодушный поступок». — «Федя и Володя». — «Юность Ломоносова». — «Утро в редакции». — «Шила в мешке не утаишь». — «Феоктист Онуфриевич Боб». — «Актер». — «Дедушкины попугаи». — «Вот что значит влюбиться в актрису».

Стихи: — «Провинцияльный подьячий в Петербурге». — «Мелодия». — «Офелия». — «Скорбь и слезы». — «Песня Франчески». — «Баллада Ангелики». — «Баба Яга». — «Сказка о царевне Ясносвете» — несколько тысяч стихов.

[1] Вообще в те годы литературной учебы Некрасов написал много пародий — на Языкова, Жуковского, Лермонтова. Этим путем он изучал и *преодолевал* стиль наиболее влиятельных тогдашних поэтов.

А сколько напечатано им в те же два года газетно-журнальных статей! Положительно нельзя себе представить, когда он ел, когда спал. Не разгибая спины, днем и ночью исписывал он десятки страниц своим горячим, стремительным почерком. Недаром перед смертью он сказал про эти свои полудетские годы: «Уму непостижимо, сколько я работал! Господи, сколько я работал!» И количество этой работы с каждым годом росло. Мало кому известно, что в 1844–1845 годах Некрасов печатал статьи и стихи под *десятью* псевдонимами: Пружинин, Бухалов, Иван Бородавкин, Афанасий Похоменко, Стукотнин, Назар Вымочкин, Ник-Нек и др., т. е. буквально писал за десятерых, в десять рук. В его лице в русскую литературу вошел один из величайших *героев труда*.

Недаром даже любовные стихи написаны у него от лица утомленного труженика, который —

натерпевшись муки,
Устав и телом и душой,

ищет и находит в любви отдых от постылой поденщины. Но так мизерно платили поэту за его колоссальный труд, что и тогда он не спасся от голода, хотя, казалось бы, одни его пьесы, поставленные на Александринском театре, должны были давать ему изрядный доход. Как тяжело он нуждался в ту пору, видно из таких воспоминаний сестры одного режиссера*:

«Мне горько и стыдно вспоминать, что мы с маменькой прозвали его [Некрасова] несчастным.

— Кто там пришел? — бывало, спросит маменька. — «Несчастный»?

И потом обратится к нему:

— Небось есть хотите?

— Позвольте.

— Аннушка, подай ему, что от обеда осталось!

Особенно жалким казался Некрасов в холодное время. Очень бледен, одет плохо, все как-то дрожал и пожимался. Руки у него были голые, красные, белья не было видно, но шею обертывал он красным вязаным шарфом, очень изорванным. Раз я имела нахальство спросить его:

— Вы зачем такой шарф надели?

Он окинул меня сердитым взглядом и резко ответил:

— Этот шарф вязала моя мать.

Я сконфузилась»...

Молодого драматурга, как нищего, кормили объедками! И он действительно был нищий в ту пору. Об этом единодушно вспо-

минают актеры, с которыми он сблизился тогда в качестве поставщика водевилей[1].

Вскоре он достиг кое-какого успеха. Его бойкие и ловкие стишки о взятках, деньгах, картах и чинах, — обо всем, чем волновалось тогдашнее общество, — пришлись по вкусу невзыскательным читателям, и заказы на подобную работу посыпались к нему со всех сторон. Он сделался своим человеком в актерской и писательской богеме. Его звонкие куплеты о псковском подьячем Феоктисте Онуфриевиче, попавшем из медвежьего угла в Петербург, были подхвачены всеми. Их списывали, заучивали наизусть. Он сделался заметной фигурой среди безличной толпы развлекателей публики, и необходимо отметить, что во многих его тогдашних стихах обнаружилась мастерская стихотворная техника, доходящая порой до виртуозности.

В то переходное время в русском обществе стал намечаться новый, дотоле редкостный тип: писатель-чернорабочий, писатель-подёнщик. Молодой Некрасов был одним из первых (по времени) представителей этого типа: писатель на все руки, без определенной темы, без будущего. Сегодня он писал о разведении пчел, завтра о вреде табака, послезавтра о модной танцовщице, потом об игре в преферанс, — все это наспех, кое-как, по заказу. Однажды он напечатал отчет о спектакле, который на его беду не состоялся*. Это вызвало целый скандал. Та казарменно-канцелярская публика, которой он тогда угождал, принижала его литературную личность. Он это чувствовал и мучился этим.

До нас дошло его откровенное письмо к любимой сестре Елизавете, где он горько жалуется, что, по прихоти литературного рынка, ему приходится против воли писать не то, что у него на душе:

Я день и ночь тружусь для суеты,
И ни часá для мысли, для мечты...
Зачем? На что? Без цели, без охоты!
Лишь боль в костях от суетной работы,
Да в сердце бездна пустоты.

«Иногда я оглянусь назад, загляну в тайник души и, верно, ужаснусь, заплачу. Мне будет стыдно самого себя, но что делать?»

[1] Бедствовал он долго, — лет пять. В 1843 г. Белинский писал Краевскому: «Вы едва можете расплачиваться с Некрасовыми, Сорокиными и прочею *голодною* братьею» (*В. Г. Белинский*. Т. II. СПб., 1914, с. 374).

Эта ненависть к «бесцельной» и «суетной» литературной работе свидетельствует, что юноша Некрасов не удовлетворился своим дешевым успехом в качестве развлекателя публики, а уже в те ранние годы смутно ощущал в себе жажду *отдать свой талант на служение какому-то великому делу*, — какому? — он еще не догадывался. Отсюда его тоска, его недовольство собой:

Бегу... Куда? В торг суетности шумной,
Чтоб заглушить тоску души безумной, —

жаловался он в том же письме.

В то время действительно литература была для Некрасова «торгом суетности шумной», потому что начиналась эпоха купли-продажи идей и талантов. Появилось множество издателей, почуявших здесь легкую наживу. Некрасов, как истый ярославец, соблазнился этой предпринимательской деятельностью и обнаружил большие способности. В феврале 1843 года вышло его первое издание: крошечная книжка под заглавием «Статейки в стихах без картинок». Книжка была издана на занятые у одного приятеля деньги. Она имела успех. Вскоре появилась вторая. В 1844 году Некрасов издал книжку о дедушке Крылове*, потом «Физиологию Петербурга», в 1846 году «Петербургский сборник» и юмористический альманах «Первое Апреля»; словом, к 25-летнему возрасту он оказался одним из наиболее удачливых издателей Питера. Планы всяческих литературных предприятий так и кипели у него в голове: то он хочет открыть книжную лавку, то затевает библиотеку романов, повестей и путешествий, то проектирует ежемесячный альманах «Зубоскал», — словом, и здесь проявляет свой большой творческий темперамент.

Карьера его складывалась прочно. Он верными шагами шел к богатству. Но то, что удовлетворило бы других, было для него источником горя. Все видели в нем бойкого, смышленого юношу, который умело и ловко пробивает себе дорогу, но никто не подозревал, что этот преуспевающий молодой человек тайно терзается странной тоской...

Вообще тоска (или, как тогда говорили: хандра) была характерным свойством Некрасова, присущим ему с самого детства. Этот энергический работник вдруг охладевал ко всему и целыми днями молчаливо предавался сосредоточенным думам, обвиняя себя во всяких небывалых грехах. В такие покаянные дни он требовал от себя жертв и подвигов, хотя и не знал, в чем они должны заключаться.

Это указал ему его великий учитель, человек, перевернувший всю его жизнь — Белинский.

3

Белинский был в ту пору охвачен ненавистью к «гнусной расейской действительности». Литературная среда, где вращался Некрасов, была чужда и враждебна Белинскому, но в некоторых стишках молодого поэта он, к своему удивлению, заметил слабые звуки протеста, недовольства, обиды. Познакомившись с Некрасовым лично, он увидел, что этот якобы чужой человек, этот развлекатель «департаментской сволочи», родственно близок ему своей выстраданной, подлинной, недворянской злобой к удушливому быту тогдашней России. Это была злоба чернорабочего, плебея, подёнщика, испытавшего на собственной шкуре все тяготы подневольной работы. Этой злобы не знали ни Анненков, ни Тургенев, ни Герцен, ни другие молодые писатели, окружавшие знаменитого критика. Они были белоручки, богатые, свободные люди, а Некрасов был такой же литературный батрак, как Белинский. Это и сблизило их.

Белинский с жаром набросился на молодого собрата и стал — как сказали бы теперь — пропагандировать свои убеждения. Пропаганда была очень успешна, так как, повторяем, в уме у Некрасова давно уже таились под спудом зародыши тех же идей.

Та беспричинная тоска, которая, как мы видели, часто угнетала его, теперь осмыслилась и нашла применение. Поэт впервые по-новому прочувствовал впечатления детства, вспомнил деспота отца и мученицу мать, вспомнил горькую жизнь крестьян и, забросив бойкие куплеты, стал писать об угнетенных и страдающих. Здесь у него сразу открылся огромный талант. Белинский помог ему *найти самого себя*, понять основные качества своего дарования, и после сближения с Белинским творчество Некрасова определилось раз навсегда. Это творчество было вполне самобытно. Некрасов почти не имел в русской литературе предшественников: такого стиля, таких сюжетов и ритмов не было ни у Жуковского, ни у Пушкина, ни у Лермонтова. Основной тон большинства его стихотворений — тон унылого, однообразного плача, прерываемого воплями проклятий и жалоб. Ритмы тягучие, с постоянным стремлением к протяжным звукам, протяжным словам. Почти все эти стихи повествовали о страданиях от холода, голода, насилия, болезней, нужды.

Именно такой поэт был необходим в ту эпоху. Во всей Европе возникла уже литература, зовущая к состраданию и жалости. Молодая европейская буржуазия, сбрасывая с себя последние путы феодального строя, стеснительные для ее все растущей промышленности, шла к этому освобождению под флагом гуманных идей

о сострадании к униженным и оскорбленным. Униженные и оскорбленные стали предметом самого нежного внимания со стороны величайших английских, французских, немецких писателей. Диккенс уже написал «Оливера Твиста» и «Лавку древностей»; гуманные романы Жорж Санд, изображавшие в приукрашенном виде жизнь французских крестьян, уже могуче взволновали молодежь. Весь кружок Белинского преклонялся перед повестями Жорж Санд. «Эта женщина решительно Иоанна д'Арк нашего времени*, звезда спасения и пророчица великого будущего! — многократно восклицал о ней Белинский. — Ее роман потряс меня, как откровение, как блеск молнии, озаривший бесконечное пространство, — и я пролил слезы божественного восторга, священного безумия!»

Стихи Некрасова оказались по своему духу близки к этому новому направлению всемирной словесности. Когда в 1845 году Некрасов написал стихотворение «В дороге», оно было принято с таким энтузиазмом, который нынешнему читателю едва ли понятен. Вожди тогдашнего молодого поколения, Грановский, Белинский, Герцен, горячо приветствовали автора. До какой степени эти новые произведения Некрасова были в духе тогдашней эпохи, видно хотя бы из того, что через два-три года после напечатания «В дороге» явились «Антон Горемыка» Григоровича, «Записки охотника» Тургенева, «Сорока-воровка» Герцена, воплощавшие тот же протест против крепостной неволи крестьян. Стихотворение «В дороге» может быть названо первым (по времени) в ряду этих гуманных произведений, надолго определивших направление и формы русской художественной литературы. Вскоре Некрасов написал стихотворение «Родина», где протест против угнетения и рабства сказался с особенной силой. Оно также, по словам одного современника, привело Белинского в восторг*. Белинский выучил его наизусть и послал в Москву к своим приятелям.

— А каков Некрасов-то! — восклицал Белинский. — Сколько скорби и желчи в его стихе!*

Особенно в кружке Белинского привлекало всех к Некрасову то, что он был плебей, пролетарий. Конечно, это наименование нужно понимать весьма условно: в сущности, Некрасов был дворянин, сын помещика, такой же барин, как Герцен, Тургенев, Огарев. Но никому из этих людей не приходилось голодать, биться из-за куска хлеба, ночевать в ночлежных приютах, знаться с «отбросами» общества. Все они любили философствовать, читали книги на трех-четырех языках, много путешествовали по Европе. Некрасов не знал ни одного языка, нисколько не интересовался модной философией Гегеля и сроду не бывал за границей. Ни-

кто из них ничего не смыслил в практических, житейских делах. Некрасов был среди них единственный практик, делец, деловой человек, — явление совершенно новое в тогдашней литературной среде! Белинский, стремившийся в ту пору к «слиянию с действительностью», очень высоко оценил это качество, которого не хватало ему самому.

Появившись в кружке Белинского, Некрасов не оставил своих издательских дел, а напротив, расширил и усовершенствовал их. В 1846 году он издал знаменитый «Петербургский сборник», куда вошли между прочим «Бедные люди» Достоевского, имевшие шумный успех. Сборник был очень скоро распродан, и Некрасов замыслил приняться за издание какого-нибудь большого журнала. В конце 1846 года он, при помощи своих друзей, ссудивших его деньгами, взял в аренду журнал «Современник», основанный Пушкиным. В этот журнал перекочевал Белинский со всеми своими друзьями. Таким образом здесь сосредоточились лучшие литературные силы. Сюда-то Некрасов вложил всю свою неутомимую энергию. В ту пору, — после французской революции 1848 года, — издание радикального журнала было почти нечеловеческим подвигом. Цензура свирепствовала как никогда. Случалось, больше половины статей погибали под красными чернилами цензора. Нужно было спешно добывать новые статьи, которым грозила та же участь. Только такой необыкновенный работник, как Некрасов, мог столько лет нести это бремя. Когда «Современнику» пришлось особенно плохо, поэт засел за огромный роман «Три страны света» (1848 г.), который писал по ночам, так как днем был занят журнальными хлопотами. Через два года, когда цензура снова придавила журнал, Некрасов принялся за другой роман, «Мертвое озеро» (1851), который тоже писал по ночам. «Бывало, запрусь, засвечу огни и пишу, пишу, — вспоминал он впоследствии*. — Мне случалось писать без отдыху более суток. Времени не замечаешь. Никуда ни ногой. Огни горят, не знаешь, день ли, ночь ли; приляжешь на час другой — и опять за то же». Поразительно, как не надорвался он от этой работы. У него заболели глаза, его каждый вечер трясла лихорадка, но чтобы составить одну только книжку журнала, он читал около 12 000 страниц разных рукописей*, держал до 60 печатных листов корректуры (то есть 960 страниц, из которых половину уничтожала цензура), писал до полсотни писем цензорам, сотрудникам, книгопродавцам, — и порою сам удивлялся, что паралич не хватил его правую руку.

Редактором он был превосходным. Журналов, подобных его «Современнику» не бывало в России ни раньше, ни после. Достаточно сказать, что в качестве редактора он первый открыл таких

начинающих авторов, как Достоевский, Гончаров, Лев Толстой, Чернышевский и Добролюбов. У него был великий талант отыскивать и *приманивать* таланты, как выразился о нем Гончаров. Роль «Современника» в истории русского освободительного движения огромна. Несмотря на цензурный гнет, журнал неустанно ратовал за раскрепощение трудового народа и воспитал целые поколения русских людей в демократическом духе.

Некрасов стоял во главе этого журнала без малого двадцать лет, и если бы он не написал ни одного стихотворения, он и тогда заслужил бы благодарную память потомства — как величайший журналист своей эпохи.

Кроме Некрасова, редактором «Современника» был Иван Панаев, известный беллетрист того времени, человек поверхностный и слабый. У Панаева была жена Авдотья Яковлевна, молодая писательница, очень красивая женщина. Она печатала повести под псевдонимом Н. Станицкий. С нею-то и написал Некрасов «Три страны света» и «Мертвое озеро». В конце сороковых годов она стала его гражданской женой. Они прожили вместе около пятнадцати лет. Он посвятил ей много стихов: «Мы с тобой бестолковые люди», «Поражена потерей невозвратной», «Так это шутка? Милая моя», «Прости, не помни дней паденья», «Тяжелый крест достался ей на долю».

4

К началу пятидесятых годов благосостояние поэта упрочилось. Будущее сулило ему счастливую и привольную жизнь. Но весною 1853 года он тяжело заболел. Болезнь поразила его горло, он на всю жизнь лишился голоса, стал говорить еле слышным шепотом. Три года лучшие доктора не могли распознать, чем он болен. Это еще больше угнетало его. Его тогдашние страдания выразились в стихотворениях «Умру я скоро», «Тяжелый год», «Ничего! гони во все лопатки!», «Замолкни, Муза мести и печали» и др.

Наконец в 1856 году он уехал в Италию. Это была его первая поездка за границу. На душе у него было так тяжело, что он чуть не бросился с палубы в море. Но, после того как он вместе с Панаевой прожил в Риме всю зиму, силы его восстановились. С обычной своей страстью взялся он снова за творческий труд и в 39 дней, не отходя от стола, создал поэму «Несчастные».

В это время в Москве вышло первое собрание его стихов. Книжка удачно миновала цензурные рифы и, к изумлению поэта,

имела грандиозный успех. Друзья писали ему из Петербурга, что такого успеха не имел даже Гоголь*.

Причины этого успеха понятны. К тому времени в русском обществе выдвинулись и заняли передовые позиции «новые люди», разночинцы, плебеи, люто ненавидевшие дворянскую, помещичью Русь. Некрасов, единственный из выдающихся русских поэтов, был тогда выразителем их идеалов и вкусов. Другие поэты пели о Боге, о женских поцелуях и звездах; Некрасов один говорил о том, что было близко плебейской душе: о сырых подвалах, о подневольной работе, о ненависти к богачам-угнетателям, — и говорил таким языком, каким не говорили ни Пушкин, ни Лермонтов, пусть и «вульгарным» и «грубым», но зато родным этой новой читательской массе.

Когда Некрасов воротился в Россию, он увидел, что вся эта масса считает его своим вождем и учителем. Пользуясь ослаблением цензурных пут, он сделал свой журнал «Современник» органом молодой радикальной демократии. Прежде каждая книжка этого журнала была сборником изящных стихотворений, повестей и романов, написанных лучшими мастерами словесности — Фетом, Тургеневым, Гончаровым, Толстым, — теперь весь журнал превратился в собрание горячих прокламаций, пропагандирующих новые идеи, призывающих к борьбе за освобождение России. Главными сотрудниками Некрасова по ведению журнала стали молодые публицисты Чернышевский и Добролюбов, которые вместе с тогдашней передовой молодежью разочаровались в реформах Александра II и пришли к социалистическому образу мыслей.

Таким образом журнал Некрасова стал первым революционным журналом из *подцензурных, легальных* изданий.

Некрасов, окрыленный сочувствием и поддержкой молодежи, создал тогда лучшие свои стихотворения: «Рыцарь на час», «Коробейники», «Крестьянские дети», «Мороз, Красный нос». В то суровое время было принято отвергать поэзию как вредную и пустую забаву. Пушкина считали пустословом — и единственный поэт, которому, так сказать, *разрешалось* творить, был Некрасов.

Прежние друзья Некрасова, Дружинин, Григорович, Тургенев, Анненков, Фет, верные своей дворянской сущности, отшатнулись от его журнала, причем, как теперь выясняется, одним из самых воинственных противников нового антидворянского курса, взятого «Современником» в конце пятидесятых годов, был молодой Лев Толстой, требовавший, чтобы Некрасов устранил из своего журнала бунтаря Чернышевского* и заменил его эстетом Дружининым. Но хотя Некрасову было больно рвать старые свя-

зи с друзьями, он пошел на этот разрыв, потому что демократический разночинец был ему по своей психике ближе, чем представители старо-барской культуры.

Особенно тяжело было ему пережить расхождение с Тургеневым, которого он считал своим задушевнейшим другом.

...Одинокий, потерянный
Я как в пустыне стою —

писал он после этого разрыва, и все-таки остался верен революционно-демократической «партии», и до конца своих дней шел в ногу с разночинной молодежью.

Но потеряв своих старых друзей, поэт скоро лишился и новых: Добролюбов умер (1861), Чернышевского и Михайлова заточили в Петропавловскую крепость и сослали в Сибирь. Журнал «Современник» остался без главных сотрудников. Правительство, вступившее на путь мстительной расправы со своими врагами, решило уничтожить ненавистный журнал. Вначале оно приостановило «Современник» на несколько месяцев (1862), но после каракозовского выстрела прекратило совсем (1866)*.

Чтобы спасти свой журнал, Некрасов решился на отчаянный шаг. Он написал хвалебную оду усмирителю Польши, М. Н. Муравьеву, от которого зависела судьба «Современника», и прочитал эту оду публично на официальном обеде. Это вызвало целую бурю протестов. Молодежь увидела в поступке Некрасова измену революционному знамени и временно охладела к своему любимому поэту. Некрасов остался без друзей, без журнала, без нравственной поддержки читателей — и горько раскаялся в своем малодушном поступке:

За то, что я остался одиноким,
Что я ни в ком опоры не имел,
Что я, друзей теряя с каждым годом,
Встречал врагов все больше на пути,
За каплю крови, общую с народом,
Прости меня, о родина, прости!

5

Долго существовать без журнала Некрасов не мог. Не прошло и двух лет, как он взял в аренду у Краевского захиревший журнал «Отечественные Записки» и, собрав вокруг этого журнала таких писателей, как Островский, Елисеев, Салтыков, Глеб Успенский, Златовратский, Михайловский, Щапов, Лавров, Новодворский, сделал его боевым органом молодого народничества.

До какой степени журнальная работа поглощала все силы Некрасова, видно из одного обстоятельства, на которое до сих пор не обращали внимания. Разбирая его рукописи, мы с удивлением видим, что большинство его стихотворений позднейшего времени помечены одним и тем же месяцем: июлем. «Дедушка» — 30 июля 1870 года. «Недавнее время» — 1 июля 1871 года. «Княгиня Трубецкая» — 23 июля 1871 года. «Княгиня Волконская» — 17 июля 1872 года. «Пролог» и «Дёмушка» — июль 1873 года. «Уныние» — 6–13 июля 1874 года. «Ночлеги» — 18 июля 1874 г. «Современники» — 9 июля 1875 года.

Словом, только во время летнего отдыха мог Некрасов писать стихи! Это кажется почти невероятным: великий поэт, каждое слово которого жадно подхватывается всем молодым поколением, так поглощен посторонней работой, что может урвать для творчества только три-четыре недели в году, а все остальное время отдает журналистике: цензурной волоките, исправлению рукописей, чтению корректур и т. д.

Это был беспримерный общественный подвиг, до сих пор еще не оцененный. Особенно много уходило у Некрасова сил на изнурительное единоборство с цензурой. Каждая новая книжка «Отечественных Записок» требовала нового боя. «Отечественные Записки» были дороги Некрасову тем, что это был единственный журнал, отстаивавший интересы крестьянства. Крестьянин выдвинулся в этом журнале на первое место и сделался мерилом всей политической и общественной жизни, литературы, искусства и проч. Каждое явление оценивалось с точки зрения пользы или вреда для крестьян. То было время так называемого «хождения в народ». Так как рабочий класс был в тогдашней России немногочислен и слаб, то считалось, что русскую революцию поднимут крестьяне. Разночинная молодежь семидесятых годов твердо верила, что в крестьянской общине таится зародыш коммуны, что почти каждый крестьянин по своей природе бунтарь, Стенька Разин, что стоит только разбудить в деревенском народе его дремлющий революционный инстинкт, и он немедленно поднимет восстание. Эта вера была фантастическая, но разночинная молодежь приняла ее с большим энтузиазмом и стала уходить из больших городов в деревенскую глушь для пропаганды в народе. Эти новые настроения передовой молодежи могуче отразились на некрасовском творчестве. Его отношение к народу становилось с каждым годом все любовнее. Он изменил весь первоначальный план своей незаконченной поэмы «Кому на Руси жить хорошо», чтобы прославить в ней новых народников, которые самоотверженно служат народу и почерпают в этом служении ве-

личайшее счастье, хотя и знают, что в награду за самоотверженный труд им уготована чахотка и Сибирь.

А когда Некрасов заболел, его поклонение народу приняло еще более страстный характер. Можно сказать, что на смертном одре «народ» заменял ему Бога. Мучаясь невыносимыми болями, он даже молился народу о своем исцелении:

Я взываю к русскому народу:
Коли можешь, выручай!

Болезнь его была мучительно тяжкая: рак прямой кишки. Началась она в 1876 году и почти два года терзала его. Два года длилось его умирание. Операция вызванного из Вены профессора лишь на несколько месяцев отсрочила смерть. Он исхудал как мертвец, на него было страшно смотреть, его стоны и крики не прекращались по целым часам, спать он мог только под сильным наркозом, и все же, каким-то нечеловеческим напряжением воли, находил в себе силы слагать свои «последние песни» — о том же обожаемом «народе».

Когда читатели из этих песен узнали, что Некрасов смертельно болен, его квартира была буквально завалена телеграммами и письмами, где выражалась пламенная скорбь о любимом поэте. Особенно растрогал больного прощальный привет Чернышевского из далекой Сибири: «скажи ему, — писал Чернышевский Пыпину, — что я горячо люблю его, как человека, что я благодарю его за доброе расположение ко мне, что я целую его, что я убежден: его слава будет бессмертна, что вечна любовь России к нему, гениальнейшему и благороднейшему из всех русских поэтов. Я рыдаю о нем. Он действительно был человек очень высокого благородства души и человек великого ума. И как поэт, он, конечно, выше всех русских поэтов»*.

Умирающий выслушал этот привет и сказал еле слышным шепотом:

— Скажите Николаю Гавриловичу, что я очень благодарю его... Я теперь утешен... Его слова мне дороже, чем чьи-либо слова...

Умер Некрасов 27 декабря 1877 года (по новому стилю 8 января 1878 года). Его гроб, несмотря на сильный мороз, провожало множество народу. Когда Достоевский, говоривший речь над могилой, сказал, что Некрасова, как поэта, можно поставить тотчас же после Пушкина и Лермонтова, в толпе раздались крики:

— Выше! Выше!*

1927

Комментарии

В настоящий том включены книги и статьи Чуковского, которые можно назвать пограничными между критикой и литературоведением. Каждая из них в той или иной степени создавалась на основе дореволюционных статей, продолжая и развивая их. Так, книга «Футуристы» — по существу переиздание статей в новой композиции, книга «Две души М. Горького» — итог многолетнего изучения творчества писателя и личного знакомства с ним, состоявшегося незадолго до революции. Книга «Рассказы о Некрасове» лишь отчасти основывалась на дореволюционных статьях, в главной своей части она состояла из новых сюжетов. Наконец, книга об Александре Блоке была полностью задумана и написана после революции в период тесного общения с поэтом.

В силу исторических обстоятельств, упразднивших возможность существования свободной критики, все эти книги и небольшое число написанных в эти годы критических статей стали итогом критической деятельности Чуковского, прощанием с этим жанром и вместе с тем первым шагом навстречу тому, чем предстояло ему заняться в дальнейшем — литературоведением, историей литературы.

Сокращения, используемые в комментариях:

Блок — Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.: ГИХЛ, 1960–1963. Римская цифра указывает том, арабская — страницу.

ЗК — *Блок Александр.* Записные книжки. 1901–1920 / Под общ. ред. В. Н. Орлова., А. А. Суркова, К. И. Чуковского. М., 1965.

ЛН-92. Кн. 2 — Александр Блок. Новые материалы и исследования // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 2. М., 1981.

ЛН-92. Кн. 4. — Александр Блок. Новые материалы и исследования // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 4. М., 1987.

Некрасов — Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., СПб.: Наука, 1981–2000.

Переписка — Корней Чуковский. Лидия Чуковская. Переписка: 1912–1969. М.: Новое литературное обозрение, 2003.

Чукоккала — Чукоккала. Рукописный альманах Корнея Чуковского. М.: Русский путь, 2006.

ИЗ КНИГИ «ФУТУРИСТЫ»

Печатается по кн.: *Чуковский Корней.* Футуристы. Пб.: Полярная звезда, 1922.

В основу книги положено несколько дореволюционных статей Чуковского. Первая из них, «Русские футуристы» (впервые — газ. «Русское слово», 1913. 19 ноября) была посвящена Игорю Северянину. Г. Шенгели вспоминал, что он сразу запомнил этот фельетон Чуковского наизусть, наряду со стихами Северянина из сборника «Громокипящий кубок», и в 1943 году «удивил Корнея Ивановича, сказав ему несколько фраз из этого фельетона...» (Лица. Биографический альманах. М.—СПб., 1994. № 5. С. 382). Эта статья включена в качестве первой части в следующую статью Чуковского «Эгофутуристы и кубофутуристы. Образцы футуристических произведений. Опыт хрестоматии», опубликованую в альманахе издательства «Шиповник» (СПб., 1914. Кн. 22) и вызвавшую большое число откликов.

В том же году статья была перепечатана в сборнике Чуковского «Лица и маски» без заключительной части «Образцы футуристических произведений. Опыт хрестоматии». В 1922 году работа о футуристах издана отдельной книгой по тексту сборника «Лица и маски» с присоединением третьего раздела «Владимир Маяковский». Поскольку этот третий раздел был включен Чуковским также и в статью «Ахматова и Маяковский», где он является важной композиционной частью, мы не повторяем его на страницах «Футуристов».

Чуковский неоднократно выступал с чтением своих статей о футуристах, они во многом служили даже, выражаясь современным словом, для «раскрутки» нового литературного течения, о чем писал Бенедикт Лившиц в своих воспоминаниях: «Октябрь и ноябрь тринадцатого года отмечены в будетлянском календаре целой серией выступлений, среди которых не последнее место занимали лекции Корнея Чуковского о футуризме, прочтенные им в Петербурге и в Москве. Это была вода на нашу мельницу. Приличия ради мы валили Чуковского в общую кучу бесновавшихся вокруг нас Измайловых, Львовых-Рогачевских, Неведомских, Осоргиных, Накатовых, Адамовых, Философовых, Берендеевых и пр. и пригвождали к позорному столбу, обзывали и паяцем, и копрофагом, и еще бог весть как, но все это было не очень серьезно, не более серьезно, чем его собственное отношение к футуризму. Чуковский разбирался в футуризме лишь немного лучше других наших критиков, подходил даже к тому, что в его глазах имело цену, довольно поверхностно и легкомысленно, но все же он был и добросовестней, и несравненно талантливее своих товарищей по профессии, а главное — по-своему как-то любил и Маяковского, и Хлебникова, и Северянина. Любовь — первая ступень к пониманию, и за эту любовь мы прощали Чуковскому все его промахи. В наших нескончаемых перебранках было больше веселья, чем злобы. Однажды сцепившись с ним, мы, казалось, уже не могли расцепиться и собачьей свадьбой носились с эстрады на эстраду, из одной аудитории в другую, из Тенишевки в Соляной Городок, из Соляного Городка в психоневрологический институт, из Петербурга в Москву, из Москвы в Петербург и даже наезжали доругиваться в Куоккалу, где он жил отшельником круглый год. О чем нам никак не удавалось договориться, это о том, кто же кому обязан деньгами и известностью. Чуковский считал, что он своими лекциями и статьями создает нам рекламу, мы же утверждали, что без нас он протянул бы ноги с голоду, так как футуроедство стало его основной профессией. Это был настоящий порочный

круг, и определить, что в замкнувшейся цепи наших отношений является причиной и что следствием, — представлялось совершенно невозможным» (*Лившиц Бенедикт.* Полутораглазый стрелец. Изд-во писателей в Ленинграде, 1931. С. 176–177).

Но никто из тех, кто писал о статьях и о книге Чуковского, этой его роли не замечал и не понимал. На книгу «Футуристы» в 1922 году отклики были в основном негативные, она воспринималась как острая критика футуризма. Я. Шапирштейн-Лерс [наст. имя Яков Ефимович Шапирштейн, позднее печатался под псевдонимом Я. Эльсберг] назвал Чуковского среди тех, кто «издевается над футуризмом» (*Шапирштейн-Лерс Я.* Общественный смысл русского литературного футуризма: Неонародничество русской литературы XX века. М., 1922. С. 33). Отрицательную рецензию опубликовал критик Б. Арватов в журнале «Леф». Эта рецензия дает представление о том, как воспринималась критическая деятельность Чуковского в новой эпохе, где его почти сразу зачислили в разряд «не наших». Начиналась рецензия с вялой констатации достоинств: «В книжке есть несколько остроумных и верных замечаний о заумном языке, о Маяковском», но далее шли существенные оговорки — Чуковский «даже не попробовал определить место футуризма в эволюции литературных форм... Чуковский правильно разглядел глубокую внутреннюю связь между революцией в экономике и революцией в искусстве, но и тут и там он не увидел ничего, кроме "звериного и хулиганского рявканья". Хороший урок для всех, кто повторяет Чуковского в литературных оценках, находясь в противоположном, в нашем политическом лагере, — хороший урок для русских марксистов-коммунистов, продолжающих "звериную" традицию буржуазной критики» (Леф. 1923. № 2. С. 164–165).

Книга «Футуристы», а также предшествующие ей статьи и выступления Чуковского о футуристах, послужили поводом для многолетнего похода против Чуковского со стороны В. Б. Шкловского, который не только причислял Чуковского к числу гонителей Маяковского, грубо искажая реальную историю их отношений, но и сопровождал эти утверждения совсем не безобидными в политическом контексте тех лет напоминаниями о былом сотрудничестве Чуковского в кадетской газете «Речь». Так, в книге В. Шкловского «О Маяковском» (М., 1940) Чуковскому была посвящена целая глава «О критике» (С. 59–66), где не только совершенно неверно представлены отношения Чуковского с Маяковским, но предстает искаженной и литературная позиция критика. Шкловский писал: «уважал Корней Иванович только переведенное с английского — Оскара Уайльда, Уолта Уитмена» (С. 63) и «мимо Корнея Чуковского прошел Блок и Белый, и Горький, и все акмеисты, и Есенин, и Багрицкий, прошла великая русская литература в величайший свой момент» (С. 64). Несправедливость этих нападок читателю настоящего издания очевидна; но поскольку новые советские читатели слабо представляли себе дореволюционную критическую деятельность Чуковского, он тяжело переживал выпады Шкловского, к тому же не имея возможности защищаться, о чем писал Л. К. Чуковской: «О Шкловском скажу: неожиданный мерзавец. Читая его доносы, я испытывал жалость к нему. То, что напечатано, есть малая доля того, что он написал обо мне. По требованию Союза выброшено несколько страниц. Шкловский знает, что я не стану "вспоминать" о его прошлом (речь идет о принадлежности Шкловского к партии эсеров — *Е. И.*), и потому безбоязненно "вспоминает" о моем. Но хорош и Союз, который разрешает печатать обо мне такие гадости! В 1913 году я был единственный критик,

который дал хвалебный отзыв о трагедии “Владимир Маяковский”. И где? В “Русском слове”, самой распространенной газете, которую редактировал Дорошевич, не любивший Маяковского. Этого отзыва Шкловский не приводит» (*Переписка*. С. 263. Письмо от июня 1940).

I. ЭГОФУТУРИСТЫ

Чуковский цитирует стихотворения поэта Игоря Северянина [псевдоним Игоря Васильевича Лотарева] из сборника «*Громокипящий кубок*» (1913) и «*Ананасы в шампанском*» (1914). Он не случайно называет Северянина «львом сезона 1913–1914 гг.», несмотря на то, что к 1913 году Северянин успел выпустить 41 сборник стихов в виде тоненьких тетрадочек. Первые свои сборники Северянин печатал в 1904–1906 году под собственной фамилией Игорь Лотарев, позднее в 1907–1912 годах он печатал свои стихотворные сборники под псевдонимом Игорь-Северянин; эти ранние сборники Северянина имели сквозную нумерацию, последний из них «Сады футуризма» назван 34-й брошюрой, но все они прошли незамеченными критикой, и только скандал, вызванный отзывом Толстого, с возмущением процитировавшего строчку Северянина «Вонзайте штопор в упругость пробки, И взоры женщин не будут робки», заставил обратить внимание на поэта. Но скандал не стал открытием поэтического имени. Известность начинается для Северянина именно со сборника «Громокипящий кубок», который, кстати, сам поэт не включил в общую нумерацию, этот сборник не имел порядкового номера, а следующий за ним сборник «Златолира» назван «Вторая книга поэз». Новый отсчет поэтических книг, начатый с «Громокипящего кубка» как бы удостоверял второе рождение поэта, хотя в этот сборник и во все последующие Северянин включал стихи из ранних сборников, иногда перепечатывая целые разделы из них. В составлении «Громокипящего кубка» принимал участие поэт Федор Сологуб, который написал к нему предисловие и подобрал эпиграф из Тютчева, давший название сборнику. Именно Сологуб помог поэту выбрать среди груды написанного к этому времени тот особый стиль, которому Северянин и обязан своей известностью. Кристаллизация этого стиля постепенно происходила и в ранних сборниках, но именно в «Громокипящем кубке» он становится доминирующим, заставив критиков, и в том числе Чуковского, обратить внимание на оригинальность Северянина как поэта.

Позднее в автобиографической поэме «Рояль Леандра» (1926) Северянин связал появление статьи Чуковского с приходом известности:

Уже меня рисует Сорин,
Чуковский пишет фельетон.
Уже я с критикой поссорен,
И с ней беру надменный тон.
Уже с утра летят конверты, –
В них приглашают на концерты...

При переиздании книги «Футуристы» в составе шестого тома своего собрания сочинений в 1969 году Чуковский дал ссылки на страницы сборника «Громокипящий кубок» по изданию 1913 года (пропустив цитаты из «Ананасов в шампанском»). Ввиду малодоступности этого издания и большого числа современных изданий Северянина, мы даем все ссылки на название стихотворения, а в

скобках сокращенно указывается название сборника: «Громокипящий кубок» (ГК) и «Ананасы в шампанском» (АШ).

С. 29 *Я приказал немедля...* — из стихотворения «Фиолетовый транс» (1912, ГК).

Я в комфортабельной карете... — из стихотворения «Клуб дам» (1912, ГК).

Я еду в среброспицной... — из стихотворения «В коляске Эсклармонды» (1914, АШ).

Элегантная коляска... — из стихотворения «Синематограф» (1910, ГК).

В ландо моторном... — из стихотворения «На островах» (1911, АШ).

...синьора Za... — из стихотворения «Хабанера III» (ГК).

Вы такая эстетная... — из стихотворения «Кэнзели» (1911, ГК).

С. 30 *В желтой гостиной...* — из стихотворения «Диссона» (1912, ГК).

У меня дворец... (правильно: двенадцатиэтажный) — из стихотворения «Тринадцатая» (1910, ГК).

Гарсон, сымпровизируй... и далее: *Зачем же дело стало?...* — из стихотворения «Каретка куртизанки» (1911, ГК).

Шампанского в лилию... — из стихотворения «Шампанский полонез» (1912, ГК).

Ножки пледом закутайте... — из стихотворения «Кэнзели».

С. 31 *Виконт сомневался...* — из стихотворения «Chanson coquette» (1908, ГК).

Вы прислали с субреткою... — из стихотворения «Боа из кризантем» (1911, ГК).

Дворецкий ваш... — из стихотворения «В березовом коттэдже» (1911, ГК).

Скетинг-ринк — помещение для катания на роликовых коньках.

Мадам де Курдюков... де ла репа. — Госпожа (мадам) (де) Курдюкова — вымышленная героиня поэта И. П. Мятлева, от лица которой написаны так называемые макаронические (то есть построенные на смешении искаженных фраз французского и русского языков) стихи. Наиболее известный сборник — «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже» цитируется в тексте статьи по изданию: *Мятлев И.* Сенсации и замечания.... Т. 1. Тамбов, 1840. С. 1 и 120.

Куаффер (фр.) — парикмахер.

С. 32 *Он после шницеля с анчоусом...* — из стихотворения «Шантажистка» (1912, АШ).

...и Фофанов, Мирра Лохвицкая, Бальмонт, Виктор Гофман... — Перечислены поэты, для которых главным была музыкальность, напевность. Для Северянина творчество этих поэтов имело разное значение: Константина Фофанова и Мирру Лохвицкую Северянин называл своими учителями, к ним обращены многие его стихи; Константин Бальмонт оказал на него несомненное влияние, как и Виктор Гофман, что неоднократно отмечалось критиками.

И пела луна... — из стихотворения «Chanson coquette».

С. 33 *Она передернулась...* — из стихотворения «Марионетка проказ» (1910, ГК).

Конечно, с Вашею энергией... — из стихотворения «Шантажистка».

Валентина, сколько счастья... — из стихотворения «Валентина» (1914, АШ).

Девятнадцативешней впечатления жизни... — из стихотворения «Девятнадцативешняя» (1915, сборник «Тост безответный»).

Амбруаз Тома — французский композитор, создатель жанра лирических опер с сентиментальными сюжетами, творчество которого очень любил Северянин, часто упоминавший его оперы и их героев в своих стихах.

Масснэ Жюль — французский композитор, наряду с А. Тома автор лирических опер, также любимых Северяниным.

С. 34 *...пшютизм...* — от французского «пшют» — франт.

Ра — в египетской мифологии — бог Солнца.

Перед лицом Аполлона — имя греческого бога Аполлона, покровителя искусств, здесь используется как символ искусства вообще.

...мода на пещерность, звериность, дикарство. — Имеются в виду декларации акмеистов, из которых первые — «Наследие символизма и акмеизм» Н. Гумилева и «Некоторые течения в современной русской поэзии» С. Городецкого были опубликованы в журнале «Аполлон» (1913. № 1).

Как адамисты, мы немного лесные звери... — цитируется упомянутый выше манифест Н. Гумилева.

Сбросим же с себя наслоения тысячелетних культур... — неточная цитата из упомянутого выше манифеста С. Городецкого, писавшего о поэте-акмеисте М. Зенкевиче: «Сняв наслоения тысячелетних культур, он понял себя как зверя...». Возможно, Чуковский намеренно соединяет эту статью Городецкого с манифестом кубофутуристов: «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. с парохода современности» (альманах «Пощечина общественному вкусу», 1912).

Сарча, кроча, буча на вихроль...! — Взорваль. С. 4.

...зю цю э спрум... — Взорваль. С. 3.

Беляматокияй. — Взорваль. С. 2.

«Это было и у диких племен» — Неточно цитируется второе из трех стихотворений А. Крученых, согласно авторскому пояснению, «написанных на собственном языке. От других слов отличаются: слова его не имеют определенного смысла». Помада. С. 3.

Der blaue Reiter (нем. — голубые всадники) — объединение мюнхенских художников-экспрессионистов. «В Мюнхене вышла при участии Н. И. Кульбина, Д. Бурлюка, В. Кандинского специальная книга «Der blau Reiter», где малайские и новокаледонские идолы призваны оттенять и комментировать творения наших новаторов» (*Примечание Чуковского в т. 6 Собр. соч. (1969)*.

С. 35 *«О, большие черные боги Нубии!»...* — Цитируется статья Августа Балльера «О Хромотерапии, уже использованной» // Союз молодежи. При участии поэтов «Гилеи». № 3. Март 1913. С. 24.

...другой Аполлон, криво-чернявый урод. — Пересказывается статья Августа Балльера «Аполлон будничный и Аполлон чернявый», где автор писал: «Аполлон новый. Родился с кривыми ногами (на гитаре: кавалеристом был рожден); цветом напоминает дочь Нубии, а также французскую ваксу; голова его из сталобронзы: кулаки будущих футуристов не прошибут». Про прежнего бога Аполлона здесь сказано, что он «трещит и падает» (Союз молодежи. С. 24). Чуковский ошибочно называет «Союз молодежи», издававшийся в Петербурге, «московским альманахом». Московской была лишь группа «Гилея».

Ratio, Logos — буквально — разум по-латыни и по-гречески.

С. 36 *В будуаре тоскующей...* — из стихотворения Северянина «Нелли» (1911, ГК).

«Иду в природу, как в обитель...» и *«По природе я взалкал»...* — из стихотворения Северянина «Прощальная поэза» (1912, ГК).

Бегу оленем к дебрям финским... — из стихотворения Северянина «Эгофутуризм». Ч. III (1912, ГК).

И там, в глуши, в краю олонца... — из стихотворения Северянина «Прощальная поэза».

Я остановила у эскимосской юрты... — из стихотворения Северянина «Юг на Севере» (ГК).

Я с первобытным неразлучен... — из стихотворения Северянина «Эгофутуризм». Ч. III (1909, ГК).

Душа влечется в Примитив... — там же, Эпилог. Ч. II (1912).

С. 37 *Котик милый, деточка...* — из стихотворения Северянина «Мисс Лиль» (1911, ГК).

С. 38 *Еще весной благоухает сад...* — из стихотворения Северянина «Весенние триолеты» (1913, сборник «Victoria Regia»).

Я... увидел неожиданное слово: футуризм... Я гений, Игорь Северянин... — Чуковский имеет в виду и частично пересказывает заключительное стихотворение-манифест «Эгофутуризм» в сборнике «Громокипящий кубок»; составленное из нескольких стихотворений, написанных в разные годы, оно содержит краткую историю эгофутуризма. Объединение «Эгофутуризм» и Академию Эгопоэзии Северянин основал в период полной своей безвестности в конце 1911 года вместе с сыном поэта К. М. Фофанова — Константином, печатавшимся под псевдонимом Константин Олимпов. В октябре 1912 года Северянин заявил о своем выходе из этого объединения в упомянутом уже стихотворении «Эгофутуризм», которое тогда было выпущено отдельным изданием. После этого была создана «Интуитивная ассоциация эгофутуристов», куда вошли поэты И. Игнатьев, упоминаемый далее Василиск Гнедов, которые позднее примкнули к кубофутуристам, и др. Брошюра И. Игнатьева «Футуристы и футуризм» и листовки эгофутуристов (Вселенский Эгофутуризм... Грядущее осознание жизни...), которые далее цитирует Чуковский, по существу к Северянину отношения не имели.

Немею в бешенстве... — из стихотворения Северянина «Газелла» (1912, ГК).

С. 39 *Новатор в глазах современников...* — из стихотворения Северянина «Корректное письмо» (1912, сборник «Victoria Regia»).

Отец Российской Эго-поэзии... — *Игнатьев И. В.* Футуристы и футуризм. Петербургский глашатай. 1912. № 2. С. 1*[1].

...стоял на Синае с какими-то скрижалями в руках. — Ветхозаветный пророк Моисей с высот горы Синай принес иудейскому народу скрижаль (каменную доску), на которой был написан Закон, данный Богом. «Скрижалями» назывались тезисы первой декларации Академии Эгопоэзии «Вселенский футуризм», подписанной И. Северяниным, К. Олимповым, Г. Ивановым и Грааль-Арельским.

С. 40 *Я себя выше всех превознес...* — неточная цитата (правильно: тебя) из стихотворения П. Широкова «Вечерняя любовь» // *Широков П.* Розы в вине. СПб.: Издание газеты «Петербургский глашатай». 1912. С. 7.

Если Бог сотворил человека... — Фофанов Мих. Петр. Эгоизм // Оранжевая урна. Альманах памяти Фофанова. СПб.: Изд. газеты «Петербургский глашатай». 1912. С. 6.

Я — Бог таинственного мира... — начало стихотворения Ф. Сологуба (1896).

---

[1] Знаком «*» отмечены примечания К. Чуковского, которые не удалось проверить de visu.

Эго-Бог — буквально Я—бог. Понятие, изобретенное Игорем Северяниным, вошло в написанную им декларацию «Интуитивная школа „Вселенский эгофутуризм“» (сентябрь 1912 года) в виде тезиса: «Признание Эгобога (Объединение двух контрастов)», то есть личности художника и Бога.

...эгопоэт Василиск Гнедов... «Поэма конца»... — Уже упоминавшийся поэт Василиск Гнедов, примкнув к кубофутуристам, выпустил в 1913 году в Петербурге книгу «Смерть искусству», где опубликована описанная Чуковским «Поэма конца» (С. 8); Чуковский по инерции объединяет эти стихи с цитатами из эгофутуристов.

С. 41 *«Календарь модерниста» ... за 1901-й год...* — Несуществующее издание, Чуковский хочет этим сказать, что эгофутуристы повторяют лозунги, под которыми в 90-е годы начинало свой путь первое поколение символистов — декаденты, поэтому далее он цитирует стихотворение З. Гиппиус «Посвящение» (1894) и В. Брюсова «З. Н. Гиппиус» (1901).

Люблю я себя, как Бога... — из стихотворения З. Гиппиус «Посвящение» (1894).

Константин Олимпов носит... княгини Л. А. Оболенской. — Альманах «Стеклянные цепи». СПб., 1912. С. 4. Объявления о подобных раутах, их программы и даже приглашения на них регулярно печатались в альманахах эгофутуристов. Чуковский был единственный из критиков, кто не только пытался попасть на один из таких раутов, но и оставил об этом воспоминания.

Луна просвечивала сквозь облако... — Шершеневич В. // Всегдай. СПб., 1913. С. 26*.

Пески и Подъяческая... — Название района (Пески) и улицы (Подъяческая) в Петербурге, которые были далеко не аристократическими. На Подъяческой одно время жил Игорь Северянин.

С. 42 *...или из Гостиного двора...* — место, где располагались купеческие лавки; гостиннодворцы — пренебрежительная кличка купечества.

С. 43 *...наш знаменитый лингвист...* — Чуковский цитирует (с отдельными неточностями) автобиографическую статью выдающегося ученого-лингвиста Ивана Александровича Бодуэна де Куртенэ (1845—1929), опубликованную в кн.: Критико-биографический словарь русских писателей и ученых / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1897. Т. V. С. 34. Высказанные здесь мысли, возможно, стали отправной точкой возникшего у Чуковского интереса к изучению языка детей, которому он в дальнейшем посвятил многие годы; итогом этих исследований стала его книга «От двух до пяти».

С. 44 *И надолго наш край был обезмышен.* — Из стихотворения В. А. Жуковского «Война мышей и лягушек».

С. 45 *Вокруг талантливые трусы...* — из стихотворения Северянина «Прощальная поэза» (1912, ГК, с подзаголовком: ответ на послание Валерия Брюсова), входившего как отдельная часть в стихотворение «Эгофутуризм».

Бриллиантится веселая роса... — из стихотворения Северянина «Русская» (1910).

С. 46 *Позор стране...* и *Да, Пушкин стар для современья...* — из стиховторения Северянина «Поэза истребления» (1914, сборник «Victoria Regia»).

С. 46–47 *...любили игриво указывать... Александру Блоку!* — имеются в виду слова И. В. Игнатьева: «Эгофутуристами, наверное, и не отрицается преемственная связь между ними и символистами. Северянин экзотичен по Бальмонту, И. Игнатьев к Гиппиус, Д. Крючков к Сологубу, Шершеневич к Блоку, подобно тому, как

их собратья москвичи («кубофутуристы») Д. Бурлюк — Ф. Сологубу, Маяковский — к Брюсову, Хлебников — Г. Чулкову» // *Игнатьев И. В.* Эгофутуризм. Послелетие 1913: Издательство Санкт-Петербургский глашатай. С. 9.

II. КУБОФУТУРИСТЫ

В «Футуристах» (1922) отдельные сноски не всегда точны и не дают полного библиографического описания футуристических сборников. В издании 1968 года Чуковский частично сноски перепроверил и в ряде случаев заменил цитаты. В настоящем издании все сноски по доступным нам футуристическим сборникам перепроверены заново. Приводим полные библиографические сведения об упоминаемых и цитируемых в «Футуристах» (1922) футуристических сборниках: *Садок судей* [1.] [9 рисунков В. Бурлюка. СПб., Кюгельген и К° 1910]; *Садок судей II.* Рис. В. Бурлюка, Н. Гончаровой, М. Ларионова, Е. Гуро. СПб.: Журавль. 1913; *Пощечина общественному вкусу. В защиту свободного искусства*: Стихи, проза, статьи. М.: Изд. Г. Л. Кузьмина. [1912]; *Дохлая луна.* Сборник единственных футуристов мира поэтов «Гилея»: Стихи, проза, рисунки, офорты. Литературная компания футуристов «Гилея». 1913; *Ослиный хвост и мишень.* М.: Ц. Мюнстер, 1913; Трое. *В. Хлебников, А. Крученых, Е. Гуро.* Обложка и рисунки посвящаются памяти Е. Гуро художником К. С. Малевичем. СПб.: «Журавль», 1913; *Требник троих*: Сборник стихов и рисунков. М.: Изд. Г. Л. Кузьмина и С. Д. Долинского, 1913.

Перечень сборников А. Крученых: *Взорваль.* [Рис. Н. Кульбина, Н. Гончаровой, О. Розановой, К. Малевича. СПб., Издательство Еуы, 1913]; *Мирсконца.* Рис. М. Ларионова, Н. Роговина, Н. Гончаровой. М.: [Изд. Г. Л. Кузьмина и С. Долинского, 1912]; *Помада.* Рис. М. Ларионова. М.: Изд. Г. Кузьмина и С. Долинского. [1913]; *Бух лесиный.* Обложка и рисунки О. Розановой. Портрет А. Крученых — рис. Н. Кульбина. Заставки и концовки — А. Крученых. Изд-во Еуы. [1913]; *Две поэмы: Пустынники. Пустынница.* Рис. Н. Гончаровой, М. Ларионова. М.: Изд. Г. Кузьмина и С. Долинского. [1913]; *Поросята.* Илл. К. Малевича. СПб.: [Изд. Еуы]. 1913; *Игра в аду:* Поэма. Рис. Н. Гончаровой. М.: [Изд. Г. Кузьмина и С. Долинского. 1912.]. В дальнейшем ссылки даются только на название сборника, откуда цитируются стихи. В ряде футуристических сборников отсутствует нумерация страниц, мы указываем номер страницы по положению в сборнике.

Приносим благодарность сотрудникам книжных фондов Литературного музея за помощь в работе.

С. 48 *Дыр бул щыл* — самое знаменитое заумное стихотворение Алексея Крученых.

Из неумолимого презрения к женщине... — Взорваль. С. 26.

С. 49 *Никто не хочет бить собак...* — Бух лесиный. С. 12.

Лежу и греюсь... — из стихотворения А. Крученых в сб.: *Зина В., Крученых А.* Поросята. [СПб., 1913]. С. 9.

В труде и свинстве погрязая... — там же. С. 11.

С. 50 *В своей знаменитой Декларации...* — имеется в виду издание: Декларация слова как такового. СПб.: Типография издательства «Свет», [1913]. Декларация — один из манифестов кубофутуристов, написанный Алексеем Крученых. Вместе с декларацией Н. Кульбина она распространялась как листовка (первоначально — приложение к их невышедшей книге «Буква как таковая» (1914).

...нужно, чтоб читалось туго... — Неточная цитата из манифеста А. Крученых и В. Хлебникова «Слово как таковое», издательство «ЕУЫ», 1913. Статья Н. Бурлюка «Кубизм» опубликована в сб.: Пощечина общественному вкусу. С. 95–110, о канонах новой живописи, построенных на дисгармонии, диспропорции и т. п. речь идет на С. 101, в сборнике «Трое». Чуковский ссылается на статью А. Крученых «Слово шире смысла».

Крученых нарочно ведет эту королеву... — Неточный пересказ стихотворения «Оставив царские заботы» // Бух лесиный. [С. 21].

Посмотри, какое рыло... — Две поэмы. С. 18.

С. 51 *Футуристы женщину считают машиной...* — Цитата не совсем точно передает мысль Крученых: «Футуристы не обожествляют женщину и почти перестали *воспевать* женщину и поют машину, то же делают пролетарские поэты — машина, труд у них на первом плане, женщина-товарищ, друг, не безделушка или волшебное видение. Это изгоняет гипертрофию женственности из искусства. Момент любви стал редким, временным, о нем после не думают — и потому футуристы женщину считают машиной — для сгорания запаса любви, но это сгорание — полное» // *Крученых А.* О женской красоте. Баку: Литературно-издательский отдел политотдела Каспфлота, 1920. [С. 6].

Белляматокияй — Взорваль. С. 2.

Сержемелепета! — Взорваль. С. 24.

Фрот фрон ыт. — Помада. С. 3.

Алик, алек, амах. — Взорваль. С. 27.

С. 52 *Те ге не рю...* — из стихотворения А. Крученых «весна гусиная» (с маленькой буквы. — *Е. И.*) // Поросята. С. 11.

27 апреля в 3 часа дня... — Взорваль. С. 27.

Антон Лотов – по предположению Николая Ивановича Харджиева псевдоним художника Михаила Ларионова или поэта Константина Большакова.

С. 53 *Чурли журчей!* — из стихотворения «Чурлю-журль» // Садок судей. I. С. 7.

С. 54 *Циа-цыиц-цвилью...* — из стихотворения «Сияй» // Мой журнал Василия Каменского. М., 1922. № 1. С. 5.

С. 55 *Цамм-цама!* — из поэмы «Цувамма» // Мой журнал. С. 5–6.

С. 60 *Хей-тара...* — из стихотворения Е. Гуро «Финляндия» // Трое. С. 73.

Пусть гопочичь... — из стихотворения В. Хлебникова «Черный любир» // Дохлая луна. С. 80.

Бобэоби пелись губы... — из стихотворения В. Хлебникова «Конь Пржевальского» // Пощечина общественному вкусу. С. 7.

С. 61 *От Рущука до старой Смирны...* — из стихотворения А. С. Пушкина «Стамбул гяуры нынче славят...» (1830).

Маяковский рассказывает... — из ответа на анкету Чуковского о Некрасове. См. далее в приложении на с. 502–512. См. также: *Чукоккала.* С. 339–340.

Крученых благоговейно цитирует сектанта... — Имеется в виду цитата из статьи Крученых: «Переживание не укладывается в слова (застывшие понятия) — муки слова — гносеологическое одиночество. Отсюда стремление к заумному свободному языку (см. мою декларацию слова), к такому способу выражения прибегает человек в важнейшие минуты. Вот образец — речь хлыста В. Шишкова: насоксос лесонтос / Футл лис натруфунтру... // Взорваль. С. 22. Ту же цитату из В. Шишкова Крученых приводит в своей статье в сб.: Трое. С. 27.

С. 65 *О, рассмейтесь, смехачи...* — из стихотворения В. Хлебникова «Заклятие смехом» // Студия импрессионистов. СПб.: изд. Н. И. Бутковской. 1910. С. 47.

С. 67 *Небо — труп...* — из стихотворения Д. Бурлюка «Мертвое небо» // Дохлая луна. С. 99.

...уничтожим знаки препинания... — Имеется в виду пункт 6 декларации, открывающей альманах «Садок судей II»: «Нами уничтожены знаки препинания» // Садок судей II. С. 2.

С. 68 *Перша эгофутурня писня...* — из стихотворения Василиска Гнедова «Огнянна свита» // Альманах «Небокопы». СПб., 1913. С. 16.

С. 70 *Кукси кум мук и скук...* — Эпиграф к стихотворению В. Хлебникова «Перевертень» // Садок судей. II. С. 20.

АЛЕКСАНДР БЛОК КАК ЧЕЛОВЕК И ПОЭТ

Печатается по кн.: *Чуковский К.* Александр Блок как человек и поэт. (Введение в поэзию Блока). Л.: Изд-во «А. Ф. Маркс», 1924 (Б-ка для самообразования).

Замысел книги о поэзии Александра Блока возник у Чуковского в годы тесного общения с ним на заседаниях горьковской коллегии «Всемирная литература», где Чуковский вместе с Евг. Замятиным заведовал англо-американским отделом, а Блок — редактировал издание сочинений Генриха Гейне (подробнее об истории их отношений, а также о письмах и записях Блока в альманахе «Чукоккала» см. в публикации Е. Ц. Чуковской «Письма Блока к К. И. Чуковскому и отрывки из дневника К. И. Чуковского» // ЛН-92. Кн. 2. С. 232–272).

Как вспоминал Чуковский, первоначально он намеревался написать статью о поэме «Двенадцать», вокруг которой тогда велись ожесточенные споры. В процессе работы «мне стало ясно, что эта поэма неразрывно связана со всем предшествующим творчеством Блока и что понять ее может только тот, кто близко знаком с этим творчеством», — писал Чуковский в предисловии к первому изданию книги, которая вышла под заглавием «Книга об Александре Блоке» (Берлин. 1922. С. 3). Поскольку книга создавалась в период тесного общения с поэтом на различных заседаниях тех лет, Чуковский имел возможность задавать Блоку вопросы, касающиеся его стихотворений, читать ему отдельные части будущей работы, в его дневнике есть такая запись: «Я задавал ему столько вопросов о его стихах, что он сказал: “Вы удивительно похожи на следователя в Ч. К.”, — но отвечал на вопросы с удовольствием... Ему очень понравилось, когда я сказал, что “в своих гласных он не виноват”; “Да, да, я их не замечаю, я думаю только про согласные, в них я виноват. Мои “Двенадцать” и начались с согласной *ж*» (наст. изд. Т. 11. С. 217). О беседах с Чуковским упоминалось и в блоковской записи 25 мая 1921 года: «Чуковский написал обо мне книгу и читал ряд лекций. Отсюда — наше сближение, вечер в театре 25 апреля, снимались Наппельбаумом» (*Блок.* VII. С. 421). Блок упоминает совместные выступления на вечерах, открывавшихся вступительным словом Чуковского, в том числе совместные поездки и выступления в Москве в 1920 и 1921 году. Одно из таких выступлений на вечере Блока в Большом драматическом театре 25 апреля 1921 года, когда, как вспоминал Чуковский, он «провалился», описано в публикуемой книге. Таким образом, Блок частично был знаком с содержанием будущей книги Чуковского, в письме к Н. А. Нолле-Коган от 23 апреля 1921 он упомянул, что «Чуковский написал большую и интересную книгу обо мне» (ЛН-92. Кн. 2. С. 353).

Чуковскому суждено было сыграть исключительно важную роль в поэтическом творчестве Блока послереволюционного периода. После создания поэмы «Двенадцать» и стихотворения «Скифы» (оба — январь 1918) поэт перестал писать стихи, они создавались либо в жанре посвящений, либо как стихи в альбом по чьей-либо просьбе (так, например, по просьбе Е. П. Казанович было написано одно из последних стихотворений А. Блока «Пушкинскому Дому»). И самым настойчивым «просителем» с альбомом наготове оказался тогда Корней Чуковский, на просьбы которого Блок откликался особенно охотно. В итоге возник целый цикл шуточных стихов и экспромтов, которые можно выделить в творчестве Блока как самостоятельный «чукоккальский» цикл. Создание этих стихов следует считать вкладом Чуковского в русскую культуру — без него они не были бы не только записаны, но в большинстве случаев и написаны, история этих посланий рассказана в настоящей книге.

Первое издание книги о Блоке должно было выйти еще при его жизни, но вышло через несколько месяцев после смерти под заглавием «Книга об Александре Блоке» (Пб.: Эпоха, 1922), в том же году второе издание вышло в берлинском отделении издательства «Эпоха». В 1922 году для блоковского номера журнала «Записки мечтателей» (1922. № 6) были написаны воспоминания Чуковского «Последние годы жизни». В 1924 году эти работы Чуковский соединил в новом издании книги «Александр Блок как человек и поэт», текст которой мы и воспроизводим в настоящем издании.

На публикацию воспоминаний в «Записках мечтателей» полемически откликнулся поэт Александр Тиняков, который не соглашался с излишней драматизацией «черного литературного труда», которым пришлось заниматься Блоку после революции. «Быть может, — писал Тиняков, — это — и не очень хорошо, но, во-первых, это было неизбежно, а, во-вторых, от этого обычно не умирают, и Блок умер не от этого. Единственный вывод, который можно сделать, что Ал. Блок был необыкновенно чувствителен к уродствам и несовершенствам жизни и *нигде* не мог чувствовать себя вполне удовлетворенным» (Последние известия. 1922. 11 сентября).

В издаваемом А. Ященко журнале «Новая русская книга» был процитирован отзыв Блока об эмиграции, взятый из книги Чуковского, еще до того, как книга появилась в печати (Новая русская книга. 1922. № 2).

Первое издание книги вызвало сочувственные отклики. К. Локс охарактеризовал книгу Чуковского как «записки критика читателя, не до конца полные, но ценные умением наблюдать, без псевдоучености. Конечно, здесь много психологии, переживания, субъективности, но без этого, в конце концов, не пишется книги о поэтах. Основная мысль, поскольку речь идет о духовном облике Блока — его двойственность <...> Очень верно подмечена и тайна власти лирики Блока — его ритм, напевность, действовавшие мимо, иногда вопреки очевидному смыслу слов. Вообще книга Чуковского нам кажется наиболее ценной из всего, сказанного о Блоке до сих пор» (Печать и революция. 1922. № 6. С. 284). Т. Б[огданович] оценила книгу более скептически: «Пользуясь обычными своими приемами эстетического импрессионизма, <...> автор совершает длинный путь сквозь темы и настроения, “идеологические” и “формальные” стороны творчества Блока. Некоторые наблюдения автора отличаются чуткостью». Рецензентка выразила совершенное несогласие с интерпретацией поэмы «Двенадцать», в целом же она считала, что Чуковский «обнаруживает большую пассивность к материалу, большое стремление интерпретировать во что бы то ни ста-

ло все стороны творчества Блока, даже те, которые лежат вне поля художественно-критической его компетенции <...> Эти промахи не отнимают интереса от книги. Но желательно было бы, чтобы Чуковский меньше заботился о полноте и «разносторонности» своих книг и больше бы сознавал истинные задачи своих наблюдений» (Книга и революция. 1922. № 7. С. 50–51). Сергей Городецкий в этот период громил всех бывших своих соратников по литературе с самых что ни на есть «пролетарских», «революционных» позиций. И коль скоро дело дошло до интерпретации Чуковским поэмы «Двенадцать», Городецкий не удержался и обрушил на него целый поток политических обвинений: «...Чуковский, для которого Россия Октября есть Россия падшая, и не мог иначе толковать гениальную поэму Блока. Но если для Чуковского Октябрьская революция — грязь, которую может облагородить только великая любовь Блока к России, то большой вопрос, как смотрел на реальную Октябрьскую революцию сам Блок, когда писал свои «Двенадцать». <...> Есть все основания думать, что Блока в Октябрьской Революции привлекало именно то, что так отпугивает Чуковского: это — безудержная сила народного гнева, это — желание «посчитаться» с насильниками после многовекового рабства. Народ, у которого совершенно отсутствовали бы чувства мести и злобы, не мог бы совершить великой революции. Но в отличие от буржуазии, неспособной в великой социальной борьбе ни на что, кроме тупой жестокости, революционный народ умеет даже в мести сохранить благородство и помнить о своей великой задаче. Это, надо думать, и хотел выразить Блок, вложив красный флаг в руки Христа» (Новый мир. 1922. № 1. Стлб. 282).

В работе над вторым изданием книги отчасти помогала мать А. Блока — А. А. Кублицкая-Пиоттух, которая высоко ценила Чуковского как критика и в одном из писем даже назвала его «единственным русским критиком нашего времени» (цит. по публикации Е. Ц. Чуковской «Блок в архиве Чуковского» // ЛН-92. Кн. 4. С. 317, письмо от 23 февраля 1921). Зная о работе Чуковского над книгой об Александре Блоке, она писала, что ее «крайне интересует будущая „книга о Блоке“» (там же. С. 318). Сразу после выхода книги Чуковский обратился к матери Блока с просьбой «указать все недочеты книги» и получил в ответ ряд замечаний, которые он учитывал в дальнейшем (подробнее замечания и текст письма см. в цитированной выше публикации «Блок в архиве Чуковского». С. 319–320). Общее впечатление от книги выражено в словах А. А. Кублицкой-Пиоттух: «...в книге Вашей, по-моему, много ценного и хорошего: о Двенадцати, о ветре, о Душе, о Серафиме, об “отъединенности”. Все эти определения притом исключительно Ваши. Ни у кого я еще этого не встречала, не говоря уже об общей яркости, живости, талантливости, сопровождающих всякое Ваше печатное и словесное выступление (простите, что так прямо это выражаю)» («Блок в архиве Чуковского». С. 319. Письмо от 29 января 1922).

Об отношении матери Блока к его книге сообщала Чуковскому поэтесса Мария Шкапская в письме от 26 января 1922 года: «... книга ей очень понравилась. Она выразилась так: “на многое я могла бы возразить, но в целом написано необычайно талантливо и сказаны об Александре Александровиче поистине драгоценные вещи”» (цит. по публикации Е. Ц. Чуковской. ЛН-92. Кн. 2. С. 233).

В дневнике Чуковского записано мнение Ф. Сологуба о первом издании книги (запись от 25 апреля 1922): «...слушайте, какую ехидную книжку вы написали о Блоке. Книжка, конечно, отличная, написана изящно, мастерски. Хоть сейчас в Париж, но сколько там злоехидства. Блок был не русский — вы сами это очень

хорошо показали. Он был немец и его “Двенадцать” немецкая вещь. Я только теперь познакомился с этой вещью — ужасная. Вы считаете его великим национальным поэтом. А по-моему, весь свой национализм он просто построил по Достоевскому. Здесь нет ничего своего. России он не знал, русского народа не знал, он был студент-белоподкладочник» (наст. изд. Т. 12. С. 39).

Л. Троцкий в цикле статей о современной литературе писал по поводу книги Чуковского: «Среди того, что написано о Блоке и о “Двенадцати”, едва ли не самым несносным являются писания г-на Чуковского. Его книжка о Блоке не хуже других его книг: внешняя живость при неспособности привести хоть в какой-либо порядок свои мысли, клочкообразность изложения, какая-то куплетистость провинциальной газеты и в то же время тощее педантство, схематизация, построенная на внешних эффектах». Негодование Троцкого вызвала общая концепция творчества Блока, изложенная Чуковским. «Ванька убивает Катьку из винтовки, которая ему дана его классом для защиты революции. Мы говорим: это попутно революции, но это не революция. Блок смыслом своей поэмы говорит: приемлю и это, ибо и здесь слышу динамику событий, музыку бури. Приходит истолкователь Чуковский и разъясняет: убийство Катьки Ванькой есть мерзость революции. Блок принимает Россию и с этой мерзостью потому, что это Россия. Но в то же время, воспевая убийство Катьки Ванькой и разгром етажей, Блок поет революцию, но не эту мерзостную, нынешнюю, действительную, русскую, а другую, подлинную, огненную». Троцкий настаивал на том, что Блок благословил реальную революцию: «Россия раскололась надвое — в этом и состоит революция. Блок одну половину назвал паршивым псом, а другую благословил тем благословением, какие имелись в его распоряжении: стихом и Христом. А Чуковский все это объявляет простым недоразумением» (*Троцкий Л.* Внеоктябрьская литература // Правда. 1922. 1 октября. Современное издание: *Троцкий Л.* Литература и революция. М., 1991. С. 101—102).

Чуковский был недоволен обложкой второго издания книги. В архиве сохранился черновик его неопубликованного письма в редакцию под заглавием «Блок или Тарзан», где сказано: «Со мной случилась большая беда. Издательство “А. Ф. Маркс” напечатало мою книгу об Александре Блоке в такой пошлой разухабистой обложке, что мою книгу нельзя отличить от “Тарзана”. Эту обложку я считаю клеветой на мою книгу и оскорблением памяти Блока. [Поднести читателю Блока в виде царя обезьян — есть предел человеческой пошлости.] К сожалению, я увидел эту обложку слишком поздно: мне предъявили ее в законченном отпечатанном виде. До той поры издатель показывал мне лишь отдельные ее части, не имевшие того *тарзанного* характера, который она имеет теперь. Увидев эту обложку, я тогда же потребовал у издателя, чтобы он немедленно *на мой собственный счет* изготовил новую обложку, более соответствующую содержанию книги. Издатель отказался. [Петербургское Правление Всероссийского Союза Писателей *единогласно* постановило предложить издателю исполнить мое требование. Но издатель пренебрег и постановлением Союза.] Вследствие этого мне остается одно: заявить публично, что к этой пошлости я не причастен, что непристойная тарзанизация Блока совершена без моего ведома и вопреки моей воле». (Письмо опубликовано: см.: Последние новости. 1924, 21 янв., в данном случае цитируется черновик, сохранившийся в архиве Чуковского. В том же номере газеты напечатано решение конфликтной комиссии.) Заглавие протеста Чуковского было использовано В. В. Князевым в статье «Тарзан от критики», содержавшей отклик на второе издание книги Чуковского о Блоке. Князев утверж-

дал, что книга Чуковского способна только опорочить Блока и как человека, и как поэта в глазах нового читателя «с совершенно новыми взглядами на жизнь, совершенно новым мерилом вещей...». По мнению Князева, «Чуковский словно нарочно каждой новой строчкой, каждым новым признанием старается *оттолкнуть* нового, многомиллионного читателя от предмета своей любви и поклонения». Заканчивал свою статью Князев поправкой, которую он предлагал внести в биографию Блока: «Умер — в 1921 году. Убит в глазах нового многомиллионного читателя-пролетария — в 24-ом». Еще один отклик был опубликован в газете «Известия»: «К. Чуковский хорошо начинает свою книжку о Блоке: он ставит поэта в родную ему обстановку стародворянской усадьбы и показывает, почему поэзия Блока должна быть именно такой, какой она была. Но дальше начинается чистая импрессия. Живо, интересно, но крайне субъективно, без попытки подвести хоть какой-нибудь фундамент под "настроения" — свои и блоковы» (*В-о.* Известия. 1924. 17 ноября).

Книга «Александр Блок как человек и поэт» стала одним из первых исследований его поэзии и одним из наиболее достоверных источников для изучения его послереволюционной биографии. Однако по условиям времени книга как целое не переиздавалась около семидесяти лет и впервые была републикована лишь через двадцать лет после смерти автора в двухтомнике: *Чуковский Корней.* Соч.: В 2 т. Т. 2. Критические рассказы. М., 1990.

Мысли и наблюдения, высказанные Чуковским, активно использовались без ссылок на автора. Об этом он писал в дневнике 13 декабря 1955: «...Я прочитал свою старую книжку о Блоке и с грустью увидел, что она вся обокрадена, ощипана, разграблена нынешними блоковедами и раньше всего — "Володей Орловым". Когда я писал эту книжку, в ней было ново каждое слово, каждая мысль была моим *изобретением*. Но т. к. книжку мою запретили, изобретениями моими воспользовались ловкачи, прощелыги — и теперь мой приоритет совершенно забыт» (наст. изд. Т. 13. С. 207). В последующие годы Чуковскому удалось опубликовать о Блоке лишь несколько статей и предисловий. В экземпляре книги «Александр Блок как человек и поэт», сохранившейся в библиотеке Чуковского, на полях следы переработки отдельных кусков книги для этих статей, эта правка в настоящем издании не учтена.

В части, посвященной стихам Блока, мы сохранили ссылки Чуковского на издания, которыми он пользовался, поскольку в тексте цитаты приводятся по этим изданиям.

АЛЕКСАНДР БЛОК КАК ЧЕЛОВЕК

С. 75 *Он был заботой женщин нежной...* — из поэмы А. Блока «Возмездие».

Так и стояли вокруг него теплой стеной ... дворянское баловство... — Излагая биографию Блока, Чуковский использует написанную для С. А. Венгерова «Автобиографию» Блока (*Блок.* VII, 7–16), поэму «Возмездие» и цитируемую далее в тексте первую биографию Блока, написанную его теткой — М. А. Бекетовой, откуда, в частности, взяты слова о Шахматове, где под столетними липами «варилось бесконечное варенье» (*Бекетова М. А.* Александр Блок: Биографический очерк. Пг., 1922. Современное издание: *Бекетова М. А.* Воспоминания об Александре Блоке. М., 1990).

С. 76 *Бекетовы* — Имеется в виду семья деда Блока по материнской линии, профессора и ректора Петербургского университета, ученого-ботаника Андрея

Николаевича Бекетова. Литературные интересы семьи Бекетовых подробно описаны в указанной выше «Автобиографии» Блока и в книге М. А. Бекетовой.

С. 77 *Eh bien, mon petit...* — ну, ну, мой милый (*фр.*). Фразу деда приводит Блок в своей «Автобиографии» (*Блок.* VII, 8).

Ваш принц что делает?.. — Факт приводит М. А. Бекетова в своей книге о Блоке. См.: *Бекетова М. А.* Воспоминания об Александре Блоке. М., 1990. С. 50.

...конец «Стихам о Прекрасной Даме»... — Первый сборник Блока назывался «Стихи о Прекрасной Даме» (1905), в него поэт включил стихи, обращенные к Л. Д. Блок.

С. 78 *Милый друг, и в этом тихом доме...* — первая строка стихотворения (1913).

Увижу я, как будет погибать — первая строка стихотворения (1900).

Есть в напевах твоих сокровенных... — из стихотворения «К музе» (1912).

...в одной из первых своих статей говорил: «Что же делать?...» — из статьи «Безвременье» (1906) (*Блок.* V, 70).

С. 79 *...отозвался он на гибель Мессины...* — Мессинскому землетрясению посвящена статья Блока «Горький о Мессине» (1909).

Комета Галлея — имеется в виду стихотворение Блока «Комета» (1910).

...его Вечными Спутниками... — Чуковский использует заглавие книги Д. С. Мережковского «Вечные спутники», где были собраны статьи о писателях, сыгравших наиболее важную роль в жизни автора.

Аполлон Григорьев... — Блок высоко ценил поэзию и критические статьи Аполлона Григорьева, который неоднократно упоминается в его статьях и записях. В 1916 году вышла книга «Стихотворения Аполлона Григорьева. Собрал и примечаниями снабдил Александр Блок». Специально Ап. Григорьеву посвящены статьи Блока «Судьба Аполлона Григорьева» (1916) и «Что надо запомнить об Аполлоне Григорьеве» (1919).

...Гоголь, Врубель, Катилина. — Образы Гоголя часто встречаются в стихах и критической прозе Блока. Специально ему посвящена статья «Дитя Гоголя» (1909). Подразумевается статья «Памяти Врубеля» (1910). Речь идет о статье «Катилина» (1919), имеющей подзаголовок: «Страница из истории мировой революции».

С. 80 *«Уже при дверях то время...»* — из предисловия, написанного в 1918 году, к статье «Молнии искусства» (1909).

Эй, встань и загорись... — из стихотворения «Я ухо приложил к земле...» (1907).

«рано или поздно — все будет по-новому...» — Из статьи «Интеллигенция и революция» (1918), как и цитируемая далее фраза: *«жить стоит только так, чтобы предъявлять...»*.

В другой, более ранней статье... ждет нового света от нового века. — Не совсем точный пересказ мысли Блока из статьи «Рыцарь-монах» (1910) о Владимире Соловьеве: «Те из нас, кого не смыла и не искалечила страшная волна истекшего десятилетия, — с полным правом и с ясной надеждой ждут нового света от нового века» (*Блок.* V, 453).

С. 81 *Смеюсь над жалкою толпою...* — из стихотворения «Пока спокойною стопою...» (1899).

Чернь петербургская глазела... — из поэмы «Возмездие».

В своей речи о Пушкине... — Цитируется статья Блока «О назначении поэта» (1921), которая была прочитана как речь на торжественном собрании в Доме литераторов в 84-ю годовщину смерти Пушкина 13 февраля.

С. 82 *Так вот каков человек...* — из статьи Блока «Горький о Мессине».

«стрекочущие коротконогие подобия людей»... — Неточная цитата из статьи Блока «Немые свидетели» (1909, из цикла «Молнии искусства»): «Виноградные пустыни, из которых кое-где смотрят белые глаза магнолий; на площадях — зной и стрекочущие коротконогие подобия бывших людей» (*Блок.* V , 391).

Какая красота скорби... — там же.

В такие минуты он писал своей матери... — Цитата из письма к матери от 19 июня 1909 года (*Блок.* V, 289). Чуковский цитирует его по книге: *Бекетова М. А.* Воспоминания об Александре Блоке. С. 88.

С. 83 *В другом письме из-за границы... и где рабочие доведены до исступления...* — из письма к матери от 20 августа 1911 (*Блок.* V, 365 и 366). Цитируется по книге Бекетовой (там же. С. 113 и 114).

С. 87 *Как не бросить все на свете...* — из стихотворения «В час заутрени пасхальной...» (1916).

Старый дом мой пронизан метелями... — из стихотворения «Посещение» (1910).

С. 88 *Позже, в 1908 году, он тоже выступил один против всех...* — Имеется в виду статья Блока «Народ и интеллигенция» (1908), которая первоначально была его выступлением в Религиозно-философском обществе.

...Лучшие друзья порвали с ним... — неточность, статью отказался печатать П. Б. Струве и на нее возражал в печати друг Блока, поэт Георгий Чулков, но на их личных отношениях это не отразилось.

С. 89 *«Я вас спрашиваю, товарищи...»* — Благодаря дневнику К. И. Чуковского известны подробности этого эпизода. Во время совместной поездки в Москву Чуковский записал под датой 6-7-8 мая 1921 года: «В “Доме Печати” против Блока открылся поход. Блока очень приглашали в “Дом Печати”. Он пришел туда и прочитал несколько стихотворений. Тогда вышел какой-то черный тов. Струве и сказал: “Товарищи! я вас спрашиваю, где здесь динамика? Где здесь ритмы? Все это мертвечина, и сам тов. Блок — мертвец”» (наст. изд. Т. 11. С. 336). Это был поэт А. Ф. Струве, в то время заведующий литературным отделом Московского Пролеткульта.

С. 90 *Составьте список ста лучших писателей.* — В 1919—1920 гг. Блок вместе с Чуковским работали над замыслом, инициатором которого был М. Горький. Идея заключалась в подготовке для издательства З. И. Гржебина ста книг русских писателей. В рамках этого проекта Блок составлял список русских писателей XVIII—XIX вв. В собрание его сочинений вошло написанное для этой серии пояснительное предисловие «О списке русских авторов» (*Блок.* VI, 136—140).

Напишите пьесу из быта древних египтян... — Инициатором создания исторических картин был М. Горький. Предполагалось, что в драматической форме будут созданы иллюстрации к различным эпизодам всемирной истории. Для разработки общего плана серии и подготовки сценариев была создана Секция исторических картин, в которую входили Блок и Чуковский. По заданию Секции Блок написал историческую картину (пьесу) «Рамзес» (1919) из истории Древнего Египта.

Масперо Гастон — французский египтолог и археолог, работу которого «Древняя история: Египет, Ассирия» (СПб., 1905) Блок использовал при написа-

нии исторической картины «Рамзес. (Сцены из жизни Древнего Египта)». О том, что историческая картина сводится к пересказу Масперо, писал в рецензии египтолог В. Струве (рецензия сохранилась в Архиве А. А. Блока в Пушкинском Доме). Обсуждение блоковского «Рамзеса» на заседании секции Исторических картин Чуковский отметил в дневнике 23 ноября 1919: «Блок читал сценарий своей египетской пьесы (по Масперо). Мне понравилось — другим не очень. Тихонов возражал: не пьеса, нет драматичности» (наст. изд. Т. 11. С. 272).

Продактируйте сочинения Гейне... — В издательстве «Всемирная литература» Блок редактировал новое издание собрания сочинений Г. Гейне, для которого по его инициативе целый ряд произведений Гейне переводился заново, а старые переводы сверялись с подлинниками и Блок их редактировал. См. его статью «Гейне в России» (1919).

С. 91 *Написанные им по заказу статьи о Дмитрии Цензоре...* — отзывы Блока о перечисленных поэтах опубликованы (*Блок.* VI, 338–339).

Однажды он написал мне письмо об этом беззвучии... — На самом деле Чуковский цитирует начало и конец записи, сделанной Блоком 6 июля 1919 года в «Чукоккале» в ответ на вопрос Чуковского, имеют ли для него эмоциональную окраску те или иные звуки: «Все это, конечно, имело свои окраски и у меня, — написал Блок, — но память моя заржавела, а новых звуков давно не слышно. Все они притушены для меня, как, вероятно, для всех нас. Я не умею заставить себя вслушаться, когда чувствую себя схваченным за горло, когда ни одного часа дня и ночи, свободного от насилия полицейского государства, нет, и когда живешь со сцепленными зубами. Было бы кощунственно и лживо припоминать рассудком звуки в беззвучном пространстве» (*Чукоккала.* С. 244–245).

...не пустой, а музыкальный... — запись Блока, сделанная в «Чукоккале» 30 марта 1919 по поводу празднования 50-летия М. Горького в издательстве «Всемирная литература» (См. *Чукоккала.* С. 224–225).

С. 95 *...латинские стихи Полициана...* — Перевод эпитафии Полициана входит в цикл А. Блока «Итальянские стихи»: «Здесь я покоюсь, Филипп, живописец навеки бессмертный, / Дивная прелесть моей кисти у всех на устах. / Душу умел я вдохнуть искусными пальцами в краски, / Набожных души умел – голосом Бога смутить...» (*Блок.* III, 121).

С. 98 *...Белую Даму... Деву Звездной Пучины...* – описка автора, вероятно «Купины». Упомянуты образы из стихотворения А. Блока «Странных и новых ищу на страницах...» (1902).

С. 99 *...неизвестную статью московского философа Б.* — Возможно, имеется в виду статья Н. Бердяева «Была ли в России революция?» // Народоправство. 1917. № 15. Блок читал этот журнал. Упоминать в 1924 году высланного за границу Н. А. Бердяева было опасно.

С. 100 *Зарубежная русская печать... по-человечески, мы хотим.* — Неоконченный набросок статьи Блока публикуется под условным заглавием «Отрывок статьи о белоэмигрантской печати» (*Блок.* VI, 491–494). В книге Чуковского этот отрывок, предназначавшийся для невышедшего номера «Литературной газеты», был опубликован впервые.

С. 102 *...в одной из своих речей...* — Неточная цитата из выступления Блока 5 мая 1920 года. Печатается под условным заглавием «Речь к актерам при закрытии сезона» (*Блок.* V, 396 и 401).

С. 106 *И вдруг ему сказали на одном заседании, что его предисловие не годится...* — Этот эпизод, касающийся обсуждения предисловия Блока к тому М. Ю. Лермон-

това для серии ста лучших русских книг (несостоявшийся проект издательства З. И. Гржебина), Чуковский подробно описал в дневнике, назвав «действующих лиц»: «Блок взялся проредактировать Лермонтова — и, конечно, его работа прекрасна. Очень хорошо подобраны стихи — но статья написана не в популярно-вульгарном тоне, как нужно Горькому, а в обычном блоковском, с напрасными усилиями принизиться до уровня малокультурных читателей. Для Блока Лермонтов — маг, тайновидец, сновидец, богоборец; — для Горького это "культурная сила", "двигатель прогресса", здесь дело не в стиле, а в сути. Положение Блока — трагическое. Чем больше Горький доказывал Блоку, что писать надо иначе: дело не в том, что Лермонтов видел сны, а в том, что он написал "На смерть поэта", тем грустнее, надменнее, замкнутее становилось измученное прекрасное лицо Блока» (запись 20 марта 1920. Наст. изд. Т. 11. С. 292).

С. 107 *...завершились статьею Блока об акмеизме...* — Статья «Без божества, без вдохновенья (Цех акмеистов)» (1921).

С. 113 *...одна девушка... прислала мне в деревню...* — Чуковский цитирует письмо, полученное от Е. Ф. Книпович. См.: *Книпович Е. Ф.* Книга об Александре Блоке. М.: Сов. писатель, 1987. С. 59–61. Другую записку от Книпович о смерти Блока см.: *Чукоккала.* С. 372.

АЛЕКСАНДР БЛОК КАК ПОЭТ

ПЕРВАЯ КНИГА СТИХОВ

С. 115 *Прозвучало над ясной рекою...* — Из стихотворения Фета «Вечер», 1855.

С. 116 *И латник в черном не даст ответа...* — Из стихотворения «Еще прекрасно серое небо...», 1905.

С. 119 *Золотая, / Ярким солнцем залитая...* — «Целый день передо мною...», 1902.

Кругом о злате и о хлебе... — «Душа молчит. В холодном небе...», 1901.

С. 120 *Словно бледные в прошлом мечты...* — «Вечереющий сумрак, поверь...», 1901.

Все лучи моей свободы... — «Сны раздумий небывалых...», 1902.

С. 121 *С глубокою верою в Бога...* — «Ты прошла голубыми путями...», 1901.

Внимай словам церковной службы... — «Не бойся умереть в пути...», 1902.

С. 122 *Огонь нездешних вожделений...* — «Я понял смысл твоих стремлений...», 1901.

Я знаю, не вспомнишь Ты, Светлая, зла... — «Когда я уйду на покой от времен...», 1903.

С. 123 *Я знал, задумчивый поэт...* — «Religio», 1902.

Не замечу ль по былинкам... — «Нет конца лесным тропинкам...», 1901.

С. 124 *Боюсь души моей двуликой...* и *В своей молитве суеверной...* — «Люблю высокие соборы...», 1902.

С. 126 *Знайте же, вечная женственность ныне...* — Из стихотворения Владимира Соловьева «Das ewig Weibliche», 1898.

С. 127 *Вдруг золотой лазурью все полно.., Что есть, что было, что грядет вовеки.., Смеюсь с тобой: богам и людям сродно* — Из поэмы Владимира Соловьева «Три свидания».

С. 128 *Ты станешь сам, безбрежен и прекрасен...* — из стихотворения Владимира Соловьева «Око вечности», 1897.

С. 131 *И тогда — в гремящей сфере...* — «Так. Я знал. И ты задул...», 1903.

С. 132 *Сторожим у входа в терем...* — «Молитвы», 1904.

С. 133 *Молчите, проклятые книги!..* и *Печальная доля: — так сложно...* — «Друзьям», 1908.

ВТОРАЯ КНИГА СТИХОВ

С. 136 *И город мои железно-серый...* — «Снежная Дева», 1907.

С. 140 *Принимаю пустынные вести...* — «О, весна без конца и без краю...», 1907.

Звезда, ушедшая от мира... — «Я был смущенный и веселый», 1906.

С. 141 *Комета! я прочел в светилах...* — «Твое лицо бледней, чем было...», 1906.

Ты путям открыта млечным... — «Шлейф, забрызганный звездами...», 1906.

Ты надо мной... — «Настигнутый метелью», 1907.

Он утверждая отрицал... — «Возмездие».

С. 142 *...не понял, не измерил...* — «Русь», 1906.

Каждый душу разбил пополам... — «Фиолетовый запад гнетет...», 1904.

Но в туманный вечер – нас двое... — «Я живу в глубоком покое...», 1904.

С. 144 *Поклоненьем горда...* — «Ты была у окна...», 1900.

С. 145 *Что только звенящая снится...* — «Пойми же, я спутал, я спутал...», 1907.

Там воля всех вольнее воль... — «По улицам метель метет...», 1907.

И напев заглушенный и юный... — «Есть минуты, когда не тревожит...», 1912.

С. 146 *Я ломаю слоистые скалы...* — «Соловьиный сад», 1915.

С. 147 *Что ж, пора приниматься за дело...* — «Превратила все в шутку сначала...», 1916.

Да, я возьму тебя с собою... — «Демон», 1910.

Авось, хоть за чайным похмельем... — «На улице дождик и слякоть...», 1915.

Снежинка легкою пушинкою... — «В октябре», 1906.

С. 148 *Но уж твердь разрывало...* – Из стихотворения «Легенда» (1905).

Нас море примчало к земле одичалой... — «Голос в тучах...», 1904.

С. 150 *Я, не спеша, собрал бесстрастно...* — «Весенний день прошел без дела...», 1909.

И приняла, и обласкала... — «Бежим, бежим, дитя свободы...», 1900.

С. 152 *С ума сойду, сойду с ума...* — «Гармоника, гармоника...». 1907.

С. 154 *Ревную к божеству, кому песни слагаю...* — «На вас было черное закрытое платье...», 1903.

ТРЕТЬЯ КНИГА СТИХОВ

С. 158 *За окном, как тогда, огоньки...* — «Мы забыты одни на земле...», 1913.

Замолкли ангельские трубы... — «Когда я прозревал впервые...», 1909.

С. 160 *Что сделали из берега морского...* — «В Северном море...», 1907.

С. 161 *Сердце – крашеный мертвец...* — «Все свершилось по писаньям...», 1913.

С. 162 *И та же ласка, те же речи...* — «И я любил. И я изведал...», 1908.

С. 163 *Разве рад я сегодняшней встрече?..* — «Унижение», 1911.

С. 165 *И нет моей завидней доли...* — «Не надо», 1907.

С. 166 *Пускай я умру под забором, как пес...* — «Поэты», 1908.

С. 168 *О, Русь моя! Жена моя! До боли...* — «Река раскинулась», 1908.

Нет... еще леса, поляны... — «Последнее напутствие», 1914.

Филька Морозов — персонаж «Записок из Метвого дома» Ф. М. Достоевского.

С. 169 *Где разноликие народы...* — «Русь», 1906.

С. 170 *Покой нам только снится...* — «Россия», 1908.

С. 176 *Тут и Марсельеза, и «Mein lieber Augustin» вместе.* — Имеется в виду сцена из романа Ф. Достоевского «Бесы»: один из его героев, Лямшин, придумал «особенную штучку на фортепьяно» под названием «Франко-прусская война»: начиналась она грозными звуками «Марсельезы», которые незаметно переходили в «Mein lieber Augustin» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Л.: Наука. 1974. Т. 10. С. 251–252).

С. 180 *Но чем полет неукротимей...* — «Он занесен, сей жезл железный...», 1914.

Простим угрюмство – разве это... — «О, я хочу безумно жить...», 1914.

С. 181 *Всюду беда и утрата...* – «Роза и крест».

С. 182 *Пускай олимпийцы завистливым оком...* — из стихотворения Ф. Тютчева «Два голоса» (1850).

ДВЕ ДУШИ М. ГОРЬКОГО

Печатается по изданию: *Чуковский К.* Две души М. Горького. Л.: Изд-во «А. Ф. Маркс», 1924 (Б-ка для самообразования).

Как и многие другие книги и статьи Чуковского первоначально фрагменты книги читались в виде лекции. В комментариях к Т. 7 упоминалось чтение лекции «Больная Россия и ее целитель Горький». Еще одно чтение лекции Чуковского о Горьком состоялось 12 июля 1919 на вечере студии издательства «Всемирная литература». Сохранился конспект выступления Чуковского, сделанный выступавшим на этом же вечере Блоком, конспект свидетельствует о том, что текст лекции вошел в книгу (подробнее см.: Блок в архиве Чуковского // ЛН-92. Кн. 4. С. 308–310). В архиве Чуковского сохранился черновик афиши лекции «Две души Максима Горького», которая должна была состояться в Политехническом музее. В черновике содержится нижеследующая программа лекции:

Душа первая: Религия всечеловеческого счастья. Горький как певец мирного труда. Болезни русского народа. Славословие индустрии и технике. Осанна городу, анафема деревне. Горький и Александр Блок. Горький о Льве Толстом.

Душа вторая: Горький как философ. Живопись Горького посрамляет его философию. Поэзия Горького бунтует против его публицистики. Горький и русская интеллигенция. Горький и русское крестьянство. Социальная неприкаянность Горького. Горький как художник: в чем его сила и слабость. Двоедушие Горького как следствие неустойчивости его социальной позиции.

В архиве Чуковского сохранилась брошюра: *Горький М.* Статьи 1905–1916. Пг., 1918, упоминаемая в книге «Две души М. Горького». В экземпляре — пометы Чуковского и запись в конце: «...претенциозно и в то же время серо».

В заглавии Чуковский использует название статьи М. Горького «Две души», которая открывала первый номер журнала «Летопись», издававшегося при ближайшем участии Горького. Журнал начал выходить в декабре 1915 года. Чуковский использует содержавшееся в этой статье противопоставление России азиатской — России, ориентированной на западные ценности. Первую из них Горький в статье «Две души» изничтожал, вторую, напротив, возвеличивал. Горьков-

ская статья в момент публикации вызвала бурную полемику, и далеко не все готовы были признать в Горьком человека западной культуры. Например, Н. Бердяев писал по ее поводу: «Отрицание России и идолопоклонство перед Европой — <...> очень русское, восточное, азиатское явление» (*Бердяев Н.* Азиатская и европейская душа // Утро России. 1916. 8 января). В откликах прессы высказывались и другие мнения, близкие к точке зрения Чуковского. Так, критик И. Игнатов писал, что Горький как публицист изображает Запад, а как художник — изображает Восток (Русские ведомости. 1916. 20 января).

Статья «Две души» была очень важной для Горького, основные ее мысли варьировались в его публицистике и в дальнейшем: неоднократно повторял Горький и позднее — призывы к борьбе за искоренение азиатского начала, нападки на русское крестьянство, от которого, по мнению Горького, надо было защищать интеллигенцию, тонкий слой культуртрегеров, воспитанный западной культурой. Чуковский, таким образом, не случайно строит свою книгу на этом противопоставлении.

Как уже подчеркивалось в комментариях к статьям томов 6 и 7, Горький как писатель оставался постоянно темой размышлений Чуковского-критика, начиная с первых литературных шагов, с подобной постоянностью он следил еще только за творчеством Леонида Андреева. Но если с последним он на протяжении долгих лет находился в тесном общении, то с Горьким знакомство состоялось перед самой революцией, когда писать о его творчестве Чуковский по существу перестал.

После революции горьковские издательские и просветительские проекты и инициативы стали едва ли не единственной возможностью заработка для интеллигенции, Чуковский вынужден был принимать участие почти во всех этих проектах — издательстве «Всемирная литература», «Секции исторических картин», журнале «Завтра» и т. п. Горький ценил работоспособность, квалификацию и деловые качества Чуковского.

Горький находился тогда в сложном положении: он оказался в глазах большевиков чуть ли не единственным, кому доверяла новая власть, и все писатели и ученые попали от него в прямую зависимость. Спасение от расстрела, от ЧК-ОГПУ, возможность получить работу, пенсию, паек стало почти невозможным без его участия. Эта роль несомненно было очень трудной и ответственной — она наделяла его огромной властью и возлагала на его плечи огромную историческую ответственность. В таком же зависимом, как и все, положении оказался и Чуковский, обремененный большой семьей, он постоянно был вынужден обращаться к Горькому, и, надо сказать, писатель ему последовательно помогал. Но именно потому, что после революции Горький оказался благодетелем Чуковского, ему стало трудно писать о нем как критику. При этом начавшееся довольно тесное общение дало возможность открыть некоторые стороны личности писателя, дополнявшие впечатление от его творений. Сложившиеся отношения подробно освещены в их переписке (см.: Переписка А. М. Горького с К. И. Чуковским / Предисл. и подг. текста Е. Ц. Чуковской и Н. Н. Примочкиной // Неизвестный Горький: Материалы и исследования. Вып. 3–4. М., 1994–1995), но еще более подробно в дневниковых записях Чуковского. Лишь очень малую часть этих наблюдений Чуковский мог использовать позднее в своем мемуарном очерке «Горький», включенном в его книгу «Современники» (см. т. 5 наст. издания). Что касается книги «Две души Максима Горького», то в ней Чуковский отчасти опирался на свой дневник, что очевидно при сопоставлении

книги с дневниковыми записями о Горьком 1918–1920 годов. В мемуарном очерке в «Современниках» на первый план выдвигалось восхищение масштабами культурных инициатив Горького, хотя Чуковский лучше других знал, что все эти замыслы неизменно оканчивались ничем: писатель быстро охладевал к ним и горячо принимался за осуществление новых. Внимательный читатель дневников Чуковского найдет немало фактов и наблюдений для понимания психологии Горького, но время не позволило Чуковскому использовать их, в 30-е годы портрет Горького мог быть только парадным. Единственное, что мог сделать Чуковский — свой горьковский портрет, который вошел в книгу «Современники», он сделал умеренно-парадным.

Поэтому наиболее полным и взвешенным мнением Чуковского-критика о Горьком следует считать именно книгу «Две души Максима Горького», она стала своего рода обобщением всего, что он писал о Горьком до этого, итогом размышлений над его творчеством за двадцать с небольшим лет. По чеканности формулировок эту книгу можно назвать лебединой песней Чуковского-критика, практически навсегда расставшегося здесь с этим жанром. Выход книги о Горьком был встречен молчанием. »В позапрошлом году вышла моя книга о Горьком. О ней не было ни одной статейки, а ее идеи раскрадывались по мелочам журнальными писунами» (наст. изд. Т. 12. С. 250. Запись 25 декабря 1925 года). Один отклик был — рецензия Георгия Адамовича, который упрекал Чуковского в упрощении писателя: «Горький кажется Чуковскому плоским именно тогда, когда он прост. Горький много говорит о культуре. Чуковского смешит это упорство, и он не чувствует, как оно человечно и как оно оправдано исторически. Он упрекает Горького в двоедушии и на этом строит свою книгу: одна из душ Горького — рационалистическая — по-чаадаевски ненавидит Россию, унылую, ленивую, несчастную; другая — творческая — только ее и умеет изображать. Все это не так. Все это сложнее, и труднее поддается формулировкам. Неужели Чуковский серьезно думает, что в живом сознании возможны такие разделения, что в нем все не сплетено в один клубок, и что линейка применима даже и здесь?» (*Адамович Г.* Литературные беседы // Звено. Париж. 1924. 24 ноября).

Думается, не прошло бесследно чтение книги «Две души Максима Горького» и для Владислава Ходасевича, написавшего позднее свой мемуарный очерк о Горьком, но это были уже разделенные литературы, эти переклички вряд ли были известны Чуковскому.

«Две души М. Горького» стали своего рода жупелом для советских горьковедов, например, К. Д. Муратова не включила статью о Чуковском-критике в «Историю русской критики», откровенно признаваясь наследникам, что не может простить ему статьи и эту книгу о Горьком. А Елена Цезаревна Чуковская вспоминает, что уже в 60-е годы Корней Иванович показывал ей письмо, автор которого требовал немедленно выслать ему какую-то сумму, угрожая, что в противном случае перешлет имеющийся у него экземпляр книги «Две души М. Горького» «куда следует».

Книга была переиздана лишь через шестьдесят с лишним лет, через двадцать лет после смерти автора (см.: *Чуковский К.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990). В библиотеке Чуковского сохранился экземпляр 1924 года, в котором начата правка, не учтенная нами ввиду ее незавершенности.

В книге Чуковского упоминаются и цитируются следующие произведения Горького: романы «*Фома Гордеев*» (1899), «*Трое*» (1900–1901), «*Мать*» (1906), «*Исповедь*» (1908), «*Жизнь ненужного человека*» (1908), «*Лето*» (1909), «*Городок Окуров*»

(1909–1910), «*Жизнь Матвея Кожемякина*» (1910–1911, включается в так называемый «окуровский цикл»), автобиографическая трилогия «*Детство*» (1913–1914), «*В людях*» (1916), «*Мои университеты*» (1923); повести и рассказы «*Челкаш*» (1895), «*Супруги Орловы*» (1897), «*Ярмарка в Голтве*» (1897), поэма «*Песнь старого дуба*» (1889), циклы рассказов «*По Руси*» (1912–1917, сюда входит рассказ «*Рождение человека*»), «*Сказки об Италии*» (в тексте «*Итальянские сказки*» – 1911–1913, в цикл входит рассказ «*Симплонский тоннель*», в тексте – «*Тоннель*»), очерк «*Калинин*» (1913), рассказы «*Ералаш*» (1916), «*Сторож*», «*Время Короленко*» (оба – 1923); пьесы «*На дне*» (1902), «*Дачники*» (1904), «*Дети Солнца*» (1905), «*Варвары*» (1906, в тексте ошибочно «Инженеры»); статьи «*Разрушение личности*» (1909), «*О карамазовщине*» и «*Еще о «карамазовщине»*» (обе – 1913), «*Две души*», «*Письма к читателю*» (обе – 1916), статья «*Памяти В. И. Семевского*» (1916), «*Воспоминания о Толстом*» (1919, полностью – 1923).

При написании книги Чуковский работал с малодоступным в наши дни сборником: *Горький М.* Статьи 1905–1916. Изд. «Парус», 1918. Чуковский пользовался вторым изданием сборника, экземпляр которого с множеством его помет сохранился в его личной библиотеке. В книге «Две души М. Горького» содержится ряд ссылок на страницы этого сборника, без конкретных цитат. Эти ссылки сняты в настоящем издании. Цитаты из произведений Горького не выверялись и не исправлялись по современным авторитетным изданиям его сочинений, в комментариях указываются лишь заглавия произведений, из которых они взяты, если эти произведения не названы Чуковским в тексте книги.

ПЕРВАЯ

С. 187 *О, счастье битвы...* – неточная цитата из «Песни о Соколе» (1895).

С. 190 *...в его сказке «Тоннель».* – в обычных изданиях отдельные части «Сказок об Италии» не имеют заглавий, в издании «Северного сияния» 1920 года IV сказка печаталась под заглавием «Тоннель» (цитаты из нее приводятся далее).

...разгружали под Казанью затонувшую баржу... – Эпизод из повести «Мои университеты», которая далее цитируется.

С. 191 *Ни бескрестных могил, ни рабов...* – из стихотворения С. Я. Надсона «Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат...» (1880).

...в рассказе «Утешеньишко людишкам». – рассказа с таким названием у Горького нет. Возможно имеется в виду рассказ «Проходимец».

С. 193 *...в очерке «Сторож»...* – входил в книгу «Мои университеты».

С. 197 *Прямо смотрю я из времени в вечность...* – Неточная цитата из стихотворения А. Фета «Измучен жизнью, коварством надежды...» (1864), входившего в первый выпуск сборника «Вечерние огни».

Душа готова, как Мария... – из стихотворения Ф. Тютчева «О вещая душа моя!» (1855).

Окрылены неведомым стремленьем... – из стихотворения А. Фета «Люби меня! Как только твой покорный...» (1891).

...в беспредельное влекома... – из стихотворения А. К. Толстого «И. С. Аксакову» (1859).

Милый друг, иль ты не видишь... – первая строфа стихотворения Владимира Соловьева (1891).

С. 199 *И ляжем мы в веках, как перегной...* – из стихотворения В. Брюсова «К счастливым» (1904–1905).

Я... хорошо знаю... — из статьи М. Горького «Издалека» (1911). Цитируется по изданию: *Горький М.* Статьи 1906–1916. С. 147.

С. 205 *...Евгений Чириков... сравнивал его статью с плевком в лицо народа.* — Имеется в виду статья Е. Чирикова «Неразбериха» // Современный мир. 1916. № 1.

«Горький унижает... — негодовал Леонид Андреев. — Имеется в виду статья: *Андреев Л.* О «Двух душах» М. Горького // Современный мир. 1916. № 1.

С. 206 *...англичанин Стивен Грэхем...* — Английский славист Ричард Дэвис помог нам найти эту цитату из обзорной статьи английского писателя Стивена Грэхема, посвященной русской литературе. «Максим Горький издал две книги, «Детство» и «По Руси», — писал С. Грэхем. — Автобиографическая повесть, видимо, была написана в период пребывания Горького за рубежом, поскольку отдельные ее части публиковались в «Русском слове» до его возвращения в Россию. Второй цикл рассказов создавался по свежим впечатлениям от России. К сожалению, это произведение едва ли способно дать читателю представление о новом Горьком. Эта книга содержит мощные реалистические наброски в его старой манере — но они ничего не говорят о новой России и желании Горького видеть ее более похожей на Запад. Просто по прибытии в Россию он погрузился в спор с Достоевским и Россией Достоевского. Так или иначе, его новое произведение было наиболее популярной книгой этого лета». (*Graham Stephen.* Russian Literature and the War. — «The Times Literary Supplement». 10 September 1915, p. 298.) Не совсем ясно, намеренно ли Чуковский приписывает автору собственные мысли, приводит ли статью 1915 года по памяти или пользуется чьим-то пересказом.

С. 207 *Я слишком много вытерпел...* — См.: *Горький М.* Статьи 1905–1916. С. 3. В экземпляре книги из библиотеки Чуковского эти слова подчеркнуты.

С. 208 *О, Русь, в предвиденьи высоком...* — из стихотворения Вл. Соловьева «Ex oriente lux» («С Востока свет», 1890).

...на то Сансуси... — Здесь как символ полноты земного счастья по названию дворца Сансуси (от *франц.* — без забот) в Потсдаме, построенного в XVIII веке прусским королем Фридрихом Великим.

С. 209 *И лазурней станет небо...* — из стихотворения Ф. И. Тютчева «Как порою светлый месяц...» (1827–1829).

С. 211 *Как ты можешь летать и кружиться...* — из стихотворения А. Блока «В неизведанном, зыбком полете...» (1910).

Воздушный полет в пределах нашей земной атмосферы... — Чуковский не совсем точно цитирует высказывание героя повести Леонида Андреева «Мои записки» (1908) (сообщено М. В. Козьменко).

С. 212 *...в одном из его романов читаем...* — далее цитируется роман М. Арцыбашева «У последней черты».

Доменную печь и плавильную печь... — из стихотворения У. Уитмена «Песня разных профессий».

С. 213 *«Я согласен, — говорит Достоевский...* — Здесь и далее цитируются «Записки из подполья» (1864). Современный историк литературы А. Ю. Галушкин видит в этом пассаже скрытую полемику Чуковского с романом Евг. Замятина «Мы» (см. предисловие А. Ю. Галушкина к публикации: Е. И. Замятин и К. И. Чуковский. Переписка (1918–1928) // Евгений Замятин и культура XX века. Исследования и публикации. СПб., 2002. С. 197).

...с толстовским Акимом... — имеется в виду герой драмы Л. Н. Толстого «Власть тьмы, или Коготок увяз, всей птичке пропасть» (1887).

...о дураковом царстве и трех чертенятах... — имеется в виду народный рассказ Толстого «Сказка об Иване-дураке и его двух братьях: Семене-воине и Тарасе-брюхане и немой сестре Маланье и о старом дьяволе и трех чертенятах» (1885).

С. 214 *...как Алексей Ремизов, автор «Крестовых сестер»...* — см. примечания к статье «Психологические мотивы в творчестве Алексея Ремизова» в т. 7 наст. издания.

ВТОРАЯ

С. 220 *Хмельно, горласто, празднично...* — из первой части поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (глава «Сельская ярмонка», 1865–1866).

С. 221 *...и даже в «Новом Времени» какой-то патриот восхитился...* — Не совсем точно излагается статья П. П. Перцова «Горький продолжается», где сказано: «А вся повесть так и дышит этим “национализмом”, не фразы или даже убеждения, а чувства, “натуры”, подоплеки. Видно, что крепко любит Горький из своего “прекрасного далека” непрекрасную, унылую, непросвещенную, уездную свою родину, — и крепко о ней скучает» (Новое время. 1909, 31 дек.).

С. 222 *...а какой-то нудный Апломбов...* — герой пьесы А. П. Чехова «Свадьба» (1890).

С. 224 *Звали его Хорошее дело.* — Эпизод из повести «Детство». Гл. VIII.

С. 225 *«Эти люди, — говорит он о них...* — неточная цитата из очерка «Время Короленко» (1923).

...его статья о покойном Семевском, напечатанная некогда в «Летописи»... — статья «Памяти В. И. Семевского» — журнал «Летопись». 1916. № 3. С. 296–298.

...привычной рукой стал малевать свою Растеряеву улицу... — от заглавия цикла очерков писателя Глеба Ивановича Успенского «Нравы Растеряевой улицы» (1866).

С. 226 *...чрезвычайно живописных Объедков...* — Вероятно, умышленное искажение названия повести «Огарки» (1906) писателя из круга горьковского «Знания» (статьи о писателях из этого круга см. в т. 7 наст. издания) Скитальца (псевдоним Петрова Степана Гавриловича). «Огарки» создавались Скитальцем под очевидным влиянием «босяков» из ранних рассказов Горького о «бывших людях».

Но, когда, например, умер Блок, Горький... только и мог записать... что говорила ему о Блоке одна проститутка... — Чрезвычайно важная оценка воспоминаний М. Горького о Блоке, впервые опубликованных в журнале «Беседа» (1923. Кн. 2). Чуковский одновременно с Блоком участвовал в работе издательства «Всемирная литература» и был живым свидетелем почти всех тех встреч с Блоком, которые описывал Горький. К этому времени Чуковский хорошо изучил привычку Горького вкладывать нужные ему мысли в чужие уста. В осторожной форме Чуковский подвергает сомнению достоверность тех диалогов с Блоком, которые передает в своих воспоминаниях Горький, и изложенную здесь же беседу с проституткой.

С. 227 *...культурность заключается вовсе не в том, чтобы не смешивать Ларошфуко с Фуко и Лавуазье с Демурье...* — Эти и некоторые другие, высказанные здесь мысли о Горьком, помогают понять записи в дневнике Чуковского, например, от 18 апреля 1919 года: «Во время беседы с Горьким я заметил его особенность: он отлично помнит сотни имен, отчеств, фамилий, названий городов, заглавий книг <...>. Думаю, что вся его огромная и поражающая эрудиция сводится имен-

но к этому — к номенклатуре. Он верит в названия, в собственные имена, в заглавия, в реестр, в каталог» (наст. изд. Т. 11. С. 250).

...как в его нынешних нападках на деревню... — Имеются в виду отдельные высказывания Горького о его неприязни к деревне, которые неоднократно передает Чуковский в дневнике, например в записи от 26 марта 1919: «Изумительно, как овладевает Горьким какая-нибудь одна идея! Теперь о чем бы он ни заговорил, он все сводит к розни деревни и города... <...> Теперь он пригласил меня читать лекции во Дворце Труда; я спросил его, о чем будет читать он. Он сказал: о русском мужике. “Ну и достанется же мужику!” — сказал я. “Не без того, — ответил он. — Я затем и читаю, чтобы наложить ему как следует. Ничего не поделаешь. Наш враг... Наш враг...”» (наст. изд. Т. 11. С. 245). Эти взгляды Горький изложил в своей статье «О русском крестьянстве» (отдельное издание выпущено в 1923 году в Берлине).

С. 228 *Очутившись, например, в 1906 году в Нью-Йорке, он проклял его небоскребы...* — В 1906 году вместе со своей гражданской женой М. Ф. Андреевой Горький посетил Америку с целью сбора средств для партии большевиков. Горький представлял Андрееву как свою жену, но как только американские журналисты узнали, что настоящая жена Горького Е. П. Пешкова, брак с которой не был расторгнут, и сын остались в России, писателя подвергли общественному остракизму, например, ему отказывали в проживании в гостинице, так что он мог жить только в частных домах сочувственно настроенных к нему американцев. На этом основании некоторые русские публицисты упрекали американцев в буржуазном лицемерии и т. п. В результате этой поездки были написаны публицистические книги «В Америке» (1906) и «Мои интервью» (обе — 1906), в которых эта страна изображается как индустриальный ад, где властвует «желтый дьявол» — деньги. Далее цитируется очерк «В Америке», впервые опубликованный в 11-м выпуске горьковского альманаха «Знание» (1906). Из этого же очерка взята и приводимая далее цитата о Нью-Йорке как Городе Желтого Дьявола.

...покинули «неволю душных городов»... — из поэмы «Цыганы» (1824) А. С. Пушкина.

С. 229 *Темною ратью двигается лес навстречу нам...* — «В людях». Гл. III.

С. 230 *...недаром Горький учился читать по Псалтырю...* — Обучение детей грамоте в церковно-приходских школах традиционно начиналось по славянской Псалтири. О том, как он учился читать по Псалтири, Горький писал в «Детстве» (гл. V), а также в книге: Как я учился: Рассказ. Берлин-Петербург: Изд-во З. Гржебина. 1922.

С. 232 *...его собственная жена задремала, когда он читал ей один из своих первых рассказов.* — Речь идет не о жене, а о возлюбленной М. Горького О. Ю. Каменской, совместная жизнь с которой описана им в повести «О первой любви» (1922). В повести рассказано, в частности, как Каменская уснула, когда он читал ей рассказ «Старуха Изергиль».

Толстой, читая ранние произведения... «Хорошо». — Чуковский приводит сведения из статьи А. Е. Грузинского «Яснополянская библиотека» (Толстовский ежегодник. 1912. С. 140), где описаны пометы Толстого на экземпляре второго издания «Очерков и рассказов» из библиотеки Толстого в Ясной поляне. Все приведенные здесь отрицательные характеристики относились к рассказам «Супруги Орловы» и «Варенька Олесова». «Хорошо все» было приписано один раз в конце рассказа «Озорник».

РАССКАЗЫ О НЕКРАСОВЕ

Печатается по: *Чуковский К.* Рассказы о Некрасове. [2 изд. кн. «Некрасов»]. М.: Федерация, 1930. Статья «Поэт и палач» печатается по 1-му изд.: «Некрасов» (1926).

К. Чуковский — один из основоположников некрасоведения и некрасовской текстологии. В 1912—1917 гг. он поместил в газетах «Речь» и «Русское слово» ряд статей о поэте и публикаций его неизвестных произведений. В 1920 году под редакцией Чуковского вышло первое советское научное издание «Стихотворений» Некрасова с биографическим очерком В. Е. Евгеньева-Максимова. С тех пор и до конца своей жизни он был бессменным редактором и одним из основных составителей практически всех научных и массовых изданий сочинений Некрасова вплоть до «Полного собрания сочинений и писем» в 12 томах (1948—1953) и трехтомного «Полного собрания стихотворений» Некрасова в большой серии «Библиотеки поэта» (Л., 1967).

Некрасоведческие труды К. Чуковского не утратили своего значения и во многих случаях являются первоисточниками для современных исследователей, текстологов. Ему посчастливилось держать в руках, дать научное описание и опубликовать многие автографы Некрасова (и не только Некрасова), ныне утраченные или разошедшиеся по частным коллекциям, нам недоступным. См., например, описание автографа со стихотворным наброском «Так умереть?..» (с. 354 наст. изд.). Ему удалось добыть ценнейшие материалы для комментария к некрасовским (и не только некрасовским) произведениям из устных показаний еще живых современников поэта и многих семейных архивов.

К. Чуковский был одним из первых и до сих пор остается крупнейшим и авторитетнейшим исследователем поэтического мастерства Некрасова. До него этой сферой наследия поэта начинали интересоваться только С. А. Андреевский (в конце XIX в.) и один из основателей Пушкинского Дома Н. А. Котляревский. Одновременно с Чуковским-новичком в этой области изучением ритмики и поэтического языка Некрасова профессионально занимались Б. М. Эйхенбаум и В. В. Виноградов, весьма ревниво отнесшиеся ко вторжению «патентованного критика» со своими «фокусами», «методами и подходами» и «легкими суждениями» в столь специальную и сложную область (см. их рецензии на брошюру Чуковского 1922 г. «Некрасов как художник»: «Книжный угол», 1922. С. 13—23; «Библиографические листки Русского Библиологического общества». 1922. № 2. С. 13—14). В первом издании «Рассказов о Некрасове» («Некрасов. Статьи и материалы») Чуковский, в свою очередь, поместил очерк о «методах и подходах» Б. М. Эйхенбаума «Формалист о Некрасове», но в «Рассказах о Некрасове» (С. 306) фактически согласился с одним из его язвительных замечаний. Следует все же признать, что не вошедшая в «Рассказы о Некрасове» серия очерков о поэтическом языке Некрасова является лишь подступом к главной книге Чуковского о великом поэте «Мастерство Некрасова», заслуженно отмеченной в 1962 г. Ленинской премией.

Современный читатель, несомненно, оценит и уникальную общекультурную и некрасоведческую эрудицию автора «Рассказов о Некрасове». Многие произведения крупнейшего поэта и журналиста 1840-х—1870-х гг., еще не собранные тогда в сколько-нибудь полном издании, его переписку и воспоминания о нем автору книги приходилось цитировать по первым публикациям и зачастую только ему известным автографам. Этими же обстоятельствами объясняются и некоторые неточности в рассказах (составитель отмечает их в реальном комментарии).

* * *

В начале 1920-х гг. по инициативе Чуковского было предпринято издание научно-популярной серии «Некрасовская библиотека», в которой и были напечатаны отдельными брошюрами очерки, составившие потом бóльшую часть книги Чуковского «Некрасов: Статьи и материалы» (Л.: Кубуч,1926). Более строгую и жанрово определенную форму этот цикл очерков о Некрасове обрел через четыре года в новом издании: *Чуковский Корней.* Рассказы о Некрасове. [2-е изд. кн. «Некрасов»]. М.: Федерация. 1930. Кроме не включенных автором во второе издание «Материалов» (публикации новонайденных произведений и творческих записей Некрасова), книга 1926 г. и в ее основном, *статейном,* разделе была существенно переработана К. Чуковским для переиздания. В книгу «Некрасов» входили статьи: «От автора»; «Поэт и палач»; «Панаева»; «Кнутом иссеченная муза»; «Проза ли?»; «Его мастерство»; «Тарбагатай»; «Формалист о Некрасове».

Открывая книгу «Рассказы о Некрасове» новым очерком «Николай Успенский и Некрасов», Чуковский перенес в нее из первого издания очерки историко-литературного и биографического характера: «Некрасов и Авдотья Панаева»; «Поэт и палач»; «Тарбагатай»; «Кнутом иссеченная муза», а также существенно переработанные статьи «Проза ли?» и «Его мастерство». Из «материалов» издания 1926 года в «Рассказы о Некрасове» попали только анкеты Чуковского «Поэты о Некрасове».

Форма этих очерков была новаторской как по материалам и объекту исследования, так и в жанровом отношении. Еще в 1911 году Чуковский выпустил книгу «Критические рассказы» (о современных писателях), жанровое своеобразие которых получило развитие и в «Рассказах о Некрасове». Некоторые критики называли «манеру» повествования в этих рассказах «фельетонно-беллетристической», однако все без исключения признавали научный авторитет их автора и мастерство Чуковского-рассказчика. В современной научной и научно-популярной литературе весьма очевидно влияние этой «манеры» — в литературно-биографической серии «Жизнь замечательных людей» и в популярном в последнее время жанре «романа-исследования». Именно эта «манера», допускающая более свободное, чем в академической науке обращение с фактами и их субъективную интерпретацию, обеспечивала Чуковскому уход от господствовавшего многие годы узко социологического освещения биографии и художественного творчества классиков литературы. Чуковский едва ли не единственный из крупных советских некрасоведов, которого невозможно упрекнуть в чрезмерной, губительной для читательского восприятия политизации наследия национального поэта.

Впрочем, и ему было трудно оставаться неизменно верным этой своей «манере». Обстоятельства, которые иногда вынуждали Чуковского пойти на такие чрезвычайно болезненные для него уступки были более чем серьезны.

В № 27 газеты «Правда» от 1 февраля 1928 года была помещена статья Н. К. Крупской «О “Крокодиле” К. Чуковского», в которой его детская сказка была названа «пафосной пародией на Некрасова» и «буржуазной мутью», а некрасоведческим работам дана уничтожающая оценка (см. комментарий к статье «Жизнь Некрасова»).

Последовал запрет на издание детских книг Чуковского, и такая же угроза нависла над его литературоведческими трудами. С. Я. Маршак, пытавшийся защитить писателя в личной беседе с Крупской, сообщил ему в тот же день (1 фев-

раля 1928 года): «Особенно повредила вам ваша книга “Поэт и палач”. Они говорят, что вы унизили Некрасова» (наст. изд. Т. 12. С. 357). От полного запрета на издание некрасоведческих трудов Чуковского спасло вмешательство А. М. Горького. В № 62 «Правды» от 14 марта 1928 года напечатано его «Письмо в редакцию» из Сорренто с датой 25 февраля 1928, в котором Горький, возражая Крупской, указывает, что ее мнение о Чуковском-некрасоведе расходится с мнением В. И. Ленина. По свидетельству Горького, Ленин назвал книгу «Стихотворений» Некрасова 1920 г. под редакцией Чуковского «хорошей, толковой работой». Однако личное мнение Крупской о творчестве писателя оставалось негативным. В записи под 1 апреля 1928 г. К. Чуковский передает содержание еще одной беседы Маршака с Крупской: «Она возразила, что “Крокодил” есть пародия <...> на “Несчастных” Некрасова (!), что я копаюсь в грязном белье Некрасова, доказываю, что у него было 9 жен» (там же. С. 367).

При подготовке к печати «Рассказов о Некрасове» К. Чуковский, несомненно, учитывал последствия неблагоприятной цензурной репутации входящих в книгу очерков. Сличение текста «Поэта и палача» в «Рассказах о Некрасове» с его редакцией в первом издании 1926 года убеждает в том, что текст понес ряд утрат «по обстоятельствам, — как говорили в таких случаях русские писатели XIX столетия, — не зависящим от автора» (см. реальный комментарий).

«Рассказы о Некрасове» К. Чуковский относил к лучшим своим историко-литературным трудам и при подготовке своего «Собрания сочинений» в шести томах (М., 1965–1969) намеревался включить в него весь цикл. Два рассказа в переработанном виде и с измененными названиями вошли в т. 5 этого издания (1967): «Поэт и палач» (под назв. «Звук неверный») и «Тарбагатай» (под назв. «Литература и деньги»). По свидетельству самого автора, очерк «Поэт и палач» он вновь был принужден перерабатывать, «портя всю статью, чтобы приспособить ее к цензурным требованиям» (наст. изд. Т. 13. С. 435. — Запись под 8 февраля 1967 г.). Еще два очерка, «Некрасов и Авдотья Панаева» под новым заглавием «Жена поэта» и «Кнутом иссеченная муза», были исключены издательством из состава этого собрания. Чуковский сообщал об этом в письме к дочери Лидии Корнеевне от 2 декабря 1967 года (*Переписка*. С. 451). Попытка автора включить эти статьи в последний том также оказалась безуспешной. 12 июля 1968 г. он записал в дневнике: «Хунвейбины хотят изъять из него: статью о Короленко, о Шевченко, “Жену поэта” и еще что-то. Пришлось согласиться на это самоубийство...» (наст. изд. Т. 13. С. 508). Из дневниковой записи под 2 августа того же года видно, что вместе с «Женой поэта» полетела «вверх тормашками» и «Кнутом иссеченная муза» (там же. С. 515). «Шестой том — это моя рана, которая кровоточит день и ночь, — писал он Лидии Корнеевне 29 июля 1968 г. — Выбросили <...> даже “Жену поэта”...» (*Переписка*. С. 506).

Незадолго до кончины К. Чуковский, не надеясь на скорое издание, занимался составлением «своего седьмого (наилучшего) тома» (там же. С. 519), который должен был открываться тремя очерками в редакции 1926 г.: «Поэт и палач», «Жена поэта» и «Кнутом иссеченная муза». В письме от 22 декабря 1968 г. Л. К. Чуковская одобряла замысел своего отца: «Пусть будет готово — не пропадет. Было бы сделано» (там же. С. 520). В этом составе книга «критических рассказов» Чуковского была подготовлена и напечатана по авторской рукописи Е. Ц. Чуковской лишь через 20 лет после кончины писателя (см.: *Чуковский К.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990).

В настоящем издании тексты печатаются по книге «Рассказы о Некрасове» (М.,1930) с восстановлением цензурных купюр в «Поэте и палаче» по книге «Некрасов» (1926).

ОТ АВТОРА

С. 241 *...враги Некрасова.* — Небольшая специальная статья К. Чуковского «Некрасов и его враги», помещена в № 2 журнала «Огонек» 1928 г. (о Н. Успенском и М. Антоновиче).

Михайлов, которого он звал своим братом... — Имеется в виду дарственная надпись на обороте автографа — отрывка из стихотворения «Рыцарь на час», переданная Некрасовым М. Ил. Михайлову через Л. П. и Н. В. Шелгуновых, уезжавших в конце мая 1862 г. в Сибирь для встречи с осужденным на каторжные работы поэтом: «Редки те, к кому нельзя применить этих слов, чьи порывы способны переходить в дело... Честь и слава им — честь и слава тебе, брат!» (*Некрасов.* Т. XIII. С. 81).

Узы дружбы, союзов сердечных... и т. д. — Цитата из стихотворения «Скоро стану добычею тленья...» (1876).

С. 242 *Его переписка с Боткиным, опубликованная лишь два года назад...* — Имеется в виду публикация в № 1 журнала «Печать и революция» за 1928 г.

...мы увидели из его... переписки с Толстым, обнародованной М. А. Цявловским — «Круг». Вып. 6. М.,1927.

...он тридцать лет бессменно простоял на революционном посту... — Под руководством Некрасова издавались первые в России оппозиционные литературно-художественные и политические журналы «Современник» (1847–1866) и «Отечественные записки» (1868–1877) — проводники революционно-демократической идеологии.

С. 243 *...«падения»... объяснялись ... не планомерным стремлением к измене, как утверждали ... Антонович, Жуковский и другие псевдорадикалы...* — Имеется в виду направленная против Некрасова и редакции «Отечественных записок» брошюра-памфлет «Материалы для характеристики современной русской литературы. 2. Литературное объяснение с Н. А. Некрасовым М. А. Антоновича. Post-scriptum. Содержание и программа «Отечественных записок» за прошлый год Ю. Г. Жуковского» (СПб., 1869), а также «Воспоминания о Белинском» И. С. Тургенева («Вестник Европы». 1869. № 4), содержавшие выпады против Некрасова.

...те, кто... стали... обвинять меня в желании унизить Некрасова... — Очевидно, имеется в виду В. Е. Евгеньев-Максимов, который в рецензии на первое издание книги упрекал автора в том, что он выносит на широкое «обсуждение такие стороны в жизни и характере поэта, наличность которых может быть использована как нечто позорящее его память». И далее рецензент иллюстрирует это замечание примером: «Чуковскому надо “заинтересовать” читателей эпизодом с одой Муравьеву, — и вот на нескольких страницах он печатает длинный ряд цитат, содержащих в себе мнения современников об этом злосчастном выступлении Некрасова. Цитаты подбираются нарочито, предпочтение отдается самым жестким, самым забористым <...> Этих цитат Чуковскому кажется мало, и он уже от себя заостряет их смысл. Так, например, комментируя содержание стихотворения к Муравьеву, он пишет: “Некрасов говорит о присяге! Сын польки укоряет поляков за то, что они изменили царю! Он, западник, высказывает презрение к *лукавому* Западу. Он, революционный поэт, утверждает, что небесные ангелы

осеняют вешателя крылами. Здесь такая измена своим убеждениям, которую, кажется, невозможно ни понять, ни простить"» («Звезда». 1926. № 6. С. 270–271).

С. 244 *...первое «Полное собрание стихотворений Некрасова»...* — Имеется в виду «Полное собрание стихотворений» Н. А. Некрасова (М.-Л., 1927) в одном томе, подготовленное К. Чуковским и открывающееся его статьей «Жизнь Некрасова».

...см. мои статьи... — Автор имеет в виду комментарий в указанном им издании. Статья «„Железная дорога" Некрасова» напечатана отдельно в № 23 журнала «Огонек» за 1926 г.

НИКОЛАЙ УСПЕНСКИЙ И НЕКРАСОВ

Впервые — журнальный вариант под названием «Под литературным бойкотом (Николай Успенский и Некрасов)»: «Минувшие дни». 1928. № 2. С. 10–29.

С. 245 *«Постарайтесь воздействовать...»* и т. д. — Цитируется письмо И. С. Тургенева Н. А. Кишинскому от 6 (18) августа 1868 г.

С. 246 *«На днях здесь проехал человеконенавидец Успенский...»* и т. д. — Цитата из письма И. С. Тургенева к П. В. Анненкову от 7 (19) января 1861 г.

С. 247 *...Слепцов в своей знаменитой «коммуне»...* — В. А. Слепцов был идейным организатором коммуны, получившей название *Знаменской* (по улице Петербурга, на которой она размещалась) или *Слепцовской*. Она просуществовала с сентября 1863 по июнь 1864 г.

С. 248 *Первый документ...* — Далее приводится письмо от 3 ноября 1858 г. к П. А. Плетневу, у которого Некрасов вместе с И. И. Панаевым арендовал право на издание «Современника».

С. 250 *...в гарибальдийскую Италию шестьдесят первого года...* — Во время Итальянской революции 1859–1860 гг. Дж. Гарибальди в 1860 г. возглавил «Тысячу» — революционный отряд, выступивший на помощь освободительному восстанию на о. Сицилия.

С. 251 *Некрасов, по словам Ипполита Панаева, ответил с «благодушной и деликатной веселостью...»* — Имеется в виду свидетельство И. А. Панаева об ответе Некрасова: «В письме этом Некрасов говорил, что желание возвратиться пришло г. Х (Н. Успенскому — *ред.*), вероятно потому, что он совестился расходовать "современниковские" деньги, вспоминая, что он уже и без того должен, что совеститься не для чего... Письмо было полно самой добродушной и деликатной веселости, самых искренних ободряющих выражений» (Н. А. Некрасов в воспоминаниях современников. М., 1971. С. 199). Это письмо Некрасова, очевидно, утрачено.

Некрасов легко мог доказать свою правоту документами... — Согласно «Счету чистого барыша от продажи посторонних изданий „Современника"», в 1866 г. весь «барыш» от продажи изданных редакцией журнала «Грозы» и «Воспитанницы» А. Н. Островского, «Очерков петербургской жизни» И. И. Панаева, «Рассказов» Н. В. Успенского и книги очерков Н. И. Костомарова составил 1122 р. 39 коп. серебром (ИРЛИ, 5071).

«Воспоминания о Некрасове» — Полный текст воспоминаний И. А. Панаева о Некрасове опубликован С. А. Рейсером (Литературное наследство. Т. 49–50. М., 1946. С. 536–548).

С. 252 *«Литературный омут»* — Относится к 1872 г.

С. 253 *«Обоз»* — Рассказ Н. В. Успенского, напечатанный в мартовском номере «Современника» за 1860 г.

...знаменитая статья Чернышевского... — «Не начало ли перемены? (Рассказы Н. В. Успенского. Две части. СПб., 1861)», напечатанная в ноябрьском номере «Современника» за 1861 г.

С. 254 *«Экая прелесть, экая прелесть!»* — Ср. мнение Л. Н. Толстого в дневниковой записи от 14 мая 1889 г. о «Сочинениях» Успенского 1883 г.: «Одно: „При своем деле“ — сносно, остальное невозможно плохо» (*Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. Т. 21. М., 1985. С. 384).

...второе издание его сочинений... — Рассказы Н. В. Успенского. В трех частях. СПб. 1863. Рецензия А. Ф. Головачева на это издание помещена в майском номере «Современника» за 1864 г.

С. 256 *Он начал печататься в «Современнике» в 1858 году...* — В февральском номере «Современника» 1858 г. были напечатаны под рубрикой «Очерки народного быта» рассказы Н. Успенского «Поросенок» и «Хорошее житье».

«Антон Горемыка» — Повесть Д. В. Григоровича (1847).

С. 258 *...после знаменитых петербургских пожаров...* — В конце мая в Петербурге сгорело несколько крупных торговых комплексов и административных зданий, в поджоге которых охранительные органы печати обвиняли студентов, якобы подстрекаемых оппозиционной печатью, прежде всего «Современником».

...приостановка журналов и арест Чернышевского... — 19 июня 1862 г. на 8 месяцев приостановлен «Современник», Н. Г. Чернышевский арестован 7 июля 1862 г.

Били вас палками, розгами, кнутьями... и т. д. — Цитата из поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (гл. «Пир на весь мир»).

С. 260 *Вернулся в глушь и сделался уездным учителем...* — В 1864–1875 гг. Успенский служил учителем в Чернском и Балховском уездных училищах, Оренбургской Неплюевской военной гимназии и в Яснополянской школе.

Из письма Тургенева к Анненкову... — От 7 (19) января 1861 г.

НЕКРАСОВ И АВДОТЬЯ ПАНАЕВА

Впервые: *Чуковский К.* Жена поэта (А. Я. Панаева). Пб.: Эпоха, 1921.

К подготовленному для «Седьмого тома» тексту этого очерка К. Чуковский написал следующее предисловие:

«В декабре 1921 года в издательстве “Эпоха” вышли мои книжки о Некрасове: “Некрасов как художник”, “Поэт и палач”, “Жена поэта”. Эту последнюю книжку я послал академику Анатолию Федоровичу Кони, так как некоторые материалы для работы над ней я получил от него. Он хорошо знал и Некрасова и Авдотью Панаеву. Через день я получил от него следующее письмо:

“Дорогой мой Корней Иванович. Придя домой, я оставил всякую работу и принялся за Вашу книжку о жене Некрасова — и не мог оторваться от нее <...> во мне говорит старый судья, и я просто восхищаюсь Вашим чисто судейским беспристрастием и, говоря языком суда присяжных, Вашим “руководящим напутствием”, Вашим “*resume*” дела о подсудимых — Некрасове и его жене. <...> Давно не читал я ничего до такой степени удовлетворяющего нравственное чувство и кладущего блистательный конец односторонним толкованиям и поспешно-доверчивым обвинениям. <...> Сердечно жму Вашу руку. Ваш А. Кони”.

В книжке было несколько мелких ошибок (неверные даты и т. д.). В настоящем издании эти ошибки устранены.

Большинство мемуарных источников, какими я пользовался во время писания статьи, нынче изданы большими тиражами. Их тексты научно проверены. Мне же приходилось разыскивать их в редкостных журналах и книгах. Для того чтобы сохранить колорит той далекой эпохи, когда писалась статья, я сохраняю в неприкосновенности свои тогдашние ссылки.

1968».

С. 264 *Сколько пламенных стихов...* — Любовная лирика Некрасова ограничивается так называемым *панаевским циклом.* В конце очерка (с. 303 наст. изд.) К. Чуковский дает перечень этих стихов.

Герцен приехал из Петербурга в Москву и прямо в ее дом... — Оговорка автора: Герцен — москвич, приезжая в Петербург, бывал у Панаевых.

С. 265 *Сам Александр Дюма восхищался ее простоквашей.* — Летом 1858 г. А. Дюма, приезжавший в Петербург, гостил у Панаевых на даче под Ораниенбаумом и, по свидетельству Авдотьи Яковлевны, «съел даже полную тарелку простокваши и восторгался ею» (*Панаева (Головачева) А. Я.* Воспоминания. М., 1986. С. 236).

С. 266 *Первый же ее роман... был запрещен Бутурлиным...* — Речь идет о «Семействе Тальниковых» (1848). К. Чуковский издал этот роман Панаевой (Л., 1928) со своей статьей «Авдотья Панаева и Некрасов».

...два романа она удостоилась писать в сотрудничестве с поэтом Некрасовым. — Упомянуты «Три страны света» (1848—1849) и «Мертвое озеро» (1851).

«Боже ты мой, как это хорошо!..» и т. д. — Цитата из письма Н. П. Огарева к Н. А. Тучковой от 4—5 января 1849 г. о романе «Три страны света».

...нас хотят убедить, будто эта великолепная женщина была самой обыкновенной воровкой. — Имеется в виду прежде всего М. К. Лемке, который в комментариях к письмам А. И. Герцена об Огаревском деле назвал А. Я. Панаеву «истинной виновницей всего этого грязного дела» (*Герцен А. И.* Полн. собр. соч. и писем / Под ред. М. К. Лемке. Т. 8. Пг., 1919. С. 272). По поводу «блестящих защитительных речей» К. Чуковского о Панаевой в его брошюре «Жена поэта» (1922) иронизировал в рецензии на эту брошюру И. Н. Розанов. См. также: *Черняк Як.* Конец Огаревского дела // Новый мир. 1929. № 10. С. 133—173.

С. 267 *Кетчер прокричал на всю Москву...* и т. д. — Излагается содержание письма В. П. Боткина к Некрасову от 25 марта 1856 г.

«Пора этого бесстыдного мазурика...» и т. д. — Цитата из письма И. С. Тургенева к А. И. Герцену от 12 (24) октября 1860 г.

Найдена копия некрасовского письма к этой женщине, посланного из Петербурга за границу в начале шестидесятых годов... — Принадлежность этого письма Некрасову до сих пор остается сомнительной. В академическом собрании сочинений Некрасова оно помещено с редакционной датой «сентябрь 1857 (?)» в разделе *Dubia.*

С. 268 *...уехал к своему другу в Париж...* — В конце января — начале февраля 1857 г. Некрасов гостил у И. С. Тургенева в Париже.

«Я очень обрадовал А. Я. ...» и т. д. — Цитата из письма Некрасова к Тургеневу от 17 февраля (1 марта) 1857 г.

С. 269 *«Я не думал и не ожидал ...»* и т. д. — Цитата из письма Некрасова к Тургеневу от 21 сентября (3 октября) 1856 г. из Рима в Париж.

«Сказать тебе по секрету...» и т. д. — Цитата из письма Некрасова к В. П. Боткину от 7 (19) октября 1856 г. из Рима.

С. 270 *Один, один!...* и т. д. — Здесь и далее во 2-ой главке цитируются фрагменты из некрасовского цикла «Три элегии» (1874).

С. 272 *Одна тогдашняя девочка...* — Е. Ф. Литвинова.

С. 273 *«В хандре он злился на меня...»* и т. д. — Цитата из неоднократно используемой К. Чуковским десятой главы «Воспоминаний» А. Я. Панаевой.

Упали волосы до плеч... и т. д. — Цитата из стихотворения «Тяжелый год — сломил меня недуг...» (1855).

С. 274 *Пока еще кипят во мне мятежно* и т. д. — Цитата из стихотворения «Я не люблю иронии твоей...» (1850).

С. 275 *Он женился на chére Eudoxie...* – В 1839 г.

С. 276 *«С ним была история...»* и т. д. — Цитата из письма В. Г. Белинского к В. П. Боткину от 31 марта 1842 г.

С. 277 *Он с отчаяния чуть было не кинулся в Волгу...* — Единственное «свидетельство» такой ситуации — стихотворение «Давно — отвергнутый тобою...» (1855):

И полон думой роковою,
Мгновенно кинулся к волнам.
<...>
Вдруг волны грозно потемнели,
И страх меня остановил!

Однако в стихах вспоминается, вероятнее всего, прогулка по берегу Финского залива под Ораниенбаумом.

Возможно, впрочем, Чуковский имеет в виду эпизод, переданный со слов самого поэта одним из его современников: «Некрасов был долго и безнадежно влюблен в одну очень хорошую женщину. Один раз, когда поэт переезжал с ней через Волгу в довольно многочисленном обществе, она на страстные нашептывания поэта с досадой отвечала: “Все вы, господа, фразеры, на словах готовы на все жертвы, а на самом деле умеете только разглагольствовать. Вот вы бог знает что говорите, однако не броситесь из-за меня в воду”. При последних ее словах Некрасов со всего размаху бросился из лодки в Волгу почти посередине ее течения и не умея плавать. С великим трудом удалось спасти утопавшего поэта. Но эта недоступная женщина сумела оценить Некрасова и наградила его продолжительной любовью, которая составляет самые светлые страницы в мрачной жизни нашего поэта». (*Колбасин Елисей.* Тени старого «Современника». Из воспоминаний о Н. А. Некрасове // Современник. 1911. Август. С. 228.) Этот эпизод относится, очевидно, к лету 1846 г., когда Некрасов вместе с А. Я. и И. И. Панаевыми гостил в Казанской губернии у Г. М. Толстого.

С. 278 *Как долго ты была сурова...* и т. д. — Цитата из стихотворения «Да, наша жизнь текла мятежно...» (1850).

...лет семь «влюблен и счастлив». — Цитата из письма Некрасова к Тургеневу от 21 сентября (3 октября) 1856 г.

Счастливый день! Его я отличаю... и т. д. — Цитата из стихотворения «Да, наша жизнь текла мятежно...»

Огромный, забронированный от свирепой цензуры роман. — «Три страны света».

Как будто смерть сковала ей уста... и т. д. — Цитата из стихотворения «Поражена потерей невозвратной...» (1848).

С. 279 *Он писал ей длинные любовные послания в стихах...* — Все письма Некрасова к Панаевой и большая часть ее писем к Некрасову были, очевидно, по обоюдному

требованию и уговору уничтожены (ср. стих. «Горящие письма» — 1877). К. Чуковский здесь реконструирует их содержание по стихотворениям 1850 г.: «Так это шутка, милая моя...», «Да, наша жизнь текла мятежно...», «Я не люблю иронии твоей...».

...еще один объемистый роман... — «Мертвое озеро».

С. 280 *...из редактора превратился в простого сотрудника, получающего гонорар...* — И. И. Панаев до своей кончины официально оставался ответственным редактором «Современника» и получал половинную долю дохода от его издания.

С. 282 *Панаев дал на его издание деньги, но в первые же годы издательства эти деньги вернулись к нему...* — И. И. Панаев был основным вкладчиком в первоначальном капитале «Современника» (25000 р. сер., полученные от продажи имения в Казанской губернии). «Современник» оправился от долгов и стал рентабельным лишь к середине 1850-х гг.

С. 283 *Некрасов поместил в «Современнике» прочувствованную статью о покойнике.* — Некролог И. И. Панаева, написанный Н. Г. Чернышевским, напечатан без подписи в февральском номере журнала за 1862 г.

С. 286 *Все, чем мы в жизни дорожили...* и т. д. — Цитата из стихотворения Некрасова «Ах! Что изгнанье, заточенье...» (цикл «Три элегии», 1874).

С. 287 *Постой! Не я обрек...* и т. д. — Цитата из стихотворения «Тяжелый год — сломил меня недуг...»

...многое в этом документе сомнительно. — Незадолго до кончины К. Чуковский рассказал в своей тетради «Что вспоминалось» об устной полемике с М. К. Лемке по поводу этого письма (*Чуковский Корней.* Несобранные статьи о Н. А. Некрасове. Калининград, 1974. С. 81–82). В специальной статье, посвященной тексту письма, Б. Л. Бессонов привел дополнительные аргументы против принадлежности этого текста Некрасову и пришел к выводу, что это — фальсификация (Некрасовский сборник. Вып. VII . Л., 1980. С. 47–65).

С. 288 *...подлинное письмо Некрасова...* — Далее цитируется письмо к И. С. Тургеневу от 26 мая (7 июня) 1857 г.

С. 293 *...писал он ей в 1848 году...* — 3 сентября.

С. 295 *...когда оно кончилось...* — Огаревское дело рассматривалось в Московском надворном суде и окончилось полюбовным соглашением тяжущихся сторон. Судебные издержки обязывались покрыть А. Я. Панаева и Н. С. Шаншиев (см.: «Некрасовский сборник». Вып. VIII. Л., 1983. С. 168–169). По письменному распоряжению Некрасова от 21 ноября 1860 г. заведующий московской конторой «Современника» И. В. Базунов выдал Панаевой для покрытия этих расходов 3000 рублей серебром (*Некрасов.* Т. XV. Кн. 2. С. 292).

С. 296 *Некрасов купил у нее за 14 тысяч рублей серебром панаевскую долю «Современника»...* — Согласно договору от 20 февраля 1865 г. с Панаевой об уступке ее прав на издание «Современника» Некрасов выплатил ей в течение 1865–1866 годов 14000 р. сер. «Независимо от этого» Некрасов, уже сознававший неотвратимость запрещения журнала, брал на себя все долги «Современника» и частные долги И. И. Панаева «на сумму до трех тысяч рублей серебром» (*Некрасов.* Т. XIII. Кн. 2. С. 253–254).

Еще до этого соглашения в 1864 г. Некрасов дал распоряжение конторе «Современника» о списании долгов — со стороны И. И. Панаева (17 388 р.), его матери (1 972 р.) и самой Панаевой — 5 280 р. (Литературное наследство. Т. 49–50. М., 1946. С. 116).

ПОЭТ И ПАЛАЧ

Впервые: *Чуковский К.* Поэт и палач. Пб: Эпоха, 1922. Печатается по кн.: *Чуковский К.* Некрасов. Л.: Кубуч, 1926. Купюры, сделанные во 2-м изд., т. е. в «Рассказах о Некрасове», помещены в квадратные скобки.

С. 304 *...говорил о нем один жандарм.* — Эти слова жандарма Тенькова, сказанные во время обыска в квартире Г. З. и Е. П. Елисеевых, цитируются В. Е. Евгеньевым-Максимовым в статье по воспоминаниям Е. П. Елисеевой, на которую ссылается К. Чуковский,.

С. 305 *Гроза, беда!...* и т. д. — Цитата из произведения Некрасова «Сцены из лирической комедии „Медвежья охота“».

...Минаев посвятил ему три или четыре сатиры. — Две ядовитые пародии Д. Минаева на Некрасова помещены в №№ 29 и 31 журнала «Искра» 1866 г. См. также его сборник «В сумерках» (СПб., 1868. С. 5, 32).

Но к музам, к чистому их храму... и т. д. — Цитата из стихотворения А. А. Фета «Лжепоэту» (1867).

С. 307 *Зачем меня на части рвете...* — Это стихотворение написано 24 июля 1867 г. в Карабихе.

С. 309 *...старшина клуба граф Григорий Александрович Строганов...* — Оговорка автора: Г. А. Строганова в это время уже не было в живых. Имеется в виду Сергей Григорьевич Строганов.

Муравьев ... все равно закрыл «Современник»... — «Современник» был закрыт 28 мая 1866 г. по Высочайшему повелению.

С. 311 *В его стихотворении «Мать»...* — Имеется в виду «Отрывки из поэмы „Мать“» (1877).

...брата по вере Некрасов назвал в своем журнале злодеем! — Имеются в виду статья Л. И. Розанова «С.-Петербург, апрель 1866» и стихотворение Некрасова «Осипу Ивановичу Комиссарову», напечатанное в № 4 «Современника» за 1866 г.

С. 312 *...есть основания думать, что это не те стихи...* — Это предположение К. Чуковского вскоре подтвердилось. Б. Я. Бухштаб в статье «О „Муравьевской оде“ Некрасова» («Каторга и ссылка». 1933. № 12) установил на материале мемуарной литературы о Муравьеве, что стихотворение «Бокал заздравный поднимая...» в действительности написано чиновником Муравьева И. А. Никотиным.

С. 313 *...сам Некрасов говорил перед смертью ... что в ней было двенадцать стихов...* — «М. Н. Муравьева я видел два раза в жизни <...> В известный год, в известном обстоятельстве я сказал М. Н. Муравьеву двенадцать стихов...» (*Некрасов.* Т. XIII. Кн. 2. С. 61–62).

С. 316 *Графы Шуваловы (отец и сын)...* — Имеются в виду, очевидно, братья Павел и Петр Андреевичи Шуваловы.

С. 327 *В эти злые преступленья...* и т. д. — Так прочтен К. Чуковским один из черновых набросков к «Медвежьей охоте». Ср.: *Некрасов.* Т. III. С. 289.

С. 328 *Потому что Валуев сердит...* и т. д. — Цитата из стихотворения «В. И. Асташеву» («Посылаю поклон Веньямину...»), датированного 7 апреля 1866 г.

С. 329 *Когда являлся сумасшедший* и т. д. — Цитата из стихотворения «Зачем меня на части рвете...»

С. 332 *...автор «Белого террора»...* — Сен-Феликс.

С. 334 *Тотчас же после того, как в его поэме «Тишина» появились хвалебные стихи об Александре II, цензура разрешила ему напечатать второе издание его стихотворе-*

ний... — «Тишина» была впервые опубликована в № 9 «Современника» 1857 г. В ней были такие стихи:

В права вступает просвещенье,
Уходит мрак... кругом светлей,
И быстро царство молодое
Шагает по пути добра,
Как в дни Великого Петра...

Однако 2-е издание «Стихотворений» Некрасову удалось выпустить после долгих хлопот лишь в 1861 г.

...писал он в то время Тургеневу. — Цитируется письмо от 25 декабря 1857 г.

...как сообщал он впоследствии... — Приводим рассказ Некрасова в записи А. Н. Пыпина от 15 января 1877 г.: «Его подбивали (Строганов) написать стихотворение, что этому человеку надоела катковская газета, но что стихотворения Некрасова могли бы на него подействовать и укротить». (Н. А. Некрасов в воспоминаниях современников. М., 1971. С. 446).

С. 335 *Прости меня, о, родина, прости!...* — Из стихотворения «Умру я скоро. Жалкое наследство...» (1867).

Прости меня, страна моя родная и т. д. — Из стихотворения «Уныние» (1874).

С. 336 *Журнал «Космос» доказывал...* — Имеется в виду анонимный фельетон «Литературное лицемерие. “Отечественные записки”», помещенный в № 4 журнала «Космос» от 25 января 1869 г.

Видел ты, как «Космос» начинает заголять Некрасову спину... — Цитата из письма А. И. Герцена к И. С. Тургеневу от 23 (11) марта 1869 г.

С. 337 *...в Кисингене...* — Некрасов лечился в Кисингене (курорт в Германии) в июне — начале июля 1873 г.

И вы, и вы отпрянули в смущеньи и т. д. — Цитата из стихотворения «Ликует враг, молчит в недоуменьи...» (1866).

С. 338 *Родина милая, сына лежачего* и т. д. — Цитата из стихотворения «Угомонись, моя Муза задорная...» (1876).

С. 341 *Грановский в 1853 году был весьма поражен, что этот ... «мелкий торгаш» может быть таким «глубоко и горько чувствующим поэтом».* — Имеется в виду одно из приятельских писем Т. Н. Грановского осенью 1853 г.: «Некрасов приезжал больной и неприятный. В нем много отталкивающего. Но раз стал он нам читать стихи свои, и я был поражен непонятным противоречием между мелким торгашом и глубоко и горько чувствующим поэтом» (Т. Н. Грановский и его переписка. Т. II. М., 1897. С. 431).

С. 342 *...сотрудники его «Современника» ... отправились ... проверять по конторским книгам...* — Этот эпизод ревизии конторских книг «Современника» Г. З. Елисеевым, Ю. Г. Жуковским, М. А. Антоновичем, В. А. Слепцовым и А. Ф. Головачевым рассказал Елисеев.

Мне говорят: твой чудный голос ложь... и т. д. — Цитата из стихотворения О. П. Мартыновой «Не может быть», присланного Некрасову без подписи 3 марта 1866 г. Поэт отвечал на это обращение стихами «Умру я скоро...»

С. 346 *...писал к тому же Мише Лонгинову...* — Имеется в виду стихотворение 1854 г. «Послание к Лонгинову» («Недавний гражданин дряхлеющей Москвы...»).

Спасибо, сторона родная... и т. д. — Цитата из поэмы «Тишина»

С. 348 *...одна тогдашняя шестнадцатилетняя девушка...* — М. М. Ушакова.

С. 349 *В одной из его неопубликованных собственноручных записок...* — Приводим текст этой заметки 1877 г.: «Кстати, о великих мира сего. М. Н. Муравьева я видел два раза в жизни, с сыном его Леонидом был очень короток, с зятем Сергеем Шереметевым были мы дружны по охоте» (*Некрасов.* Т. XIII. Кн. 2. С. 61).

«Некрасов в Риме это щука в опере» — Слегка измененная цитата из письма А. И. Герцена к И. С. Тургеневу от 8 декабря (27 ноября) 1856 г.

С. 352 *Что враги? Пусть клевещут язвительней* и т. д. — Цитата из стихотворения «Рыцарь на час» (1862).

ТАРБАГАТАЙ

Впервые: *Чуковский К.* Некрасов и деньги // Былое. 1923. № 22. С. 36–70.

С. 354 *...нет ни одного рисунка.* — В настоящее время обнаружено несколько рисунков Некрасова на рукописях его произведений: «В один трактир они вместе ходили...», «Княгиня Трубецкая», «Недавнее время» и др.

...счета, денежные конторские выкладки... — Многочисленные счета и подсчеты рукой Некрасова, сохранившиеся не только на творческих рукописях, не являются свидетельством особого пристрастия поэта к цифровым выкладкам. Журнал как коммерческое предприятие не может существовать без бухгалтерии. До 1856 г. Некрасов практически в одиночку вел всю конторскую работу, которой приходилось ему много заниматься и в дальнейшем. Можно сказать, что Некрасов отрывался не от творчества к подсчетам, а от необходимых каждодневных подсчетов к поэтическому творчеству. В академическом издании (*Некрасов.* Т. XIII. Кн. 2) помещена значительная часть таких материалов.

С. 355 *К «Героям времени»...* — Название части сатиры «Современники» (1875).

С. 370 *«Новости с литературной биржи».* — Этот фельетон, в первоначальной редакции напечатанный в «Литературной газете» еще в 1840 г., на правах *dubia* включен в академическое издание (*Некрасов.* Т. XII. Кн. 2. С. 184, 213).

С. 387 *В подлиннике было иначе: Чашу народного горя... Цензура не позволила...* — Как указывал В. Е. Евгеньев-Максимов (на это указание, очевидно, и опирается К. Чуковский), так было в недошедшей до нас рукописи и многочисленных народнических списках и публикациях. В настоящее время принято считать (*Некрасов.* Т. III. С. 64, 418), что в окончательной редакции этого стихотворения, опубликованного впервые в «Стихотворениях» Некрасова 1869 г., поэт не только сознательно, без помощи цензуры «расширил» масштаб подразумеваемого неблагополучия, но и значительно улучшил мелодику стихов:

В по*ле*, в *лесу* засвищи,
Чашу в*сел*енского горя
Всю *рас*плещи*!*..

Мельницу выстроят скоро... и т. д. — Отрывок из поэмы «Дедушка» (1870).

С. 389 *...как услаждался ...Гумилев этим Тарбагатаем...* — Ср. С. 503 наст. изд.

С. 392 *В обаянии счастья и славы...* и т. д. — Цитата из стихотворения «Надрывается сердце от муки...» (1862).

С. 395 *Теперь достоверно известно...* — В последнее время предпринимается попытка доказать, что Некрасов и Панаева были лишь номинальными участниками работы над романами «Три страны света» и «Мертвое озеро», которые якобы писались коллективно чуть ли не всей *натуральной школой:* И. И. Панаев,

Я. П. Бутков, В. В. Толбин, В. Р. Зотов, Ип. А. Панаев, Д. В. Григорович. См. 1) *Марусенко М. А.* Атрибуция романов «Три страны света» и «Мертвое озеро» // Вестник СПб. ГУ. 1990. Сер. 2. Вып. 1. № 2. С. 62–76; 2) *Марусенко М. А., Бессонов Б. Л., Богданова Л. М., Фоманцева Н. В.* Атрибуция романов «Три страны света» и «Мертвое озеро». Часть 2 // Вестник СПб. ГУ. 1997. Сер. 2. Вып. 1. № 2. С. 37–52. О несостоятельности этих попыток см.: *Мельгунов Б. В.* О новых атрибуциях романов «Три страны света» и «Мертвое озеро» // Русская литература. 1998. № 3. С. 98–103.

КНУТОМ ИССЕЧЕННАЯ МУЗА

С. 400 *Тяжел мой крест...* — Так начинается поэма «Несчастные» (1856).

С. 401 *...два раза вызывали в ту пору на дуэль...* — Поводом для одной из дуэлей (в 1857 г.) послужила ссора Некрасова с партнером по карточной игре бароном Б. А. Фредериксом (*Некрасов.* Т. XV. Кн. 2. С. 287). Причиной другого вызова на дуэль послужило стихотворение Некрасова «Княгиня» (1856), в котором отразилась нашумевшая в России история графини А. К. Воронцовой-Дашковой (1816–1856), по второму мужу баронессы Пуалли. В 1859 г. после перевода этого стихотворения А. Дюма-отцом на французский язык вдовец Пуалли приехал в Петербург, чтобы вызвать Некрасова на дуэль (*Некрасов.* Т. II. С. 343). Оба поединка не состоялись благодаря вмешательству друзей поэта.

С. 402 *Ту женщину...* — А. Я. Панаеву.

С. 403 *...ставил на сцене свою первую пьесу...* — Первое драматическое произведение Некрасова для профессиональной сцены — водевиль «Шила в мешке не утаишь — девушку под замком не удержишь» был написан в марте 1841 г., а в апреле того же года поставлен на сцене Александринского театра.

С. 404 *...один из припадков хандры, случившийся с ним в Грешневе, в Ярославской губернии...* — Стихотворение «Уныние» (1874) написано в Чудовской Луке — охотничьем имении Некрасова в Новгородской губернии. В нем воспроизведены пейзаж, обстоятельства и бытовые детали грешневской жизни 1830–1850-х гг.

С. 408 *Некий А. Р....* — М. К. Цебрикова.

С. 420 *Когда во время ее предсмертной болезни его вызвали из Петербурга в деревню...* — В начале 20-х чисел июля 1841 г. Некрасов выехал из Петербурга в Ярославль на свадьбу сестры Елизаветы. По пути он останавливался в Москве для встречи с Ф. А. Кони (редактором «Литературной газеты» и «Пантеона», где Некрасов был одним из основных сотрудников), чтобы получить заработанные им за весенне-летний период деньги. Некрасов в этот раз не застал Кони дома и был вынужден, оставив раздраженное письмо, ехать на свадьбу без подарков и подобающего костюма. Он приехал в Ярославль не позднее 26 июля 1841 г., 27 июля был официальным поручителем со стороны невесты при ее венчании с подполковником С. Г. Звягиным. Очевидно в тот же день Некрасов снова выехал в Москву для получения денег у Кони. Его мать Елена Андреевна скоропостижно скончалась 29 июля 1841 г. Собственные слова Некрасова в письме из Ярославля к Ф. А. Кони от 16 августа 1841 г.: «Мать моя умерла за три дня до моего приезда» (*Некрасов.* Т. XIV. Кн. 1. С. 38). Поэт оставался в Ярославле для моральной поддержки отца и семьи до конца 1841 г.

ПРОЗА ЛИ ?

Впервые — в книге К. Чуковского «Некрасов» (Л., 1926) с датой под текстом: «1918».

Первый опыт анализа поэтического стиля Некрасова. В переработанном виде материалы этой статьи вошли в итоговый труд К. Чуковского «Мастерство Некрасова»: в главу «Некрасов и Пушкин», параграф 9; в главу «Работа над фольклором», параграфы 16, 18 и др. (см. Т. 10 наст. изд.).

ЕГО МАСТЕРСТВО

Впервые — в книге К. Чуковского «Некрасов» (Л., 1926) с датой под текстом: «1916–1922».

Эту статью можно считать зародышем книги К. Чуковского «Мастерство Некрасова». В переработанном виде наблюдения о звуковой изобразительности, долгословии, перерождении ритма составляют основу параграфов 15–18 в главе «Работа над фольклором» (см. Т. 10 наст. изд.).

С. 484 *«The Bridge of Sighs»* — «Мост вздохов» *(англ.)*. Перевод этого стихотворения Томаса Гуда см. в сб.: Прекрасное пленяет навсегда: Из английской поэзии XVIII–XIX веков. М.: Московский рабочий, 1988, с. 282–285. Подстрочный перевод строк, приводимых Чуковским: Еше одна бедняжка / Устав от жизни, / Безрассудно ринулась стремглав / Навстречу смерти. / Несите ее бережно, / Положите осторожно. / Она такая хрупкая / Молодая и красивая.

ПРИЛОЖЕНИЕ: ПОЭТЫ О НЕКРАСОВЕ (АНКЕТА)

В своем приложении «Поэты о Некрасове» Чуковский привел не все собранные им анкеты. Он не упомянул об ответах З. Гиппиус (вероятно из-за ее эмиграции), а также об анкетах Е. Замятина, Д. Мережковского, Б. Пильняка, И. Репина.

Теперь все «Анкеты о Некрасове» опубликованы полностью. См.: Некрасов вчера и сегодня: Путеводитель по выставке. Вып. 2. М., 1988 (Центральная городская публ. б-ка им. Н. А. Некрасова). Анкеты Ф. Сологуба, М. Горького, А. Блока, Н. Гумилева, В. Маяковского, Анны Ахматовой, Максимилиана Волошина см. также: *Чукоккала*. С. 159, 161, 232–233, 242–243, 282–283, 339–340, 346–347, 405–406.

СТАТЬИ

РОЗАНОВ И УОЛТ УИТМЕН

Печатается по: Петроградское эхо. 1918. 29 марта.

Из-за разной транскрипции имени Уитмена в разные годы для статей Чуковского и Розанова 10-х годов принято современное написание имени.

Статья упомянута Ю. Иваском в заметках о В. В. Розанове, перепечатанных А. Н. Богословским: Волга. 1991. № 5. С. 122. Вошла как фрагмент в новое издание книги Чуковского «Уолт Уитмен» (Петроград, 1919; о Розанове и Уитмене см. на с. 47–50).

Статья стала продолжением подспудного диалога, который на протяжении многих лет вели Розанов и Чуковский в своей публицистике. Мы пытались обратить внимание на это в комментариях к предшествующим томам критики (Т. 6 и Т. 7). Этот диалог не был услышан современниками, поскольку он велся со страниц изданий, имевших разных читателей — те, кто читали либеральную кадетскую газету «Речь», редко читали консервативное «Новое время» дальше отдела объявлений, а те, кто читали «Новое время» никогда не читали «Речь». Но диалог этот имел важное значение для обоих его участников, больше походя на полемику, чем на дружественный обмен мнениями, что не мешало поддерживать личные отношения. Во всяком случае, Чуковский был одним из посетителей литературных воскресений Розанова, и продолжал им оставаться даже тогда, когда после розановских статей, опубликованных во время дела Бейлиса, некоторая часть литераторов прервала многолетние отношения с ним. Чуковский упоминается Э. Ф. Голлербахом среди тех, кто «из писательской братии продолжали изредка бывать у него...» (*Голлербах Э.* В. В. Розанов. Жизнь и творчество. М., 1991. С. 64).

Внимательно прислушиваясь ко всему, что писал Розанов, Чуковский оставался во многих отношениях его антагонистом, антиподом. Так и в этой небольшой статье беглое упоминание о «тухлой костромской обывательщине» задевает краеугольное для розановского мировоззрения представление о важности для личности «корней», декларировавшееся в ряде его статей, а также его представление о провинции как о месте, где личность правильно формируется и сохраняет себя и т. п.

Созданию статьи «Розанов и Уолт Уитмен» предшествовали два отклика В. В. Розанова на книгу Чуковского «Поэзия грядущей демократии. Уолт Уитмен», которая вышла в 1914 году с предисловием И. Е. Репина. Чуковский был страстным пропагандистом Уитмена и все его статьи об американском поэте пронизаны энтузиазмом, который многим мог показаться преувеличенным (см. т. 3 наст. издания). К книге «Поэзия грядущей демократии» был приложен краткий обзор «Русское о Уитмене», в котором Чуковский привел опубликованные по-русски отрывки из статей об Уитмене. В этом обзоре отметались любые сколько-нибудь сдержанные оценки Уитмена (вроде, например, приведенного в этом разделе высказывания Кнута Гамсуна). Безудержная апология Уитмена и подвигла Розанова написать рецензию на издание Чуковского, где говорилось: «К. И. Чуковский усиленно впихивает в русскую литературу Уолт Уитмена. Чуковский делает свою пропаганду с большим мастерством, и написал об Уитмене книжку, которая читается с живою прелестью ощущения, приложил к книжке несколько его портретов (превосходное, классическое лицо, борода — “хоть кому на плечи”), дал снимок хижины, где он родился, снимок его почерка, и среди своих похвал тонко вплел похвалы знаменитостей своему кумиру». Процитировав далее стихи Уитмена, Розанов не без ехидства в качестве параллели к ним выдвигал Козьму Пруткова, а по поводу апологии Уитмена писал, что Чуковский «страшно, безумно обманут, — можно сказать, гениально обманут гениальным самообманщиком, т. е. Уитмен чистосердечно и внутри себя обманулся о себе самом, приняв какой-то универсализм проституционности за универсализм демо-

кратии, и это-то проституционное, совершенно холодное — формальное всеосязание — приняв за пантеизм, за всебожие, за человеколюбие!!! У него это "сплошь", как в проституции, у него все — "друзья", как у проститутки каждый есть "гость"... Фу! Фу! Какая слепота. Уитмен — слепой и глухой, ибо он не *различает* и от этого не *выбирает ни красок, ни звуков, ни лиц*... А *душа* человеческая? — он о ней и понятия не имеет» (Новое время. 1915. 10 авг.). Продолжением этого антиуитменовского похода стала статья «Еще о демократии, Уитмене и Чуковском», где Розанов писал, что творчество американского поэта отражает «явление мирового о-бездушивания, о-безличения, но с дифирамбами, с колокольцами, с бубенчиками и полным счастьем... Знаете: для великой грусти нужно иметь ум. И Великое падет непременно с грустью... Но мелкое и "гаер в себе самом" непременно, и падать-то, и умирать-то будет с бубенцами... Поразительно, что во всем Уитмене нет ни одной грустной строчки... Да и ни одной в собственном смысле — размышляющей, думающей. Половина книги Чуковского состоит из переводов. Тут много яркого, поражающего; много формул прекрасного алгебраического закругления. Но нельзя нигде открыть: "задумчивого лица Уитмена". Не страшно ли? Мне — страшно». (Там же. 13 авг.)

По поводу этих статей Чуковский писал Розанову: «О Уолте Уитмене: Вы его ощутили правильно: он стоеросовый, без оттенков, без "живописи". Но жаль, что у Вас под рукою было изрезанное цензурой издание: его мысли *о поле* поразительно совпадают с Вашими ощущениями: есть десятки фраз, слово в слово выписанных из "Людей лунного света" и пр. Я даже собираюсь напечатать в "*Аполлоне*" статью... "Уитмен и Розанов", в коей многое Вас удивит» (РГАЛИ. Ф. 479, оп. 1, ед. хр. 724, л. 275).

Настоящая статья и стала, таким образом, осуществлением этого обещания. Она имеет полемический подтекст, хотя враждебные выступления Розанова против Уитмена здесь не упомянуты. Читал ли Розанов эту статью Чуковского — неизвестно, его отклики на нее пока не выявлены. После закрытия «Нового времени» Розанов лишился постоянной трибуны и, перебравшись в сентябре 1917 года в Сергиев Посад, эпизодически печатался в московских газетах. Однако в предисловии к своей новой книге «Поэзия грядущей демократии. Уолт Уитмен» (Парус. 1918) Чуковский писал: «Я много виноват перед Уитменом, и мне хочется в предлагаемой книжке загладить свою вину. Дело в том, что лет десять назад я издал об Уитмене брошюру, от которой далеко не в восторге. Не хочу, чтобы по этой брошюре судили обо мне или о нем. Искренне прошу друзей-читателей, у которых эта брошюра имеется, немедленно уничтожить ее: этого требует уважение к памяти Уитмена и сострадание ко мне. Я пробовал было ее исправлять, но увидел, что она неисправима; и вот пишу по-новому, вторично. Почти все стихотворения Уитмена предлагаются здесь в новом переводе; также и прежняя статья заменена другою. Перевод дан в отрывках, в наиболее существенных выдержках. Как бы ни отнеслись читатели к моей работе, они должны будут признать в ней одно качество: старательность, — иные стихотворения я переводил по пяти, по шести раз, в разных тонах, в разных стилях, и должен сказать, что перевод Уитмена — труднейшая литературная работа. Думаю, что книжка моя своевременна. Мы можем не любить Уолта Уитмена, но мы должны его знать. Европа уже давно ввела его в свой обиход. Без него была бы неполна история мировой литературы». Как видим, прежние восторги перед американским поэтом несколько умерились, и в этом очевидно проявилось влияние «охлаждающих слов» В. В. Розанова.

С. 513 *Прямо смотрю я из времени в вечность...* — см. примечания к книге «Две души М. Горького» в наст. томе (С. 197).

С. 515 *...такие статьи В. В. Розанова, как «Афродита и Гермес», «Семья как религия», «Из загадок человеческой природы», «Колеблющиеся напряжения в поле»...* — Перечислены статьи Розанова, посвященные проблемам пола: «*Гермес и Афродита*» (Весы. 1909. № 5), «*Семья как религия*» (С.-Петербургские ведомости. 1898. 5 и 23 ноября; статья посвящена «Крейцеровой сонате» Л. Толстого), «*Из загадок человеческой природы*» (Новое время. 1898. 15 мая; в расширенном виде вошла в книгу «*В мире неясного и нерешенного*» (два издания — 1901 и 1904), «Колеблющиеся напряжения в поле» (раздел в книге «Люди лунного света» — два издания 1911 и 1913).

Центр души лежит в поле. <...> Пол в нас и есть душа. — Неточная цитата из статьи «Из загадок человеческой природы» (1898), включенной в книгу Розанова «В мире неясного и нерешенного» (1901. С. 8). В этой и двух следующих цитатах совпадают лишь отдельные фразы, это заставляет предположить, что Чуковский либо по памяти воспроизводил высказывания Розанова, либо пользовался неизвестными нам статьями, где эти мысли повторялись.

Самое существо, ткань, жизнебиение... льющаяся в мир святость. — В первом издании книги «В мире неясного и нерешенного» — С. 65–66, и одна фраза — из включенной в книгу полемической статьи И. Колышко. — Там же. С. 69.

С. 515–516 *Мысль, гений, всякие прозрения философские... чувство соприкосновения нашего таинственным мирам иным.* — Там же. С. 18.

АХМАТОВА И МАЯКОВСКИЙ

Печ. по: Дом искусств. 1921. № 1.

Статья впервые была прочитана как лекция под заглавием «Две России: Ахматова и Маяковский» в начале октября 1920 года, позднее лекция несколько раз повторялась в Петрограде и в Москве.

Вторая часть статьи, посвященная Маяковскому, как уже упоминалось, была включена в книгу «Футуристы» (1922), где она в настоящем томе опущена во избежание повтора.

В дневнике Чуковского записан разговор с Ахматовой об этой статье 25 ноября 1923 года: «Я, говорит, вас ужасно боялась. Когда Анненков мне сказал, что вы пишете обо мне, я так и задрожала: пронеси, Господи» (наст. изд. Т.12. С. 117).

По поводу лекции «Две России: Ахматова и Маяковский» Владимир Маяковский сочинил шуточные стихи «Окно сатиры Чукроста» и записал их в Чукоккалу 8 декабря 1920 года:

Что ж ты в лекциях поешь,
Будто бы громила я,
Отношение моё ж
Самое премилое...
(*Чукоккала*. С. 16–17).

Отклики на лекцию и публикацию статьи в журнале «Дом искусств» появились с небольшим временны́м промежутком. Критик А. Беленсон увидел в лекции Чуковского попытку показать, что можно любить Ахматову и Маяковского одновременно. «Две России не существуют, — писал он, как не существуют и 222.

Россия одна, но дорог, путей в ней многое множество. Раньше или позже каждому придется выбирать для себя путь. Нелишне напомнить, что, хотя земля круглая, — все-таки не всегда идущий налево встретится с идущим направо» (*Беленсон А.* 222 России // Жизнь искусства, 1920. 6 окт.; цит. по: *Беленсон А.* Искусственная жизнь. Пг., 1921. С. 49). Высокую оценку лекции дала в частном письме мать Блока А. А. Кублицкая-Пиоттух: «...я ведь слушала это Ваше сообщение и перечла его на днях — как блестяще хорошо! И как поражает Маяковский крупностью...» (ЛН-92. Кн. 4. С. 317). Сергею Есенину в статье Чуковского не понравилось, что критик «хвалит там Маяковского, лишенного всякого чутья слова» (письмо Иванову-Разумнику от мая 1921 // *Есенин С.* Собр. соч. Т. 5. М., 1962. С. 149).

Подавляющее большинство откликов появилось в составе рецензий на первый номер журнала «Дом искусств», где статье Чуковского уделялось много внимания. М. Горький, как вспоминал Чуковский, свой отзыв прислал в редакцию, отзыв отражал «потепление», наступившее в их отношениях на почве совместной работы во «Всемирной литературе»: «Статья К. И. — на мой взгляд — самое значительное и продуманное из всего, что он написал до сего дня» (цит. по: *Чукоккала.* С. 364; полностью письмо Горького опубликовано в сборнике: Неизданный Горький. М., 1994. С. 110). А. В. Луначарский хотя и признал эту статью лучшей в номере журнала «Дом искусств» и привел в своем очерке пространные выписки из нее, все же завершил свои похвалы словами: «Когда говорят о синтезе этой полудохлой старой России и новой России <...> то становится не обидно, конечно, а смешно» (Печать и революция. 1921. Кн. 2. С. 226). Федин также особо выделил статью Чуковского и писал о ней: «Хотя автор и уверяет, что он одинаково любит и Ахматову, и Маяковского, чувствуется, что о Руси Ахматовой он говорит с большей любовью, большей нежностью, чем о горластом дядьке футуристов» (Книга и революция. 1921. № 8–9. С. 86). «...Не напрасно Чуковский соединил эти два имени, — писал М. Кузмин. — Оба поэта при всем их различии, стоят на распутии. Или популярность или дальнейшее творчество <...>. И Маяковский и Ахматова стоят на опасной точке поворота и выбора. Что будет с ними, я не знаю, я не пророк» (Письмо в Пекин // *Кузмин М.* Условности. Пг., 1923. С. 166–167).

Подробный отклик на статью Чуковского поместил Георгий Адамович, который свою заметку начал с констатации: «Всякий русский поэт чувствует отсутствие настоящей аудитории, — не столько количественно, сколько качественно». Причиной этого явления Адамович считал отсутствие настоящих критиков, среди которых Чуковский является русским Реми-де-Гурмоном. Выделив в качестве ключевого образ Чуковского «Ахматова — влюбленная монахиня», Адамович писал: «В статье Чуковского нет ни одного слова о том, каким же именно способом достигает Ахматова того, что ее монастырские песни запоминаются навсегда». Адамович считал, что Чуковский хвалит Ахматову за связь с почвой и порицает за «парижские интонации и жесты», и по этому поводу возражал: «неужели не понимает наш знаменитый критик, что парижские интонации есть именно то, без чего Ахматова перестала бы быть поэтом, что это пренебрежение и глухота к “Парижу” на три четверти погубило Блока и всю русскую поэзию, что парижские интонации есть просто высокая сознательность поэта, не желающего превратиться в соловья, и что вообще давно пора бы оставить в заслуженном ими покое кости Буало. Этот Париж есть те дрожжи, без которых русское тесто не взойдет, а прокиснет». Позицию Чуковского Адамович даже назвал «запоздалым

славянофильством». По поводу характеристики Маяковского он писал: «Маяковский его подавляет. Он чувствует пред его осанистой фигурой чисто женский, истерический восторг и говорит о нем захлебываясь. Это изумительно, как трудно люди догадываются, что сила есть, прежде всего, сдержанность и как легко оглушает их всякий крик. <...> Процитировав три строчки из Маяковского, Чуковский замечает, здесь нет ни анапестов, ни ямбов, но здесь биение живой человеческой крови, что, пожалуй, дороже самых изысканных метрических схем <...>. Скучно повторять, что без анапестов и ямбов, говоря нарицательно, вообще нет и не будет никакого искусства, что поэзия не есть только "дело сердца" и, главное, что ямбы и анапесты этого сердца не только не исключают, но одни только и являются его союзниками, а не предателями» (Альманах Цеха поэтов. Пб., 1922. Кн. 3. С. 64–65). Критик А. Терк, назвав статью остроумной, по поводу противопоставления двух Россий писал: «удачный выбор цитат из обоих поэтов ярко иллюстрирует ряд отдельных утверждений в указанной статье» (Начала. 1922. № 2. С. 294). Шапирштейн-Лерс (Яков Эльсберг), напротив, к этому противопоставлению отнесся иронически: «Критика типа К. Чуковского оценила тот факт, что Ахматова и Маяковский выразители крайних общественных настроений, иначе говоря так: Монархия и Советская Россия, а надо найти середину, очевидно солнцеподобную демократическую французоподобную республику» (*Шапирштейн-Лерс Я.* Общественный смысл русского литературного футуризма. Неонародничество русской литературы XX века. М., 1922. С. 73).

Еще один отклик содержался в книге В. Правдухина, где статья Чуковского объединена со статьей лефовского критика Н. Чужака. По мнению Правдухина, оба они сходятся во мнении, что Маяковский есть поэт революции, эту точку зрения Правдухин и опровергает, не находя в Маяковском ничего, кроме революционной фразеологии. Чуковский и Чужак, писал Правдухин, «страшно захотели <...> Маяковского, стоящего всем нутром в прошлом, <...> перенести в грядущее» (*Правдухин В.* Творец – общество – искусство: Статьи о современной литературе. Новониколаевск. 1923. С. 55).

В разделе об Ахматовой Чуковский цитирует стихи Ахматовой из ранних сборников – «*Четки*» (до 1921 годы вышло несколько изданий) и «*Белая стая*» (также вышло несколько изданий). Поскольку неизвестно, какими изданиями пользовался Чуковский и все они малодоступны, мы отсылаем к заглавию стихотворения и сокращенно указываем сборник, в который оно входило – «Четки» (Ч), «Белая стая» (БС).

С. 518 *И давно мои уста...* – из стихотворения «Нет, царевич, я не та...» (БС).

И озеро глубокое синело... – из стихотворения «Еще весна таинственная млела...» (БС).

С. 519 *...воздух был совсем не наш...* – из стихотворения «В последний раз мы встретились тогда...» (Ч).

А в Библии красный кленовый листок... – из стихотворения «Под крышей промерзшей...» (БС).

Во мне печаль, которой царь Давид... – из стихотворения «Майский снег» («Прозрачная ложится пелена...», БС).

С. 520 *...как груз, отныне лишний...* – из стихотворения «Памяти 19 июля» («Мы на сто лет состарились...», БС).

Уже привыкшая к высоким, чистым звонам... – из стихотворения «Не от того ль, уйдя от легкости проклятой...» (БС).

«Да я любила их, те сборища ночные...» — начало стихотворения из сборника БС.

С. 521 *Ах, пусты дорожные котомки...* — из стихотворения «Под навесом темной риги жарко...» (Ч).

И муза в дырявом платке... — из стихотворения «Зачем притворяешься ты...» (БС).

С. 522 *Слава тебе, безысходная боль...* — из стихотворения «Сероглазый король» (Ч).

Верно, слышал святитель из кельи... — из стихотворения «Подошла я к сосновому лесу...» (БС).

Он никогда не придет за мною... — из стихотворения «У самого моря» («Солнце лежало на дне колодца...», БС).

Одной надеждой меньше стало... — из стихотворения «Я улыбаться перестала...» (БС).

С. 523 *Ты наглый и злой...виновник моего недуга...* — цитаты из стихотворений: «У меня есть улыбка одна...», «Смятение» и «Не будем пить из одного стакана...» (все — Ч).

С. 524 *Так беспомощно...* — из стихотворения «Песня последней встречи...» (Ч).

С. 525 *Как не похожи на объятья...тронет теплую ладонь...* — из стихотворений «Вечером», «Исповедь», «Обман» (все — Ч).

Он снова тронул мои колени... — из стихотворения «Прогулка» (Ч).

С. 526 *Тихий, тихий и ласки не просит...* — из стихотворения «Целый год ты со мной неразлучен...» (БС).

На улицу тащите рояли! — из стихотворения «Приказ по армии искусств» (1918).

...орите в ружья! — строки из «Мистерии-буфф».

Зачем же к нищей грешнице стучишься?... — из стихотворения «Высокомерьем дух твой помрачен...» (БС).

Выньте, гуляющие, руки из брюк... — из поэмы «Облако в штанах» (1914–1915).

Как вы смеете называться поэтом... — слова, обращенные к Игорю Северянину, из поэмы «Облако в штанах».

С. 527 *Потащим мордами умных психиатров...* — «Гимн здоровью» (1915).

«Выволакивайте забившихся под Евангелие Толстых...», «Идите! Понедельники и вторники...», «Я тебя, пропахшего ладаном...», «Послушайте... хмурому Петру апостолу!», «А в Рае поселим Евочек...» и *«Я, воспевающий машину и Англию...»* — из поэмы «Облако в штанах».

С. 528 *Нам до Бога дело какое?..* — из поэтохроники «Революция» (1917).

С. 529 *...есть тысяча тысяч пирамид...* — из стихотворения «Я и Наполеон».

«...сквозь жизнь я тащу...», «Рухнула штукатурка...», «На цепочке Наполеона поведу, как мопса...», «Эй, вы! Небо! Снимите шляпу!» — из поэмы «Облако в штанах».

С. 531 *...нашей земли не разделит...* — из стихотворения Ахматовой «Июль 1914» (БС).

Я не твой, снеговая уродина... — из стихотворения «России» (1916).

С. 532 *Шестиэтажными фавнами...* — из поэмы «Облако в штанах».

...а везде по крышам... — из трагедии «Владимир Маяковский» (1913).

С. 534 *Так мертвый говорит...* — из стихотворения Ахматовой «А! Это снова ты. Не отроком влюбленным...» (БС).

С. 535 *Улицы — наши кисти...* — из стихотворения «Приказ по армии искусств» (1918).

...ротационкой шагов... — из поэмы «150 000 000».

«Ну, как вам, Владимир Владимирович...» — из поэмы «Человек» (1916–1917).

С. 536 *А вы — говорите гадости!* — Из трагедии «Владимир Маяковский».

Я живу на Большой Пресне. — Из стихотворения «Я и Наполеон» (1915).

С. 538 *...благородная, но туповатая шишковщина...* — От имени поэта А. С. Шишкова, основателя «Беседы любителей русского слова» (1811–1816), объединявшей в своих рядах консервативно настроенных писателей, защитников классицизма и противников тех языковых и литературных новшеств, которые приносил в русскую литературу Н. М. Карамзин и его последователи (в том числе молодой А. С. Пушкин). В частности, Шишков был противником иностранных слов, прежде всего галлицизмов и ка́лек с французского и английского языка, настаивал на том, что новые слова можно образовывать на основе славянских слов. Один из примеров — известные «мокроступы» вместо калош.

С. 540 *Я сегодня буду играть на флейте...* — из поэмы «Флейта-позвоночник» (1915).

Вот, хотите, из правого глаза... — из поэмы «Облако в штанах».

С. 541 *Только перешагнув через себя...* — из предисловия к сборнику «Все сочиненное Владимиром Маяковским» (1909–1919). Пг., 1919.

Город в ней стоит на одном винте... — из поэмы «150 000 000».

«Я над всем, что сделано...», «Я — ваш поэт» — из поэмы «Облако в штанах».

С. 542 *Мальчик сказал мне...* — начало стихотворения Ахматовой (Ч).

«Всемогущий, ты выдумал...» и *«...больше не хочу дарить кобылам...»* — из поэмы «Облако в штанах».

С. 545 *Как хорошо в моем затворе тесном...* — из стихотворения Ахматовой «Бессмертник сух и розов. Облака...» (БС).

ПОРТРЕТЫ СОВРЕМЕННЫХ ПИСАТЕЛЕЙ: АЛЕКСЕЙ ТОЛСТОЙ

Печ. по: Русский современник. 1924. № 1. Начало статьи Чуковского отчасти совпадает с его статьей «Об Алексее Н. Толстом», опубликованной в т. 7 наст. издания.

Э. Ф. Голлербах в книге об Алексее Толстом специально выделил эту статью Чуковского среди наиболее интересных статей, посвященных творчеству писателя, отметив ее «сугубую критическую виртуозность». Оценка статьи была связана с отношением Голлербаха к критической деятельности Чуковского: «Перед Чуковским всегда стоит соблазн остроумных обобщений. Он всегда стремится во что бы то ни стало создать удобную и твердую схему, на которой развешивает, как на рождественской елке, пестрые игрушки своих веселых догадок и сомнительных открытий. Ему многое можно простить за его неподдельный юмор, и ловко подобранный им ворох цитат (с непременными ссылками на страницы, как будто это необходимо) воспринимается с первого взгляда как настоящий портрет писателя. Писатели для него не “лица и маски”, а сплошь маски, ярко размалеванные опытной рукой критика, в соответствии с его вкусами, в плане его богатой экспериментаторской изобретательности». Характеристика Толстого в изложении Голлербаха выглядела следующим образом: «С Толстым Чуковский расправился, по своему обыкновению, очень решительно. Все герои Тол-

стого, мягко выражаясь, легкомысленны. Все их обаяние в пышной, неиссякаемой глупости. <...> «Веселый, здоровый, ребячливый, бездумный, в высшей степени русский талант» — таков приговор Чуковского» (*Голлербах Э.* Алексей Толстой. Л., 1927. С. 38–39).

Цитаты из произведений Толстого Чуковский приводит по изданиям: *Толстой А. Н.* Собр. соч.: В 3 т. Берлин, 1924, *Толстой А. Н.* Под старыми липами. Т. 4. М.-Пг., 1923. В тексте статьи Чуковского, опубликованной в журнале «Русский современник», содержались некоторые ссылки на страницы берлинского издания произведений Толстого, упомянутые в отзыве Э. Голлербаха. Мы в нашем издании эти ссылки опускаем ввиду того, что в них нет указаний на конкретные высказывания Толстого, а сами издания стали библиографической редкостью. Переводить ссылки на современные издания невозможно, поскольку почти все ранние редакции перерабатывались автором, редактировались, меняли заглавия. По поводу постоянных переделок, которым подвергались тексты Толстого, М. Л. Гаспаров заметил: «А. Н. Толстой переделывал "Гиперболоид" (и пр.) для каждого переиздания ровно настолько, чтобы получить гонорар, как за новый текст» (*Гаспаров М. Л.* Записи и выписки. М., 2001. С. 10). Переделки не всегда мотивировались только желанием получить гонорар, часто на первый план выступали соображения политические. Например, берлинская редакция романа «Хождение по мукам» весьма существенно отличалась не только от парижской, увидевшей свет в «Современных записках», но и от более поздних, включаемых в современные издания. Поэтому мы приводим далее не только заглавия произведений, которые цитирует Чуковский, но и сведения об их изменении.

Чуковский цитирует следующие произведения Толстого: роман «*Земные сокровища*» (первоначальное заглавие «*Две жизни*», более позднее — «*Чудаки*», 1911), «*Повесть о многих превосходных вещах*» (более позднее заглавие «*Детство Никиты*», 1922), роман «*Хромой барин*» (1912); комедию «*Любовь — книга золотая*» (1919) и повести «*Лунная сырость*» (затем «*Граф Калиостро*», более поздние — «*Счастье любви*» и «*Посрамленный Калиостро*», 1922), «*День битвы*» (1915), трагедию «*Смерть Дантона*» (1919), фантастические сцены «*Бунт машин*» (1924).

С. 548 *Я б мог сказать... не намерен* — см. комментарии к статье «Об Алексее Н. Толстом» в т. 7 наст. издания.

С. 550 *Эдвард Лир... The Book of Nonsense... Nonsense Songs.* — Названы сборники произведений английского писателя Эдварда Лира, родоначальника поэзии нонсенса (бессмыслицы), автора многочисленных лимериков. Чуковский называет его книги «The Book of Nonsense» («Книга небылиц», 1846) и «Nonsense Songs, Stories, Botany and Alphabets» («Бессмысленные песни, истории, ботаника и азбука», 1871).

«Алиса в волшебной стране» — Чуковский имеет в виду ранние переводы сказки английского писателя Льюиса Кэрролла: Приключения Алисы в Стране чудес / Перевод Allegro. СПб., 1909. (Allegro — псевдоним поэтессы Поликсены Соловьевой); и *Lewis Carroll.* Алиса в стране чудес / Переработал для русских детей А. Д'Актиль. Пг.-М., 1923. Оба переводчика русифицировали сказку, пытаясь заменить английские реалии русскими.

«Тристрам Шэнди» — роман английского писателя Лоуренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентельмена» (1760–1767).

Глупцам доступно вдохновенье... — Отрывок из этого стихотворения поэта Евгения Баратынского был взят эпиграфом к статье «Об Алексее Н. Толстом» (см. Т. 7 наст. издания).

С. 551 *...глупые Оглобли... не уступают мужикам.* — Подробнее об этом Чуковский писал в статье «Об Алексее Н. Толстом».

...в эпоху «Черных масок» и «Крестовых сестер». — Названы пьеса Леонида Андреева «Черные маски» (см. о ней в разделе «Из книги "О Леониде Андрееве"», в статье «О хихикающих» и в примечаниях к ним в т. 7 наст. издания), и повесть Алексея Ремизова «Крестовые сестры» (см. там же в статьях «Русская литература в 1910 году» и «Психологические мотивы в творчестве Алексея Ремизова» и в примечаниях к ним).

С. 553 *Бонбоньерка (фр.)* — изящная коробка для конфет.

С. 554 *...озаглавить свою книгу...* — Чуковский цитирует вторую берлинскую редакцию романа: *Толстой А.* Хождение по мукам: Роман. [Часть I. Сестры.] С предисл. автора. Берлин: Изд-во «Москва», 1922.

С. 555 *Не для смерти, не для гибели...* — Неточная цитата из прозаического предисловия к берлинскому изданию романа «Хождение по мукам», которую Чуковский оформил строфически как стихи (там же. С. 2).

И хотя в описываемое автором время... — события относятся к Первой мировой войне.

С. 556 *...Аггей по медвежьи ломает...* — персонаж повести «Аггей Коровин» («Мечтатель»).

С. 558 *...Мишуке Налымову требуется целый гарем...* — герой повести «Мишука Налымов» (более позднее заглавие «Заволжье»).

...Катенька Павала-Шимковская... — героиня повести «Сватовство» (1910).

За телкою, за белою... — из стихотворения А. Н. Толстого «Весенний дождь» (1911).

С. 560 *«Мира не приемлю... билет возвращаю».* — Неточно цитируются слова Ивана Карамазова из его разговора с Алешей (*Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы. Кн. 5. Гл. IV).

С. 562 *...Оленька Кунц в «Голом годе»...* — Имеется в виду героиня романа Бориса Пильняка «Голый год» (1921).

С. 565 *Российская коммуна... первый опыт!* — из стихотворения Алексея Константиновича Толстого «Порой веселой мая» (1871).

ЖИЗНЬ НЕКРАСОВА

Печатается по первой публикации в кн.: *Некрасов Н. А.* Полн. собр. стихотворений / Ред. и примеч. Корнея Чуковского. М.–Л., 1927. С. XI–XX, с подписью «К. Чуковский».

С 1927 по 1935 гг. книга выдержала 9 изданий. Начиная с шестого издания, «исправленного и дополненного» к статье «Жизнь Некрасова» был прибавлен абзац коньюнктурного характера (см. реальный комментарий).

Н. К. Крупская в статье «О „Крокодиле" Чуковского», содержащей негодующие нападки и на его некрасоведческие работы, писала в частности о статье «Жизнь Некрасова»: «Хотя эта статья и пересыпана похвалами Некрасову, но сквозь них прорывается ярко выраженная ненависть к Некрасову... Все это мог писать только идейный враг писателя. Мелкими плевками заслоняет он личность „поэта мести и печали"».

(«Правда». 1928. 1 февраля. № 27. См. также Т. 2 наст. изд. С. 607–608.)

С. 569 *...родился 4 декабря 1821 года (по новому стилю)...* — По старому стилю это 22 ноября 1821 г. Эту дату назвал сам поэт незадолго до его кончины (*Некрасов.* Т. XIII. Кн. 2. С. 354). Подлинная дата его рождения — 28 ноября (по новому стилю 10 декабря) 1821 года.

Она была родом из Варшавы... — Такова семейная легенда, повторявшаяся и самим Некрасовым в поэме «Мать» и в автобиографических заметках (там же. С. 49–50). На самом деле А. С. Некрасов познакомился и потом обвенчался с дочерью титулярного советника А. С. Закревского в местечке Юзвине Винницкого уезда Каменецк-Подольской губернии (*Некрасов.* Т. IV. С. 618).

С. 571 *...кинулся в воду, чтобы доказать ей...* — См. об этом в комментарии к очерку «Некрасов и Авдотья Панаева».

...все его деды и прадеды были картежники... — Чуковский использует здесь свидетельство самого поэта, относящееся к 1877 году: «В одно время, довольно отдаленное, все именье представляло в целом более десяти тысяч душ, из них прадед мой (воевода) проиграл в карты семь, дед мой, штык-юнкер в отставке, — с лишком три. Отцу моему проигрывать было нечего, а в карточки играть онтаки любил» (*Некрасов.* Т. XIII. Кн. 2. С. 51). В другой заметке (сб. А. А. Абазе): «Этот симпатичный человек проиграл мне больше миллиона франков, по его счету, а по моему счету так и побольше. Одно время я был в выигрыше до 600 т[ысяч]. Самый большой мой проигрыш в один раз был 83 т[ысячи]» (там же. С. 61).

С. 572 *Вместо того, чтобы поступить в полк...* — А. С. Некрасов отпустил сына в Петербург для поступления в старейшее военно-учебное заведение России Дворянский полк (там же. *С.* 46).

С. 574 *...видно из... воспоминаний сестры одного режиссера...* — Далее цитируются воспоминания сестры режиссера Александринского театра Н. И. Куликова: *Шуберт А. И.* Моя жизнь. Л., 1929. С. 86–87.

С. 575 *Однажды он напечатал отчет о спектакле, который на его беду не состоялся.* — В обозрении «Летопись русского театра. 1841 год. Месяц январь», помещенном в № 1 журнала «Пантеон русского и всех европейских театров» 1841 г. о постановке комедии «Женский ум лучше всяких дум», обещанной в афише Александринского театра на вечер 23 января 1841 г. (*Некрасов.* Т. XI. Кн. 1. С. 446).

«Я день и ночь тружусь для суеты...» — Цитата из письма Некрасова к сестре Елизавете от 9 ноября 1840 г. (*Некрасов.* Т. XIV. Кн. 1. С. 30).

С. 576 *В 1844 году Некрасов издал книгу о дедушке Крылове...* — Книга «Дедушка Крылов» (СПб., 1845) была написана в связи с кончиной великого баснописца Д. В. Григоровичем по заказу Некрасова.

С. 578 *«Эта женщина решительно Иоанна д'Арк нашего времени»* — Цитата из письма В. Г. Белинского к М. А. Бакунину от 7 ноября 1842 г.

Оно также, по словам одного современника, привело Белинского в восторг... — «Его (Некрасова — *ред.*) стихотворение «Родина», вспоминал И. И. Панаев, — привело Белинского в совершенейший восторг. Он выучил его наизусть и послал его в Москву к своим приятелям...» (*Панаев И. И.* Литературные воспоминания. Л., 1950. С. 249).

«А каков Некрасов-то!..» — По свидетельству И. И. Панаева, эти слова Белинского относились к стихотворению Некрасова «В дороге» (там же. С. 417).

С. 579 *Бывало запрусь, засвечу огни и пишу...»* — Слова Некрасова в передаче А. С. Суворина (Лит. наследство. Т. 49–50. М., 1946. С. 204).

Читал около 12000 страниц разных рукописей... — К. Чуковский излагает, очевидно, свидетельство Некрасова в письме к И. С. Тургеневу от 9 января 1850 г.: «...честью Вас уверяю, что я, чтоб составить 1-ю книжку, прочел до 800 писанных листов разных статей, прочел 60-т корректурных листов (из коих пошло в

дело только 35-ть), два раза переделывал один роман (не мой), раз в рукописи и другой уже в наборе, переделывал еще несколько статей в корректурах, наконец, написал полсотни писем, был каждый день, кроме лихорадки болен еще злостью, разлитием желчи и проч.» (*Некрасов.* Т. XIV. Кн. 1. С. 129).

С. 581 *Друзья писали ему из Петербурга, что такого успеха не имел даже Гоголь.* — Имеется в виду, очевидно, письмо Н. Г. Чернышевского к Некрасову от 5 ноября 1856 г., в котором он свидетельствовал: «Едва ли первые поэмы Пушкина, едва ли "Ревизор" или "Мертвые души" имели такой успех, как Ваша книга» (*Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. XIV. М., 1949. С. 521).

...Лев Толстой, требовавший, чтобы Некрасов устранил из своего журнала бунтаря Чернышевского... — В письме к Некрасову от 2 июля 1856 г. Толстой сетовал: «Нет, вы сделали великую ошибку, что упустили Дружинина из нашего союза. Тогда бы можно было надеяться на критику в "Современнике", а теперь срам с этим клоповоняющим господином» (Переписка Н. А. Некрасова: В 2 т. Т. 2. М., 1987. С. 38).

С. 582 *...после каракозовского выстрела...* — Имеется в виду покушение Д. В. Каракозова на Александра II 4 апреля 1866 г.

С. 584 *Я взываю к русскому народу...* — Цитата из стихотворения «Черный день! Как нищий просит хлеба...» (1877).

...«скажи ему, — писал Чернышевский Пыпину...» — В письме от 14 августа 1877 г.

«Скажите Николаю Гавриловичу...» — А. Н. Пыпин передавал эти слова Некрасова в письме к Чернышевскому от 5 ноября 1877 г. (Чернышевский в Сибири. Переписка с родными. Т. II. СПб., 1912. С. 208–211).

«Выше! Выше!» — Вспоминая в декабрьском 1877 г. «Дневнике писателя» о своем выступлении на похоронах Некрасова, Ф. М. Достоевский писал о покойном: «...он в ряду поэтов (то есть приходящих с "новым словом") должен прямо стоять вслед за Пушкиным и Лермонтовым. Когда я вслух выразил эту мысль, то произошел маленький эпизод: один голос из толпы крикнул, что Некрасов был *выше* Пушкина и Лермонтова...» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 26. Л., 1984. С. 112–113).

Позднее (в 1917 г.) Г. В. Плеханов, также бывший на похоронах поэта, по-своему подтвердил этот эпизод: «„Он был выше Пушкина!" — закричали мы дружно и громко» (Н. А. Некрасов в воспоминаниях современников. М., 1971. С. 492).

В шестом «исправленном и дополненном» издании стихотворений Некрасова К. Чуковский прибавил к своему очерку «Жизнь Некрасова» еще один абзац:

«В числе кричащих был и юноша Плеханов, так как на погребении Некрасова, по партийным заданиям, приняли организованное участие "землевольцы", новые "бунтари" и революционно настроенные петербургские рабочие. Они возложили на гроб Некрасова венок с подписью "*От социалистов*" и захватили с собою оружие, чтобы защитить эту надпись, если полиция захочет уничтожить ее. Плеханов, бывший тогда нелегальным, сказал на могиле революционную речь, и если бы полиция сделала попытку схватить его, она встретила бы вооруженный отпор» (См.: *Некрасов Н. А.* Полн. собр. стихотворений. М.–Л., 1931. С. 20).

К статьям и книгам 20-х годов комментарии Евг. Ивановой
К «Рассказам о Некрасове» и «Жизни Некрасова» комментарии Б. В. Мельгунова

А. Р., см. Цебрикова М. К.
Абаза Александр Агеевич (1821–1895), гос. деятель, гофмейстер при дворе Вел. кн. Елены Павловны (в 1860-е гг.), министр финансов, приятель Некрасова по охоте и карточной игре 348; *635*
Аброскина И. И. *14*
Августа, *см.* Бёмер А.
Авдеев Михаил Васильевич (1821–1876), писатель, критик 344
Авсеенко Василий Григорьевич (1842–1913), прозаик, критик, журналист 425
Адамович Георгий Викторович (1892–1972), поэт, литературный критик 17; *607, 629, 630*
Адлерберг Александр Владимирович граф (1818–1888), генерал-адъютант, член Государственного и Военного советов 329, 348
Азеф Евно Фишелевич (1869–1918), член партии эсеров, провокатор 539
Аксаков Иван Сергеевич (1823–1886), писатель, публицист *608*
Александр II (1818–1881), российский император 204, 242, 311, 315–324, 326, 327, 329, 330, 332, 334, 581; *324, 616, 622, 636*
Александр III (1845–1894), российский император 86
Александр Македонский (356 до н. э.–323 до н. э.), царь Македонии, полководец 427
Александра Андреевна, *см.* Кублицкая-Пиоттух А. А.
Алмазов Борис Николаевич (1827–1876), критик, поэт, переводчик 464
Альбони Мариэтта (1823–1894), итальянская певица 496
Алянский Самуил Миронович (1891–1974), основатель изд-ва «Алконост» (1918–1923) 99
Амфитеатров Александр Валентинович (1862–1938), писатель 110
Андерсен Ханс Кристиан (1805–1875), датский писатель 543
Андреев Леонид Николаевич (1871–1919), писатель 69, 159, 162, 205, 211, 551; *606, 609, 634*
Андреева Мария Федоровна (1868–1953), гражданская жена М. Горького, комиссар театра и зрелищ Петрограда, актриса *611*
Андреевский Сергей Аркадьевич (1847–1918), адвокат, поэт и критик *271, 612*
Андреянова (Андрианова) **Елена Ивановна** (1816–1857), балерина 367
Анненков Иван Васильевич (1814–1887), брат П. В. Анненкова, флигель-адъютант, с 1862 г. оберполицмейстер Петербурга 331
Анненков Павел Васильевич (1812–1887), литературный критик, публицист, сотрудник «Современника», издатель сочинений и биограф А. С. Пушкина 243, 254, 267, 268,

300, 301, 329, 341, 344, 379, 458, 465, 577, 581; *260, 301, 458, 616, 617*

Анненков Юрий Павлович (1889–1974), художник *628*

Анненский Иннокентий Федорович (1855–1909), поэт 544

Антонович Михаил Алексеевич (1835–1918), литературный критик, публицист, философ, сотрудник «Современника» 242, 336; *281, 336, 615, 622*

Апраксин Антон Степанович, граф (1817–1899), генерал-майор свиты 309

Апухтин Алексей Николаевич (1840–1893), поэт, прозаик 144, 464

Аракчеев Алексей Андреевич, граф (1769–1834), гос. деятель 326, 333

Арватов Борис Игнатьевич (1896–1940), критик, искусствовед *587*

Ариосто Лодовико (1474–1533), итальянский поэт 474

Арнольд Юрий (Георгий) Карлович (1811–1898), музыкальный теоретик, критик, композитор, педагог 343

Артоболевский Алексей Николаевич, издатель–редактор газеты «Гласный суд» 252

Арцыбашев Михаил Петрович (1878–1927), писатель 212; *609*

Асеев Николай Николаевич (1889–1963), поэт 502, 503, 505, 507, 509, 510

Асенкова Варвара Николаевна (1817–1841), актриса 409

Асташев Вениамин Иванович (1837–1889), генерал-лейтенант, приятель Некрасова 451; *621*

Ахматова Анна Андреевна (1889–1966), поэт 10, 72, 99, 502–508, 518–529, 531, 533, 534. 538, 539, 542, 544–546; *586, 625, 628–632*

Ашешов Николай Петрович (1866–1923), журналист 425

Багрицкий Эдуард Георгиевич (1895–1934), поэт *587*

Базунов Иван Васильевич (1786–1860), книгопродавец, заведующий московской конторой «Современника» 251; *620*

Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788–1824), английский поэт 133, 427, 468, 571

Бакунин Михаил Александрович (1814–1876), революционер, философ, публицист 260, 349, 353; *635*

Балльер (Бальер) Август Иванович (1879–1962), художник *35, 590*

Балтрушайтис Юргис Казимирович (1873–1944), поэт 524

Бальзак Оноре де (1799–1850), французский писатель 234, 369, 371; *355*

Бальмонт Константин Дмитриевич (1867–1942), поэт 32, 37–39, 47, 108, 109, 132, 148, 149, 524; *589, 592*

Баньян (Беньян) Джон (1628–1688), английский религиозный писатель и нонконформистский проповедник, классик английской религиозной литературы, автор знаменитой книги «Путь паломника» 441

Баратынский Евгений Абрамович (1800–1844), поэт 56, 62, 213, 368–370, 544, 550; *634*

Барон Брамбеус, *см.* Сенковский О. И.

Барсов Елпидофор Васильевич (1836–1917), фольклорист, историк литературы 442

Барсуков Николай Платонович (1838–1906), археограф, историк *314, 384*

Бартенев Петр Иванович (1829–1912), историк, археограф, библиограф 308

Батюшков Константин Николаевич (1787–1855), поэт 449, 473–476

Батюшков Федор Дмитриевич (1857–1920), историк литературы, критик 22, 110

Бедный Демьян (1883–1945), поэт 14

Бейлис Мендель (1873–1934), приказчик на кирпичном заводе в Киеве, обвинен по ложному доносу в ритуальном убийстве русского мальчика *626*

Бекетов Андрей Николаевич (1825–1902), профессор-ботаник, ректор Петербургского университета, дед поэта А. Блока 76, 77; *599, 600*

Бекетова Мария Андреевна (1862–1938), переводчица, мемуаристка, тетя А. Блока 76, 78; *83, 599–601*

Бекетова Екатерина Андреевна (1855–1892), писательница, переводчица, тетя А. Блока 75, 76

Бекетовы, семья деда А. Блока по материнской линии 76; *599*

Беленсон Александр Эммануилович (1890–1949), поэт, кинокритик, издатель *628, 629*

Белинский Виссарион Григорьевич (1811–1848), литературный критик, публицист, журналист 25, 265, 267, 275, 276, 283, 298, 300, 301, 337, 340–343, 350, 366, 376–380, 402, 403, 409, 411, 421, 426, 456, 466, 494, 576–579; *265, 275–277, 282, 283, 296, 336, 340, 350, 379, 575, 615, 619, 635*

Белоголовый Николай Андреевич (1834–1895), врач, мемуарист, приятель Некрасова 267; *399, 402*

Белосельская-Белозерская Елена Павловна, княгиня 344

Белоусов Иван Алексеевич (1863–1930), поэт, мемуарист *261*

Белый Андрей (1880–1934), поэт, прозаик, теоретик символизма, мемуарист 77, 121, 130, 131, 138, 154, 453, 477, 502, 505, 509. 551, 562; *117, 587*

Бёме Яков (1575–1624), герлицский башмачник, знаменитый мистик и теософ. Главный пункт его учения вопрос о происхождении зла 131

Бёмер Августа (1784–1800), дочь Каролины Шлегель от первого брака 131

Бенедиктов Владимир Григорьевич (1807–1873), поэт 572; *483*

Бенкендорф Александр Христофорович, граф (1783–1844), шеф жандармов 333

Бенуа Александр Николаевич (1870–1960), художник, критик, режиссер 35

Беранже Пьер Жан (1780–1857), французский поэт 200

Берг Николай Васильевич (1823–1884), поэт, переводчик, журналист, историк 442; *310*

Берг Федор Федорович (1793–1874), граф, помощник наместника в Царстве Польском. С началом восстания в Польше руководил действиями по его подавлению, продолжив в ряде направлений жесткую политику М. Н. Муравьева *310*

Бернарди Рита (по мужу Фабрика), певица итальянской оперной труппы в Петербурге в 1860-е гг. 439

Бернс Роберт (1759–1796), шотландский поэт 455

Бергсон Анри (1859–1941), французский философ 35

Бердяев Николай Александрович (1874–1948), философ, публицист *602, 605, 606*

Берендеев *586*

Берлин Павел Абрамович (1877–1962), адвокат, публицист *374*

Берман Дагмара Андреевна (1928–1999), библиограф *537*

Бернадот Жан Батист (1763–1844), в 1818–1844 шведский король Карл XIV Юхан, основатель династии Бернадотов 549

Бёрнс Роберт (1759–1799), шотландский поэт 455

Беспалова Лариса Георгиевна (р. 1933), переводчица, редактор 26

Бессонов Б. Л., литературовед *620, 624*

Бестужев (Марлинский), Александр Александрович (1797–1837), писатель, критик, декабрист 467

Бестужев-Рюмин Константин Николаевич (1829–1897), историк, публицист, журналист, академик *260*

Бетховен Людвиг ван (1770–1827), немецкий композитор 66, 453, 454

Бисмарк Отто фон (1815–1898), германский государственный деятель, рейхсканцлер Германской империи 538

Благосветлов Григорий Евлампиевич (1824–1880), критик и публицист радикально-демократического направления, издавал и редактировал журналы «Русское слово, «Дело» 342

Блок Александр Александрович (1880–1921), поэт 6, 9–11, 16, 18, 24, 26, 46, 47, 66, 73, 75–182, 211, 213, 226, 227, 423, 502–508, 513, 524, 528, 551; *6, 16, 76, 78–80, 82, 83, 85, 93, 94, 109, 117, 143, 149, 150, 171, 177, 585, 587, 592, 595–605, 609, 625, 629*

Блок Александр Львович (1852–1909), юрист и философ, профессор Варшавского университета по кафедре государственного права, отец поэта А. Блока 75, 76, 86

Блок Жорж, фабрикант *88*

Блок Любовь Дмитриевна (1881–1939), актриса, жена А. А. Блока 77, 97, 98, 102; *88, 600*

Блюхер Гебхард Леберехт (1742–1819), прусский генерал-фельдмаршал, отличившийся в сражении при Ватерлоо в 1815 г.

Боборыкин Петр Дмитриевич (1836–1921), писатель 458

Богданова Л. М. *624*

Богданович Татьяна Александровна (1872–1942), писательница *596*

Богословский Александр Николаевич (р. 1937), литературовед *626*

Бодуэн де Куртенэ Иван Александрович (1845–1929), языковед, член-корреспондент Петербургской Академии Наук 43; *592*

Бозио Анжелика (1824–1859), французская певица 409

Большаков Константин Аристархович (1895–1938) поэт, прозаик 52; *594*

Бороздна Иван Петрович (1804–1858), поэт 472

Босвелл Джеймс (1740–1795), английский писатель, мемуарист 538

Боткин Василий Петрович (1812–1869), очеркист, критик, переводчик, сотрудник «Современника» 77, 241, 242, 269, 276, 282, 295, 300, 343, 344, 347, 465, 472; *282, 615, 618, 619*

Брентано Клеменс (1778–1842), немецкий писатель-романтик 131

Броунинг Элизабет Баррет (1806–1861), английская писательница 484

Брюсов Валерий Яковлевич (1873–1924), поэт 37, 41, 46, 71, 98, 132, 136, 154, 199; *592, 593, 608*

Буало Никола (1636–1711), французский поэт,критик, теоретик классицизма *629*

Булгарин Фаддей Венедиктович (1789–1850), журналист, прозаик, критик 277, 374

Бунин Иван Алексеевич (1870–1953), писатель 124, 214, 233

Буренин Виктор Петрович (1841–1926), публицист, критик, поэт 105–108, 441

Бурлюк Владимир Давидович (1890–1917), живописец, брат Д. Бурлюка 52; *593*

Бурлюк Давид Давидович (1882–1967), поэт и художник 37, 52, 59, 67, 72; *590, 592, 594*

Бурлюк Николай Давидович (1890–1920), поэт, брат Д. Бурлюка 52; *50*

Буткевич Анна Алексеевна, (урожд. **Некрасова**, 1823–1883), сестра Н. А. Некрасова 337

Бутков Яков Петрович (1821–1856), беллетрист *398, 624*

Бутковская Наталья Ильинична (1878–1948), издательница, актриса *65, 594*

Бутурлин Михаил Дмитриевич, граф (1807–1876), председатель негласного «комитета 2 апреля» 1848 г., образованного для высшего надзора за журналистикой 266; *618*

Бухштаб Борис Яковлевич (1904–1985), литературовед, критик *621*

Быков Петр Васильевич (1843–1930), писатель, библиограф *370*

В. Зина 37; *593*

Ваккенродер Вильгельм Генрих (1773–1798), немецкий писатель 130

Валуев Петр Александрович, граф (1815–1890), публицист, прозаик, министр внутренних дел (1861–1868), министр гос. имуществ (1872–1877) 310, 317, 318, 328; *319, 621*

Вашингтон Джордж (1732–1799), первый президент США 228

Введенский Иринарх Иванович (1813–1855), общественый деятель, переводчик 16, 111

Венгеров Семен Афанасьевич (1855–1920), историк лит-ры, критик, библиограф 76, 125; *592, 599*

Веневитинов Дмитрий Владимирович (1805–1827), поэт, философ, критик 450

Вердер Карл (1806–1893), профессор в берлинском университете, где у него слушали курс гегелевской философии Тургенев, Бакунин, Станкевич 277

Вересаев Викентий Викентьевич (1867–1945), писатель 551

Верлен Поль (1844–1896), французский поэт 125, 154

Вернер Цахариас (1768–1823), немецкий драматург 131

Верхарн Эмиль (1855–1916), бельгийский поэт, драматург, критик 154

Веселовский Александр Николаевич (1838–1906), историк литературы, языковед 131

Виардо Полина (1821–1910), французская певица, подруга И. С. Тургенева 367

Виллон (Вийон) Франсуа (1431/32–после1463), французский поэт 217, 218

Вильгельм II Гогенцоллерн (1859–1941), германский император и прусский король (1888–1918) 83

Вильде Н. *403*

Виноградов Виктор Владимирович (1895–1969), филолог, академик *612*

Владимир Святославович (ум. 1015), князь Киевский 62, 331

Водовозов Василий Иванович (1825–1886), педагог, методист 307

Воейков Александр Федорович (1778–1839), поэт, переводчик, критик *398*

Волошин Максимилиан Александрович (1877–1932), поэт 502, 503, 506–508; *115, 625*

Волынский Аким (1863–1926), критик, искусствовед 110

Вольтер Мари Франсуа (1694–1778), французский писатель, философ, историк 351

Вольф Александр Иванович (1845–1894), историк театра *298*

Воронов А. С., воспитатель и опекун Комиссарова *321*

Воронов Михаил Алексеевич (1840–1873), писатель *252*

Воронцова-Дашкова Александра Кирилловна (по второму мужу баронесса Пуалли, 1818–1856) *624*

Воробьев Сократ Максимович (1817–1888), художник-пейзажист 289, 290; *289*

Востоков Александр Христофорьевич (1781–1864), поэт, переводчик, филолог-славист *483*

Врубель Михаил Александрович (1856–1910), художник 79; *600*

Вяземский Петр Андреевич, князь (1792–1878), поэт, критик, мемуарист, госуд. деятель 317, 331, 472; *331*

Гаевский Виктор Павлович (1826–1888), библиофил, критик, историк литературы, один из основателей «Литературного фонда» *296*

Гайдебуров Павел Александрович (1841–93), журналист, сотрудник «СПБ Ведомостей», «Дела», с 1869 участвовал в издании «Недели» 408

Гакстгаузен Август (1792–1866), германский экономист 373; *364, 373*

Галлей Эдмунд (1656–1742), английский астроном и геофизик *600*

Галушкин Александр Юрьевич, историк литературы, библиограф *12, 609*

Гамсун Кнут (1859–1952), норвежский писатель 71; *626*

Гарди (Харди) Томас (1840–1928), английский писатель 227

Гарибальди Джузеппе (1807–1882), итальянский политический деятель 250; *616*

Гаспаров Михаил Леонович (р. 1935), литературовед, переводчик *633*

Гауптман Герхарт (1862–1946), немецкий писатель 154

Гегель Георг-Фридрих Вильгельм (1770–1831), немецкий философ 216, 349, 377, 558, 578

Гейне Генрих (1797–1856), немецкий писатель 90, 110, 111, 160, 196, 227; *595, 602*

Генкель Василий Егорович (1828–1910), петербургский издатель, книгопродавец 251

Георг V (1865–1936), английский король 7

Герасимов Михаил Прокофьевич (1889–1937), поэт 502, 504–507, 509

Гербель Николай Васильевич (1827–1883), издатель, библиограф, поэт-переводчик 281

Герцен Наталья Александровна (1817–1852), жена А. И. Герцена 265, 282

Герцен Александр Иванович (1812–1870), писатель, публицист, журналист 25, 44, 227, 243, 264, 265, 267, 268, 287, 288, 295, 297, 305, 309, 315, 324, 326, 336, 341, 349, 353, 367, 376, 379, 380, 384, 395, 461, 537, 577, 578; *265, 268, 277, 288, 290, 292, 294, 315, 336, 340, 384, 618, 622, 623*

Гершензон Михаил Осипович (1869–1925), историк лит-ры 267; *266, 290, 291*

Гессен Иосиф Владимирович (1866–1943), один из организаторов кадетской партии, редактор «Права» и «Речи» 14

Гете Иоганн Вольфганг (1749—1832), немецкий писатель 355, 425

Гильфердинг Александр Федорович (1831–1872), историк-славист, фольклорист, публицист 442, 490

Гиппиус Зинаида Николаевна (1869–1945), поэтесса, литературный критик, публицист 25, 41, 47, 101, 125, 132, 154, 524; *94, 592, 625*

Гирс Дмитрий Константинович (1837–1886), прозаик, журналист 355

Гитлер Адольф (1889–1945), рейхсканцлер и президент Германии 24

Гладстон Уильям (1809–1898), английский гос. деятель 318

Глинка Михаил Иванович (1804–1857), композитор 210, 297, 497

Глинка Федор Сергеевич, сын писателя С. Н. Глинки, мемуарист 402
Гнедич Николай Иванович (1784–1833), поэт, переводчик, драматург 474
Гнедов Василиск (1890–1978), поэт 40, 47, 68; *40, 591, 592, 595*
Гоген Поль (1848–1903) французский живописец 35
Гоголь Николай Васильевич (1809–1852), прозаик, драматург 79, 234, 297, 300, 301, 340, 350, 537, 538, 562, 581; *549, 600, 636*
Голдсмит Оливер (1728–1774), английский писатель 369, 550
Голицына Анна Матвеевна, княгиня 348
Голлербах Эрих Федорович (1895–1945), искусствовед, литературовед *626, 632, 633*
Голмс О., *см.* Холмс О.
Головачев Аполлон Филиппович (1831–1877), журналист, критик, секретарь редакции «Современника» в 1863–1866 гг. 255, 285, 297, 302; *617, 622*
Головнин Александр Васильевич (1821–1886), госуд. деятель, в 1861–1866 гг. – министр народного просвещения 310, 318, 326
Голубев Андрей Квинтильянович, популяризатор поэзии и биограф Н. А. Некрасова *345*
Гольцев Виктор Александрович (1850–1906), публицист, критик, общественный деятель *261, 305*
Гомер, древнегреческий эпический поэт 40
Гончаров Иван Александрович (1812–1891), писатель, публицист, критик 46, 208, 220, 234, 248, 256, 265, 344, 357, 358, 380, 395, 456, 580, 581
Гончарова Наталья Сергеевна (1881–1962), живописец, график, художник театра *593*
Горбачев Григорий (Георгий) Ефимович (1897–1938), критик *388*
Городецкий Сергей Митрофанович (1884–1967), поэт, прозаик, драматург, критик, переводчик 107, 502–508; *590, 597*
Горький Алексей Максимович (1868–1936), писатель 9, 12, 15–19, 21–23, 26, 93, 183, 185–238, 450, 502–505, 507, 508; *19, 189, 192–194, 209, 224, 585, 587, 600–603, 605–611, 614, 628, 629*
Готье Теофил (1811–1872), французский поэт, романист, критик романтической школы *355*
Гофман Виктор Викторович (1884–1911), поэт 32, 39; *589*
Грааль-Арельский (наст. имя и фам. Стефан Стефанович Петров, 1888–1938), поэт, беллетрист *591*
Грановский Тимофей Николаевич (1813–1855), историк, литератор, общественный деятель 265–267, 276, 280, 341, 343, 376, 578; *266, 276, 622*
Грачев, владелец типографии 331; *331*
Грей Эдвард (1862–1933), в 1905–1916 гг. английский министр иностранных дел 7
Греков Николай Порфирьевич (1807–1866), поэт, переводчик 281, 368
Гржебин Зиновий Исаевич (1869–1929), художник и издатель 16, 105, 110, 218; *601, 602, 611*
Грибоедов Александр Сергеевич (1795–1829), драматург, дипломат 386
Григорович Дмитрий Васильевич (1822–1899), прозаик 242, 256, 258, 268, 282, 379, 578, 581; *276. 282, 363, 617, 624, 635*
Григорьев 1-й Петр Иванович (1816–1871), актер Александринского театра, водевилист 471
Григорьев 2-й Петр Григорьевич (1807–1854), актер Александринского театра, водевилист 471

Григорьев Аполлон Александрович (1822–1864), поэт, критик, переводчик 79, 101, 125, 168, 276, 297, 343; *276, 343, 600*

Грот Яков Карлович (1812–1892), академик, лингвист, историк литературы, сотрудник «Современника», один из учредителей Литфонда 329

Грубер В. Л. (1814—1890), австрийский анатом, работавший в России *402*

Грузинский Алексей Евгеньевич (1858–1930), филолог, переводчик *611*

Грэхем Стивен (1884–1975), английский славист 205; *609*

Губонин П. И. (1823–1894), железнодорожный магнат, прототип одного из «героев времени» сатиры Некрасова «Современники» 382

Гуд Томас (1799–1845), английский поэт 484; *625*

Гумилев Николай Степанович (1886–1921), поэт 16, 22, 25, 34, 93, 96, 99, 106, 107, 110, 389, 476, 500, 502–508; *110, 590, 623*

Гурмон Реми де (1858–1915), французский писатель и критик *629*

Гуро Елена Генриховна (1877–1913), писательница, поэтесса, примыкала к группе кубофутуристов, занималась живописью 60; *593, 594*

Гутьяр Николай Михайлович (1866–1930), историк литературы 267

Гучковы, династия крупных русских промышленников, фабрикантов 374

Дактиль (**Д'Актиль**, псевд. **Анатолия Адольфовича Френкеля**, 1890–1942), поэт *550, 633*

Даманская Августа Филипповна (1875–1959), писательница, переводчица 100

Данте Алигьери (1265–1321), итальянский поэт 30, 69, 130, 474

Дантон Жорж Жак (1759–1794), деятель Великой французской революции, один из вождей якобинцев 559; *633*

Дельвиг Андрей Иванович, барон (1813–1887), инженер, мемуарист 308, 309; *308*

Демурье, генерал, участник французской революции 227; *610*

Державин Гаврила Романович (1743–1816), поэт 11, 68, 388, 475, 476, 504

Дершау Федор Карлович (1821– не ранее 1862), прозаик, очеркист, издатель 471

Дефо Даниель (1660–1731), английский писатель 213, 222

Джеллико Джон (1859–1935), английский адмирал, командующий флотом 7

Джонсон Семюэль (1709–1784), английский поэт, эссеист, лексикограф 369, 550

Диккенс Чарльз (1812–1870), английский писатель 16, 111, 200, 234, 369, 566, 578

Добкин Александр Иосифович (1950–1998), историк литературы *15*

Добролюбов Иван Александрович (1851–1880), младший брат Н. А. Добролюбова 273, 299

Добролюбов Владимир Александрович (1849–1913), младший брат Н. А. Добролюбова 273, 299

Добролюбов Николай Александрович (1836–1861), литературный критик, журналист 241, 253, 257, 265, 267, 273, 276, 292, 297–299, 313, 337, 341, 342, 349, 351, 352, 409, 580–582; *266, 273, 292, 299, 336*

Добужинский Мстислав Валерианович (1857–1957), театральный художник, живописец 10

Долгоруков Владимир Андреевич, князь (1810–1891), московский генерал-губернатор с 1865 г. 316, 318, 326

Долинов Михаил Анатольевич (1892–1936), поэт 91

Долинский С. Д., издатель, музыкант *593*

Дорошевич Влас Михайлович (1865–1922), журналист, публицист *588*

Достоевский Федор Михайлович (1821–1881), писатель 11, 23, 44, 48, 68, 71, 107, 159, 169, 173, 174, 198, 210, 211, 213, 234, 248, 260, 264, 265, 297, 318, 340, 344, 369, 370, 379, 395, 456, 515, 522, 537, 552, 553, 560, 579, 580, 584; *264, 340, 344, 350, 590, 597–598, 604, 605, 609, 634, 636*

Дрейден Симон Давыдович (1906–1991), театральный критик *243*

Дружинин Александр Васильевич (1824–1864), прозаик, публицист, журналист 242, 343, 425, 456, 465, 472, 581; *636*

Дюма Александр (1802–1870), французский писатель 265, 268; *268, 618, 624*

Дюр Николай Осипович (1807–1839), актер Александринского театра 396

Дэвис Ричард, английский славист, директор русского архива в Лидсе 26; *15, 609*

Евгеньев-Максимов Владислав Евгеньевич (1883–1955), литературовед 20; *247, 338, 362, 404, 612, 615, 621, 623*

Елена Павловна (1806–1873), великая княгиня 317

Елисеев Григорий Захарович (1821–1891), журналист-публицист, сотрудник редакции «Современника» 325, 327, 328, 337, 338, 352, 582; *621, 622*

Елисеева Екатерина Павловна, жена Г. З. Елисеева *621*

Ермолов Алексей Петрович (1777–1861), генерал, успешно завершивший завоевание Северного Кавказа 333

Есенин Сергей Александрович (1895–1925), поэт *587, 629*

Жанна д'Арк (ок. 1412–1431), орлеанская дева, народная героиня Франции 578; *635*

Жданов Андрей Александрович (1896–1948), советский партийный и госуд. деятель, секретарь ЦК ВКП/б/ 23; *24*

Желябов Андрей Иванович (1851–1881), революционер-народник 86

Жемчужников Алексей Михайлович (1821–1908), поэт, драматург 46

Жуков Василий Григорьевич (1796–1882), владелец табачной фабрики в Петербурге 365; *398*

Жуковская Екатерина Ивановна (1841–1913), жена сотрудника некрасовского «Современника» Юлия Галактионовича Жуковского 296; *295, 296*

Жуковский Василий Андреевич (1783–1852), поэт, переводчик 44, 134, 427, 446, 448, 466, 537, 572, 577; *573, 592*

Жуковский Юлий Галактионович (1833–1907), публицист, экономист, сотрудник «Современника» 242, 325, 336; *336, 615, 622*

Зайцев Варфоломей Александрович (1842–1882), публицист и лит. критик 325, 426, 472

Закревский Андрей Семенович, дед Н. А.Некрасова, титулярный советник *635*

Замятин Евгений Иванович (1884–1937), прозаик, драматург, публицист 10–12, 25, 111; *12, 595, 609, 625*

Звонарев Семен Васильевич (ум. 1875), служащий конторы «Современника», впоследствии издатель, петербургский книгопродавец 249

Звягин Сергей Григорьевич, отставной подполковник, муж сестры Н. А. Некрасова Елизаветы *624*

Зеленой Александр Алексеевич (1818–1880), генерал-адъютант, министр гос. имуществ 309, 317; *317*

Зенкевич Михаил Александрович (1891–1973), поэт, переводчик *590*

Златовратский Николай Николаевич (1845–911), писатель 582

Зоргенфрей Вильгельм Александрович (1882–1938), поэт, переводчик 101; *76*

Зотов Владимир Рафаилович (1821–1896), журналист, поэт, драматург, критик 471; *368, 624*

Зотов Рафаил Михайлович (1796–1871), беллетрист и драматург, театральный критик, начальник репертуарной части петербургских театров *298*

Ибсен Генрик (1828–1906), норвежский писатель, драматург 182

Иванов Вячеслав Иванович (1866–1949), поэт, драматург, переводчик 211, 502–509; *625*

Иванов Георгий Владимирович (1894–1958), поэт 91; *591*

Иванов-Разумник Разумник Васильевич (1878–1946), литературовед 8, 9

Иваск Юрий Павлович (1907–1986), поэт, историк литературы, философ-эссеист *626*

Ивнев Рюрик (1891–1981), писатель 46

Игнатов Илья Николаевич (1856–1921), критик, публицист *606*

Игнатьев Иван Васильевич (1892–1914), поэт, критик, издатель. В 1913 году возглавил «Ассоциацию эгофутуризма», выступал как теоретик и идеолог движения 41; *47, 591–593*

Излер Иван Иванович, владелец петербургского загородного сада «Минеральные воды», популярного в 1860-х годах 365

Измайлов Александр Алексеевич (1873–1921), поэт, прозаик, литературный критик 451; *586*

Имеретинский Николай, князь *316*

Иноземцев Федор Иванович (1802–1869), врач, лечивший Некрасова 399

Инсарский Василий Антонович (1814–1852), чиновник Министерства гос. имуществ, мемуарист *279*

Кавелин Константин Дмитриевич (1818–1885), историк, публицист, общественный деятель 243, 265, 267, 329, 341, 344; *341*

Казанович Евлалия Павловна (1886–1942), библиотекарь, сотрудница Пушкинского Дома *596*

Каменская Ольга Юрьевна (1859–1939), знакомая А. М. Горького 232; *611*

Каменский Василий Васильевич (1884–1961), поэт, прозаик, драматург 35, 52–59, 64, 72; *594*

Кандинский Василий Васильевич (1866–1944), живописец, график, один из основоположников абстрактного искусства *590*

Кант Иммануил (1724–1804), немецкий философ 116, 117, 558

Каракозов Дмитрий Владимирович (1840–1866), революционер-террорист 311, 312, 329, 350, 582; *312, 325, 636*

Карамзин Николай Михайлович (1756–1826), писатель 46, 256, 563; *632*

Каратыгин Петр Андреевич (1805–1879), актер, водевилист, поэт 306

Карл XII (1682–1718), король Швеции с 1697 года 552

Карцев Павел Петрович (1821–1892), генерал от инфантерии, военный писатель, мемуарист *310*

Катилина (ок. 108–62 до н. э.), римский претор 79; *600*

Катков Михаил Никифорович (1818—1887), публицист, с 1856 года редактор-издатель журнала «Русский вестник» и газеты «Московские ведомости» 313–315, 320, 327, 333, 334, 347, 441; *313, 622*

Кетчер Николай Христофорович (1806–1886), переводчик, литератор 267, 295, 376; *618*

Киплинг Джозеф Редьярд (1865–1936), английский поэт, писатель 7, 212, 213

Кириллов Владимир Тимофеевич (1890–1937), поэт 503–507, 509

Китс Джон (1795–1821), английский поэт-романтик 411

Китченер Горацио Герберт (1850–1916), английский военный министр 7

Кишинский Никита Алексеевич (?–1888), управляющий имениями И. С. Тургенева *616*

Книпович Евгения Федоровна (1898–1988), критик, приятельница А. Блока 112, 113; *603*

Князев Василий Васильевич (1887–1937), поэт *598, 599*

Ковалевский Павел Михайлович (1823–1907), поэт, мемуарист, критик 264, 310; *264, 281, 302, 309, 458*

Коган Петр Семенович (1872–1932), критик-марксист 104

Козлов Иван Иванович (1779–1840), поэт, переводчик 450, 467

Козьма Прутков (коллективный псевд. **Александра**, **Алексея** и **Владимира Жемчужниковых** и **Алексея Константиновича Толстого**) *626*

Козьменко Михаил Владимирович, литературовед 26; *609*

Козьмин Борис Павлович (1883–1958), историк, литературовед *346*

Кок Поль Шарль де (1793–1871), французский писатель 36

Кокорев Василий Александрович (1817–1889), крупный промышленник, публицист, общественный деятель 382

Колбасин Елисей Яковлевич (1832–1885), прозаик, критик, историк литературы *619*

Кольцов Алексей Васильевич (1809–1842), поэт 350, 364, 493

Колумб Христофор (1451–1506), мореплаватель 72

Кольридж Сэмюэль Тейлор (1772–1834), английский поэт 441

Колышко Иосиф Иосифович (1861–1938), прозаик, драматург, публицист, критик, журналист *628*

Комиссаров Осип Иванович (1838–1892), мастеровой из костромских крестьян, объявленный официально в апреле 1866 г. спасителем Александра II от покушения Д. Каракозова 321–324, 329–332, 334; *321, 331, 621*

Кондратьев Иван Кузьмич (1849–1904), прозаик, драматург 262

Кони Анатолий Федорович (1844–1927), юрист, мемуарист, душеприказчик А. А. Буткевич – сестры Некрасова 243; *302, 617*

Кони Федор Алексеевич (1809–1879), драматург, театральный критик, редактор «Литературной газеты» и журнала «Пантеон русского и всех европейских театров» 444, 494; *624*

Константин Николаевич (1827–1892), великий князь 317

Константин Константинович, великий князь (1858–1915), генерал-адъютант 424

Короленко Владимир Галактионович (1853–1921), писатель 19, 44, 225, 226, 537; *610, 614*

Коростылев Олег Анатольевич, литературовед 26

Коротов Павел *40, 592*

Корф Федор Федорович, барон (1803–1853), беллетрист, драматург 371

Корш Евгений Федорович (1810–1897), журналист, переводчик, редактор газеты «Московские ведомости» 376

Костомаров Николай Иванович (1817–1885), историк, прозаик, поэт 297, 343; *616*

Котляревский Нестор Александрович (1863–1925), литературовед, академик *612*

Кошелев Александр Иванович (1806–1883), публицист, журналист, мемуарист 314

Краевский Андрей Александрович (1810–1889), журналист-издатель 340, 582; *575*

Крайский Алексей Петрович (1892–1941), пролетарский поэт 503–507, 509

Краснов Платон Николаевич (1866–1924), критик, переводчик, публицист 425

Кропивницкий Марк Лукич (1840–1910), украинский драматург, актер, режиссер 68

Кропоткин Петр Алексеевич (1842–1921), князь, теоретик анархизма, публицист, историк, географ 108

Кропоткина Александра Петровна (1885–1966), дочь П. А. Кропоткина 108

Крупская Надежда Константиновна (1869–1939), председатель научно-педагогической секции ГУСа, председатель Главполитпросвета, зам. наркома просвещения (с 1930 г.) 18; *310, 613, 614, 634*

Крученых Алексей Елисеевич (1886–1968), поэт 37, 48–52, 59, 61, 64, 67, 68, 70, 72; *34, 37, 50, 51, 61, 590, 594*

Крылов Иван Андреевич (1769–1844), баснописец, драматург, журналист 386, 427, 576; *635*

Крючков Дмитрий Александрович (псевд. Келейник, 1887–1938), поэт, критик, примыкал к эгофутуристам 46; *592*

Ксеркс (?–465 до н. э.), царь государства Ахеменидов 205

Кублицкая-Пиоттух Александра Андреевна (1860–1923), переводчица, детская писательница, мать А. А. Блока 75, 76, 82, 113; *597, 601, 629*

Кузмин Михаил Алексеевич (1872–1936), поэт, прозаик, переводчик 46, 502–508; *629*

Кузьмин Г. Л., летчик и издатель *34, 593*

Кукольник Нестор Васильевич (1809–1868), писатель 297, 444

Куликов Николай Иванович (1812–1891), актер, поэт, драматург 471; *368, 635*

Кульбин Николай Иванович (1866–1917), военный врач, художник 37; *50, 65, 590, 593*

Кульбина Нина 37

Купер Джеймс Фенимор (1789–1851), американский писатель 275

Курочкин Николай Степанович (1830–1884), поэт, переводчик, журналист 288, 310, 325, 355

Кутузов Михаил Илларионович (1745–1813), полководец 333

Кущевский Иван Афанасьевич (1847–1876), прозаик, критик, фельетонист 252

Кэрролл Льюис (1832–1898), английский писатель, математик, логик 550; *633*

Кюгельген, издатель *593*

Кюн Софи фон (1782–1797), невеста Новалиса 131

Лаврентьев Андрей Николаевич (1882–1935), режиссер петроград-

ского Большого драматического театра 103

Лавров Петр Лаврович (1823–1900), публицист, философ, социолог 325, 582

Лавуазье Антуан Лоран (1743–1794), французский химик 227; *610*

Лажечников Иван Иванович (1792–1869), писатель 297

Ларионов Михаил Федорович (1881–1964), живописец, график, театральный художник 64; *593, 594*

Ларошфуко Франсуа де (1613–1680), французский писатель 227; *610*

Ларра Марьяно Хосе де (1809–1837), испанский писатель, критик и публицист 376

Лассаль Фердинанд (1825–1864), деятель немецкого рабочего движения 351

Левитов Александр Иванович (1835–1877), прозаик, сотрудник «Современника» 252, 253, 256, 341, 344

Лемке Михаил Константинович (1872–1923), историк литературы 268, 286–288; *292, 618, 620*

Ленин Владимир Ильич (1870–1924), политический деятель 12, 243; *614*

Ленский Д. (псевдоним Дмитрия Тимофеевича Воробьева, 1805–1860), водевилист, актер, переводчик 442, 471

Леонтьев Константин Николаевич (1831–1891), полит. и религиозный мыслитель и публицист 314. 347

Лермонтов Михаил Юрьевич (1814–1841), поэт, писатель 70, 105–107, 134, 139, 177, 178, 260, 354, 370, 405, 409, 426, 427, 439, 448, 466–468, 470, 472, 473, 483, 503, 505–507, 515, 577, 581, 584; *32, 573, 602, 603, 636*

Лесков Николай Семенович (1831–1895), писатель 233, 243, 295, 343; *295*

Лефрен-Потчер Селина, актриса французской труппы Михайловского театра в Петербурге, подруга Некрасова 285

Либединская Лидия Борисовна (р. 1921), писательница 24

Ливен Карл Андреевич, князь (1767–1844), министр народного просвещения в 1828–1833 гг.

Лившиц Бенедикт Константинович (1886–1938), поэт, переводчик 52; *586, 587*

Ликург (9–8 в. до н. э.), легендарный спартанский законодатель 371

Линкольн Авраам (1809–1865), президент США 228

Линская Юлия Николаевна (1821–1871), актриса Александринского театра 297

Линяев – лицо неустановленное. Возможно, имеется в виду **Линев Дмитрий Александрович** (1853–1920), прозаик, публицист, неофициальный редактор газ. «Русский курьер» (конец 1880-х гг.), сотрудник редакции «Биржевые ведомости». Неоднократно привлекался к суду за мошенничество и политическую неблагонадежность 328

Липпи Фра Филиппо (ок. 1406–1469), итальянский живописец 95; *604*

Лир Эдвард (1812–1888), английский писатель, художник, путешественник 550; *633*

Литвинова Елизавета Федоровна (1850–1919), писательница, мемуаристка 272, 273, 383; *299, 383, 619*

Лозинский Михаил Леонидович (1886–1955), поэт, переводчик 110

Локс Константин Григорьевич (1889–1956), критик, переводчик *596*

Ломоносов Михаил Васильевич (1711–1765), ученый-естествоиспытатель, поэт 200, 572

Ломоносов Юрий Владимирович (1876–1952), инженер-железнодорожник 14

Ломоносова Раиса Николаевна (1888–1973), жена Ю. В. Ломоносова; корреспондентка К. Чуковского, Б. Пастернака, М. Цветаевой 14, 15, 17; *15, 17*

Лонгинов Михаил Николаевич (1823–1875), историк литературы, участник «Современника», цензор 242, 346, 347; *623*

Лонгфелло Генри Уодсуорт (1807–1882), американский поэт, переводчик 60, 213

Лондон Джек (1876–1916), американский писатель 35, 71

Лотов Антон 52; *594*

Лохвицкая Мирра (**Мария**) **Александровна** (1869–1904), поэтесса 32, 46; *589*

Луи-Филипп (Людовик Филипп, герцог Орлеанский, 1773–1850), французский король (1830–1848) 367

Луначарский Анатолий Васильевич (1875–1933), нарком просвещения, историк литературы, критик 15; *629*

Львов-Рогачевский Василий Львович (1874–1930), критик, публицист *586*

Магницкий Михаил Леонтьевич (1778–1844), русский государственный деятель. Проводя ревизию Казанского университета, Магницкий предложил его закрыть и даже «торжественно разрушишь» университетское здание 326

Майков Аполлон Николаевич (1821–1897), поэт 77, 153, 385, 442, 443, 464, 473; *331*

Максимов В., *см.* Евгеньев-Максимов В. Е.

Малевич Казимир Северинович (1878–1935), художник *593*

Маринетти Филиппе Томмазо (1876–1944), итальянский писатель, основоположник футуризма 42, 48, 64, 68

Мария Николаевна (1819–1876), великая княгиня 329

Марков Евгений Львович (1835–1903), публицист, критик, прозаик 425

Маркс Адольф Федорович (1838–1904), издатель и книгопродавец *595, 598, 605*

Марлинский, *см.* Бестужев А. А.

Мартынов Александр Евстафьевич (1816–1860), актер 298, 396

Мартынова Ольга Петровна (1832–1896), поэтесса, переводчица, печатавшаяся под псевдонимом **Павлова** 342; *622*

Мартьянов Петр Кузьмич (1821–1899), поэт, прозаик, публицист 253; *254*

Марусенко М. А. *624*

Маршак Самуил Яковлевич (1887–1964), поэт и переводчик *614*

Масперо Гастон (1846–1916), французский египтолог 90; *601, 602*

Массне Жюль (1842–1912), французский композитор 33; *590*

Маяковский Владимир Владимирович (1893–1930), поэт 7, 8, 52, 56, 59, 61, 72, 502–508, 518, 526–546; *586, 587, 588, 592, 594, 625, 628–632*

Медичи 474

Межевич Василий Степанович (1814–1849), литератор булгаринской партии, редактор официальных «Ведомостей Петербургской городской полиции» 297

Мей Лев Александрович (1822–1862), поэт, драматург, переводчик 464

Мейснер Александр Федорович (1865–1922), поэт 91

Мейснер Алексей Яковлевич (1807–1882), поэт, переводчик 308

Мельгунов Борис Владимирович (1939–2006), историк литературы *624*

Мельшин, *см.* **Якубович П. Ф.**

Менделеев Дмитрий Иванович (1834–1907), химик 76, 77; *88*

Меньков Пётр Кононович (1814–1875), генерал-майор, русский военный деятель и писатель 330

Мережковский Дмитрий Сергеевич (1865–1941), писатель, публицист, переводчик 25, 101; *600, 625*

Меркулов Всеволод Николаевич (1895–1953), нарком НКГБ *24*

Мещерский Владимир Петрович (1839–1914) князь, публицист, прозаик, издатель редактор «Гражданина», внук Николая Карамзина *316*

Минаев Дмитрий Дмитриевич (1835–1889), поэт-сатирик, пародист, фельетонист 305, 306, 325, 328, 343, 441; *306, 621*

Минин Кузьма Минич (?–1616), организатор нац.-освободительной борьбы русского народа против польской интервенции начала 17 в. 320

Мирбо Октав (1848 или 1850–1917), французский писатель 71

Михайлов Михаил Илларионович (1829–1865), поэт, переводчик, публицист, революционный деятель 241, 582; *336, 615*

Михайловский Николай Константинович (1842–1904), публицист, социолог, критик, общественный деятель 243, 336, 337, 344, 346, 582; *344, 346*

Михелет К., немецкий философ, гегельянец 277

Мицкевич Адам (1798–1855), польский поэт 572

Монахов Николай Федорович (1875–1936), актер Большого драматического театра 103

Мопассан Ги де (1850–1893), французский писатель 523

Морозовы, династия крупных русских промышленников, фабрикантов 374

Моцарт Вольфганг Амадей (1756–1791), австрийский композитор 371

Мур Томас (1779–1852), английский поэт 61, 442

Муравьев Леонид Михайлович (1821–1881), герольдмейстер, сын М. Н. Муравьева *623*

Муравьев Михаил Николаевич, граф, (1796–1866), госуд. деятель, министр гос. имуществ в 1857–1861 гг., в 1863–1865 гг. генерал-губернатор Северо-Западного края, жестоко подавивший польское восстание 1863 г. 304, 306, 308–319, 325–329, 333–337, 347–349, 353, 582; *310, 315–319, 615, 621, 623*

Муратова Ксения Дмитриевна (1904–1998), историк литературы, библиограф *607*

Мусоргский Модест Петрович (1839—1881), композитор 35

Мюнстер Ц., издатель *593*

Мятлев Иван Петрович (1796–1844), поэт, автор «Сенсаций и замечаний г-жи Курдюковой...» *589*

Набоков Владимир Дмитриевич (1869–1922), один из лидеров кадетов, юрист, редактор-издатель газеты «Речь» 7

Надсон Семен Яковлевич (1862–1887), поэт *608*

Наполеон Бонапарт (1769–1821), французский гос. деятель, полководец, император (1804–1815) 371, 426, 529, 530; *631, 632*

Наполеон III (**Луи Наполеон Бонапарт**, 1808–1873) французский император 323

Наппельбаум Моисей Соломонович (1869–1958), фотограф-художник 101; *595*

Невахович Михаил Львович (1817–1850), карикатурист 297

Неведенский С. (псевдоним Щегловитова Семена Григорьевича) *313*

Неведомский (псевд. **Михаила Петровича Миклашевского**, 1866–1943), партийный деятель, публицист *586*

Некрасов Алексей Сергеевич (между 1790 и 1796–1862), отец поэта 348, 406, 569–571; *625, 635*

Некрасов Андрей Алексеевич (1820–1838), брат поэта 409

Некрасов Николай Алексеевич (1821–1877), поэт 10, 15–21, 25, 26, 61, 110, 239, 241–314, 326–365, 371, 372, 375–510, 569–584; *249, 251, 266, 268–271, 275, 278, 281, 282, 288, 292, 294, 296, 299, 302, 331, 334, 338, 345, 347, 348, 360, 363, 364, 368, 378, 382, 388, 396, 398–400, 404, 406, 410, 416, 450, 455, 457, 460, 464, 469, 537, 573, 575. 585, 594, 610, 612–625, 634–636*

Некрасов Федор Алексеевич (1827–1913), младший брат Н. А. Некрасова 351

Некрасова Елена Андреевна (1802–1841), мать Н. А. Некрасова 311, 409, 419–421, 569, 572; *624, 635*

Некрасова Елизавета Алексеевна (1821–1842), сестра поэта 403, 420, 575; *624, 635*

Некрасова-Рюмлинг Елизавета Алексеевна (1846–1937), единокровная сестра Н. А. Некрасова 299, 337, 348

Немирович-Данченко Василий Иванович (1844–1936), писатель 7

Нестеров Михаил Васильевич (1862–1942), художник 520

Нечаев Сергей Геннадиевич (1847—1882), революционер-заговорщик 350

Никитенко Александр Васильевич (1805–1877), историк литературы, критик, журналист, мемуарист *321, 406*

Никитин Иван Саввич (1824–1861), поэт 342

Николаевский Борис Иванович (1887–1967), деятель меньшевистской партии *10*

Николай I (1796–1855), российский император с 1825 г. 373, 374

Николай II (1868–1918), российский император с 1894 г. 564

Никотин Иван Алексеевич (1824–1890), чиновник особых поручений при виленском генерал-губернаторе *621*

Нильский (наст. фамилия **Нилус**) **Александр Александрович** (1841–1899), актер Александринского театра, мемуарист *298*

Ницше Фридрих (1844–1900), немецкий философ 154

Новалис (наст. имя и фам. Фридрих фон Харденберг, 1772–1801), немецкий поэт и философ 130, 131, 160

Новодворский Андрей Осипович (1853–1882), писатель 582

Нолле-Коган Надежда Александровна (1888–1966), жена критика П. С. Когана *595*

Оболенская Л. А., княгиня 41; *592*

Обручев Николай Николаевич (1830–1904), военный и государственный деятель, генерал адъютант 250

Огарев Николай Платонович (1813–1877), поэт, публицист, революционный деятель 243, 266–268, 288–292, 294, 295, 301, 341, 349, 353, 578; *268, 292, 336, 618*

Огарева Мария Львовна (1817–1853), первая жена Н. П. Огарева 288–291, 293–295

Оливье, портной 277

Олимпов Константин Константинович (1889–1940), поэт 40, 41, 46; *591, 592*

Олин Валериан Николаевич (ок. 1788–1840-е), поэт, переводчик 571

Орлов Владимир Николаевич (1908–1985), литературовед *585, 599*

Осоргин Михаил Андреевич (1878–1942), писатель *586*

Островский Александр Николаевич (1823–1886), драматург 153, 582; *616*

Оуэн Роберт (1771–1858), английский социалист-утопист 195

О'Холлоран, ирландский историк 442

Павел I (1754–1801), российский император с 1796 г. 42

Павлов Николай Филиппович (1805–1864), писатель, журналист 277, 292, 295

Панаев Валериан Александрович (1824–1899), инженер путей сообщения, автор брошюр на политические и экономические темы, мемуарист *298*

Панаев Иван Иванович (1812–1862), писатель, журналист, мемуарист, редактор «Современника» 265, 275–277, 279–283, 290, 292–296, 370, 580; *268, 279, 282, 294, 616, 618–620, 624, 635*

Панаев Ипполит Александрович (1822–1901), беллетрист, заведующий конторой «Современника» 249–251, 294, 404; *249, 251, 285, 294, 300, 616, 624*

Панаева Авдотья Яковлевна (1820–1893), писательница, мемуаристка, подруга Некрасова 19, 21, 264–303, 376, 395, 402, 580; *266, 268, 282, 285, 294, 296, 363, 378, 389, 396, 401, 613, 614, 617–621, 624, 635*

Пантелеев Лонгин Федорович (1840–1919), мемуарист, публицист, издатель, общественный деятель 408; *283*

Паскевич-Эриванский Иван Федорович (1782–1856), князь, генерал-фельдмаршал 333

Патти Аделина (1843–1919), итальянская певица 536

Перовская Софья Львовна (1853–1981), член «Земли и воли», участница покушения на Александра II 86

Перцов Петр Петрович (1868–1947), критик, публицист, редактор религиозно-философского журнала «Новый Путь» 221; *610*

Петипа́ Мариус Иванович (1818–1910), русский артист балета, балетмейстер 439

Петр I (1672–1725), российский император *622*

Петрарка Франческо (1304–1374), итальянский поэт 66, 139, 474

Печаткин Константин Петрович (1818–1895), издатель и книгопродавец 251

Печенегов П., поэт 1830-х гг., сотрудник журнала «Сын отечества» 368

Пешель, знакомая И. И. Панаева 276

Пешков Максим Алексеевич (1897–1934), сын А. М. Горького *611*

Пешкова Екатерина Павловна (1878–1975), первая жена М. Горького *611*

Пикассо Пабло (1881–1973), французский художник 35

Пильняк Борис (1894–1938), прозаик 562; *625, 634*

Пирогов Николай Иванович (1810–1881), врач, педагог, публицист, общественный деятель 399

Писарев Дмитрий Иванович (1840–1868), критик, публицист 266, 409, 472

Писемский Алексей Феофилактович (1821–1881), писатель, журналист 256, 275, 456; *275*

Плетнев Петр Александрович (1791–1865), критик, поэт, журналист, педагог 248, 249, 426; *616*

Плеханов Георгий Валентинович (1856–1918), философ, публицист,

деятель международного социалистического движения 259; *636*

Плещеев Алексей Николаевич (1825–1893), поэт, переводчик, драматург 345

Плотин (204–269), философ, основатель неоплатонизма, в 265 сделал неудачную попытку осуществить идею платоновского государства 139

Погодин Александр Львович (1872–1947), психолог, языковед *62*

Погодин Михаил Петрович (1800–1875), прозаик, драматург, публицист, издатель, историк 314, 384; *314, 384*

Подолинский Андрей Иванович (1806–1886), поэт 472

Пожарский Дмитрий Михайлович (1578–1642), князь, боярин, русский полководец, народный герой, соратник К. Минина 320

Покровский Михаил Николаевич (1868–1932), историк, партийный и государственный деятель, зам. наркома просвещения, председатель ГУСа 374; *373, 374, 388*

Полежаев Александр Иванович (1804–1838), поэт 467, 572

Поликарпов Дмитрий Алексеевич (1905–1965), в 1955–65 гг. заведующий отделом культуры ЦК КПСС, секретарь правления СП СССР 23

Полициано Анджело (1454–1494), итальянский поэт 95; *602*

Полонский Вячеслав Павлович (1886–1932), критик, издательский деятель 14; *14*

Полонский Яков Петрович (1819–1898), поэт 125, 132, 153, 247, 253, 338, 344, 364, 385, 443, 457; *117, 339, 398*

Поляков Самуил Соломонович (1837–1888), железнодорожный делец 382; *363*

Поляков Василий Петрович (1810-е–1975), петербургский книгопродавец, издатель *398*

Помяловский Николай Герасимович (1835–1863), писатель, сотрудник «Современника» 252, 253, 256, 341

Пономарев Степан Иванович (1828–1913), библиограф, редактор первого посмертного издания «Стихотворений Н. А. Некрасова» в 4-х томах (СПб., 1879) 454

Портинари Беатриче (1265–1290), флорентинка, возлюбленная Данте, героиня его «Божественной комедии» 130

Правдухин Валериан Павлович (1892–1938, расстрелян), критик, писатель *630*

Преснов Д. И., московский книгопродавец и издатель лубочных книг 261

Пржевальский Николай Михайлович (1839–1888), географ и путешественник *594*

Примочкина Наталья Николаевна, литературовед *19, 606*

Прохоровы, династия крупных русских промышленников, фабрикантов 374

Пуалли, см. Воронцова-Дашкова А. К.

Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837), поэт 23, 46, 61, 67, 68, 81, 87, 106, 107, 111, 112, 149, 152, 153, 208, 260, 266, 354, 370–372, 405, 409, 425–427, 439, 441, 444–446, 449, 450, 458, 463–466, 468–476, 478, 481, 483, 503–507, 524, 538, 544, 545, 563, 571, 572, 577, 579, 581, 584; *260, 427, 450, 590, 592, 594, 600, 611, 625, 632, 636*

Пыпин Александр Николаевич (1823–1904), историк литературы, славист, журналист, сотрудник редакции «Современника» 302, 337, 344, 454, 584; *269, 270, 275, 278, 281, 288, 302, 334, 344, 348, 399, 400, 455, 457, 460, 622, 636*

Пэрчэз, английский географ 442

Раевская-Хьюз Ольга, американская славистка, проф. университета Беркли *10*

Разин Степан Тимофеевич (ок. 1630–1671), предводитель Крестьянской войны 56, 57, 59, 528, 583

Разумов Анатолий Яковлевич, библиограф, историк 26

Распутин Григорий Ефимович (1872–1916, убит), фаворит Николая II и его жены 564

Рафаэль Санти (1483–1520), итальянский живописей и архитектор 50, 69

Рейсер Соломон Абрамович (1905–1990), некрасовед *616*

Рейтерн Михаил Христофорович (1820–1890), министр финансов, мемуарист 318

Рейхель Мария Каспаровна (1823–1916), близкий друг семьи Герцена *294*

Рембрандт ван Рейн (1606–1669), голландский художник 66

Ремизов Алексей Михайлович (1877–1957), писатель 162, 214, 551, 562; *610, 634*

Репин Илья Ефимович (1844–1930), художник 24, 200; *625, 626*

Решетников Федор Михайлович (1841–1871), прозаик, сотрудник «Современника» 252, 256, 355

Робеспьер Максимильен (1758–1794), деятель Великой французской революции, один из руководителей якобинцев 559

Роговин Н., художник *593*

Розанов Василий Васильевич (1856–1919), публицист, философ 5, 20, 67, 101, 210, 513–516; *5, 516, 625–628*

Розанов Иван Никанорович (1874–1959), литературовед *618*

Розанов Леонтий Иванович (1835–1890), публицист, сотрудник «Отечественных записок» Н. А. Некрасова *621*

Розанова Ольга Владимировна (1886–1918), художница *593*

Розенгейм Михаил Павлович (1820–1887), поэт 441

Розенкранц Карл (1805–1879), немецкий философ, гегельянец умеренного направления 277

Россини Джоаккино (1792–1868), итальянский композитор 453, 454

Ростан Эдмон (1868–1918), французский поэт, драматург 33, 46

Ростопчина Евгения Петровна, графиня (1811–1858), писательница 366

Ротшильд, один из рода знаменитых банкиров 371

Рубенс Питер Паул (1577–1640), фламандский живописец 388, 513

Рубини Джованни Баттиста (1794–1854), итальянский певец 356, 367

Рубинштейн Антон Григорьевич (1829–1894), пианист, композитор, музыкальный деятель 318, 320

Рубинштейн Николай Григорьевич (1835–1881), пианист, дирижер, музыкальный деятель 320

Рэскин (Рёскин) Джон (1819–1900), английский писатель 160

Сабуров Андрей Иванович (1797–1866), директор императорских театров 348

Садовский Пров Михайлович (1818–1872), актер московского Малого театра 253

Садофьев Илья Иванович (1889–1965), поэт, публицист 503–507, 509

Салтыков Михаил Евграфович, псевдоним **Н. Щедрин** (1826–1889) 23, 253, 325, 333, 337, 341, 456, 582; *325*

Санд Жорж (подлинное имя **Аврора Дюдеван**) (1804–1876), французская писательница 397, 578

Санковская Екатерина Александровна (1816–1878), московская балерина 367

Сатин Николай Михайлович (1814–1873), поэт, переводчик, сотрудник «Современника» 268, 292, 295

Сахаров Иван Петрович (1807–1863), собиратель и исследователь фольклора, этнограф 442

Свифт Джонатан (1667–1745), английский писатель 222

Северянин Игорь (1887–1941), поэт 29–51, 68, 70, 71; *32, 586, 588–592, 631*

Севрюгина, 294

Семевский Василий Иванович (1848/49–1916), историк народнической ориентации, один из основателей партии народных социалистов 225; *189, 364, 608, 610*

Сенковский Осип Иванович (псевд.: **Барон Брамбеус**, 1800–1858), писатель, журналист, востоковед 366, 373

Сен-Феликс Жюль де (1716–1803), французский писатель *622*

Сервантес Сааведра Мигель де (1547–1616), испанский писатель 222, 530

Ситнов, сапожник 323

Скабичевский Александр Михайлович (1838–1911), критик, историк литературы, сотрудник «Отечественных записок» Некрасова 259, 355; *259, 346*

Скальковский Константин Аполлонович (1843–1906), публицист, чиновник *323*

Скиталец (псевдоним **Петрова Степана Гавриловича**, 1869–1941), писатель 226; *610*

Скотт Вальтер (1771–1832), английский писатель 275, 369

Слепцов Василий Алексеевич (1826–1878), писатель, публицист, сотрудник «Современника» и «Отечественных записок» Некрасова 247, 253, 256, 325; *296, 616, 622*

Слонимский Александр Леонидович (1881–1964), писатель, литературовед *549*

Смирнова (по мужу **Невахович**) **Татьяна Петровна** (1821–1971), артистка балета петербургского театра 297

Солженицын Александр Исаевич (р. 1918), писатель 25

Соллогуб Владимир Александрович, граф (1813–1882), писатель 264, 370; *264*

Соловьев Владимир Сергеевич (1853–1900), религиозный философ, поэт, публицист 121, 123, 125–130, 132, 139, 153, 164, 197, 342, 393; *600, 603, 608, 609*

Соловьев Николай Иванович (1831–1874), публицист 426, 462

Соловьев Василий Иванович (1890–1938, расстрелян), заведующий Госиздатом 14

Соловьева Поликсена Сергеевна (псевдоним **Allegro**) (1864–1924), поэтесса *550, 633*

Сологуб (наст. фам. **Тетерников**) **Федор Кузьмич** (1863–1927), поэт, прозаик, теоретик символизма 40, 41, 125, 162, 502, 503, 506, 507, 510, 551; *588, 591, 592, 597, 625*

Сомов Константин Андреевич (1869–1939, умер в эмиграции), художник 46

Сорин Савелий Абрамович (1878–1953, умер в эмиграции), художник *588*

Сорокин М. П., критик, фельетонист, сотрудник «Отечественных Записок» в 1840-е гг. *575*

Соскис Жюлетта М., английская переводчица Некрасова 484

Спиноза Бенедикт (1632–1677), нидерландский философ-материалист, пантеист 549

Стакле М. А., жительница Риги, коллекционер писательских автографов 19

Сталин Иосиф Виссарионович (1878–1953), политический деятель 18
Сталь Анна-Луиза, баронесса (1766–1817), французская писательница 297
Стасюлевич Михаил Матвеевич (1826–1911), историк, журналист, общественный деятель 267, 329, 343; *343, 344*
Стерн Лоренс (1713–1768), английский писатель 550; *633*
Стивенсон Роберт Льюис (1850–1894), английский писатель 217, 218
Страхов Николай Николаевич (1828–1896), философ, публицист, литературный критик 425
Строганов Григорий Александрович, граф (1770–1857), дипломат 309, 329, 334; *621*
Строганов Сергей Григорьевич (1794–1882), генерал-адъютант, член Гос. совета *621, 622*
Стромилов Семен Иванович (1813–1860), поэт 1830-х годов 368, 472
Струве Александр Филиппович (1874– ?), зав. литературным отделом московского Губ. Пролеткульта *601*
Струве Василий Васильевич (1889–1965), востоковед- египтолог, историк *601*
Струве Петр Бернгардович (1870–1944), редактор журнала «Русская мысль» *601*
Суворов Александр Аркадьевич, князь (1804–1882), петербургский генерал-губернатор 310, 316–318, 326
Суинберн Алджернон Чарльз (1837–1909), английский поэт 66, 411
Суворин Алексей Сергеевич (1834–1912) издатель, журналист *635*
Сусанин Иван Осипович (?—1613), крестьянин Костромского уезда. Зимой 1613, спасая царя Михаила Фёдоровича, завёл польский отряд в непроходимое лесное болото 321, 323
Сукач Виктор Григорьевич, историк литературы 26
Сурков Алексей Александрович (1899–1983), поэт *585*
Сухово-Кобылин Александр Васильевич (1817–1903), драматург 234
Сухонин Петр Петрович (1821–1884), писатель, автор романа «Спекуляторы» (1847) 370; *370*
Сушков Николай Васильевич (1796–1870), писатель, драматург, поэт, переводчик 368
Сэттон Томсон (Сетон-Томпсон) Эрнест (1860–1946), канадский писатель, художник-анималист 71

Тальони Мария (1804–1884), итальянская артистка балета 366, 496, 543
Тарле Евгений Викторович (1874–1955), историк, публицист, академик 6
Тассо (Тасс) Торквато (1544–1595), итальянский поэт 474, 475; *33*
Таулер Иоган (ок. 1300–1361), немецкий мистик, доминиканец, проповедник 131
Теньков, жандарм 304; *621*
Терк А., критик *630*
Тик Людвиг (1773–1853), немецкий писатель-романтик 130
Тимофеев Алексей Васильевич (1812–1833), поэт, беллетрист 472
Тиняков (псевд. **Одинокий**) **Александр Иванович** (1886–1934), поэт *596*
Тихонов (псевд. **А. Серебров**) **Александр Николаевич** (1880–1956), писатель, издательский деятель 23, 110; *602*
Тихонов Николай Семенович (1896–1979), поэт, прозаик, публицист 502–507, 509

Ткачев Петр Никитич (1844–1885), публицист, критик 378, 382; *378*

Толбин Василий Васильевич (1821–1869), писатель, искусствовед *624*

Толстой Алексей Николаевич (1883–1945), писатель 7, 10–12, 212, 547–568; *549, 551, 632–634*

Толстой Алексей Константинович (1817–1875), поэт 197, 343, 565; *608, 634*

Толстой Григорий Матвеевич (1808–1871), казанский помещик *398, 619*

Толстой Иван Матвеевич, граф (1806–1867), обер-гофмейстер 318

Толстой Лев Николаевич, граф (1828–1910), писатель 68, 107, 186, 198, 210, 211, 213, 214, 218, 231, 232, 235, 238, 242, 247, 248, 253, 254, 256, 260, 265, 297, 343, 409, 456, 515, 522, 527, 539, 562, 580, 581; *85, 232, 588, 590, 605, 608–611, 615, 617, 628, 631, 636*

Толстой Феофил Матвеевич (1810–1881), композитор, музыкальный критик, писатель, чиновник цензурного ведомства 329, 333, 334

Тома Амбруаз (1811–1896), французский композитор 33, 36, 46; *589, 590*

Торо Генри Дейвид (1817–1862), американский писатель, философ 213

Тредиаковский Василий Кириллович (1703–1768), ученый и поэт 68, 536

Троцкий Лев Давыдович (1879–1940), политический деятель *598*

Трубецкая Екатерина Ивановна, княгиня (1800–1854), жена декабриста С. П. Трубецкого 503, 585; *623*

Трубецкой Сергей Петрович (1790–1860), декабрист 406

Тургенев Иван Сергеевич (1818–1883), писатель 46, 77, 208, 242, 243, 245, 247, 248, 253, 254, 256, 260, 265, 267, 268, 287–289, 297, 300, 301, 334, 336, 340, 341, 349, 356, 357, 379, 395, 400–401, 403, 455–458, 460, 464, 465, 510, 538, 562, 564, 577, 578, 581, 582; *260, 278, 301, 336, 340, 402, 615–620, 622, 623, 635*

Тучкова-Огарева Наталья Алексеевна (1829–1913), мемуаристка, вторая жена А. И. Герцена 267, 301; *618*

Тынянов Юрий Николаевич (1894–1943), литературовед, прозаик 427, 444, 447

Тэн Ипполит Адольф (1828–1893), французский теоретик искусства 6

Тютчев Николай Николаевич (1815–1878), сотрудник «Отечественных записок» А. А. Краевского, друг В. Г. Белинского 295

Тютчев Федор Иванович (1803–1873), поэт, публицист, дипломат 62, 107, 153, 197, 209, 210, 314, 316, 358, 364, 503, 522; *588, 605, 608, 609*

Уайльд Оскар (1854–1900), английский писатель 19, 33; *587*

Уитмен Уолт (1819–1892), американский поэт 9, 16, 19, 111, 212, 465, 513–517; *587, 609, 625–628*

Уорнер, ирландский историк 442

Успенский Глеб Иванович (1843–1902), писатель, публицист 225, 243, 246–248, 251, 253, 256, 305, 342, 582; *253, 610*

Успенская (урожд.) **Елизавета Васильевна,** сестра Н.В. Успенского 261

Успенский Николай Васильевич (1837–1889), прозаик, мемуарист 245–263, 341, 351, 472; *248, 250–252, 254, 260, 261, 282, 336, 615–617*

Ушакова Мария Ивановна (1847(?) – после 1902), автор воспоминаний о Н. А. Некрасове 348*; 623*

Уэллс Герберт Джордж (1866–1946), английский писатель 212

Федин Константин Александрович (1892–1977), писатель *629*

Федоров Иннокентий Васильевич (псевд. **Омулевский**, 1836–1881), поэт, беллетрист 471
Федоров Павел Степанович (1803–1879), драматург 442
Фет Афанасий Афанасьевич (1820–1892), поэт, публицист, мемуарист 66, 67, 115, 132, 134, 144, 197, 212, 242, 264, 266, 281, 283, 297, 301, 305, 343, 358, 364, 385, 424, 443, 456, 503, 513, 581; *264, 266, 283, 305, 336, 345, 347, 603, 608, 621*
Филарет (Гумилевский Дмитрий Григорьевич) (1801–1866), богослов, историк церкви 310, 314
Филон Александрийский (ок. 25 до н. э.–ок 50 н. э.), иудейско-эллинистический религиозный философ 139
Философов Дмитрий Владимирович (1872–1940), публицист, критик *586*
Флейшман Лазарь Соломонович, проф. Стэнфордского университета, историк литературы *10, 11*
Флобер Гюстав (1821–1880), французский писатель 43
Фоманцева Н. В. *624*
Форш Ольга Дмитриевна (1873–1961), писательница 10
Фофанов Константин Михайлович (1862–1911), поэт 32, 46, 211; *32, 40, 589, 591*
Фофанов Михаил Петрович, племянник поэта К. М. Фофанова *591*
Франс Анатоль (1844–1924), французский писатель 227
Фредерикс Борис Андреевич, барон (1797–1874) 401; *624*
Фридрих II Великий (1712–1786), прусский король из династии Гогенцоллернов 366; *609*
Фуко Жан Бернар Леон (1819–1868), французский физик 227; *610*
Фурье Шарль (1772–1837), французский утопический социалист 195

Хаггард Генри Райдер (1856–1925), английский писатель 566
Харджиев Николай Иванович (1903–1996), литературовед *594*
Хлебников Велимир (1885–1922), поэт 35, 52, 60, 62, 65, 66, 68, 72; *50, 586, 593–595*
Ходасевич Владислав Фелицианович (1886–1939), поэт *607*
Холмс Оливер Уэнделл (1809–1894), американский писатель, врач, рационалист, критик пуританского кальвинизма 213
Худяков Иван Александрович (1842–1876), революционер, фольклорист, этнограф 313; *305, 321*
Хьюз Роберт, американский славист, проф. университета Беркли *10, 11*

Цебрикова Мария Константиновна (1835–1917), писательница, критик, общественный деятель, сотрудница «Отечественных записок» Некрасова 408; *624*
Цензор Дмитрий Михайлович (1877–1947), поэт 91; *602*
Циммерман, врач, лечивший Н. А. Некрасова *402*
Цявловский Мстислав Александрович (1883–1947), литературовед-пушкинист 242; *615*

Чайковский Модест Ильич (1850–1916), драматург, либреттист, музыкальный критик *343*
Чайковский Петр Ильич (1840–1893) русский композитор 343; *343*
Черевин Петр Александрович (1837–1896), член следственной комиссии по делу Д. В. Каракозова, чиновник особых поручений при М. Н. Муравьеве 309; *310, 319*
Чернышевская Ольга Сократовна (1833–1918), жена Н.Г.Чернышевского 272

Чернышевский Михаил Николаевич (1856–1912), сын Н. Г. Чернышевского *302*

Чернышевский Николай Гаврилович (1828–1889), писатель, соредактор Некрасова в «Современнике» 25, 241, 243, 253, 257, 258, 261, 264–267, 272, 281, 283, 292, 310, 313, 326, 341, 349, 351, 352, 381, 400, 401, 454, 580–582, 584; *264, 277, 292, 299, 336, 344, 617, 620, 636*

Черняк Яков Захарович (1898–1955), историк литературы *268, 292, 618*

Чехов Антон Павлович (1860–1904), писатель 8, 11, 24, 222, 537, 562; *610*

Чешихин-Ветринский Василий Евграфович (1866–1923), историк литературы, переводчик, критик, публицист *246, 248, 253*

Чириков Евгений Николаевич (1864–1932), писатель, драматург 205; *609*

Чичерин Борис Николаевич (1828–1904), философ, историк, публицист, общественный деятель 243, 267

Чужак (Насимович) Николай Федорович (1876–1937), критик *630*

Чуковская Елена Цезаревна (р. 1931), литературовед, внучка К. И. Чуковского *15, 18, 19, 595, 597, 606, 607, 615*

Чуковская Лидия Корнеевна (1907–1996), редактор, писательница, дочь К. И. Чуковского 21; *19, 587, 614*

Чуковская Мария Борисовна (1880–1955), жена К. И. Чуковского 23

Чуковская Мария (Мура, 1920–1931), дочь К. И. Чуковского 8, 15, 23

Чуковский Борис Корнеевич (1910–1941), инженер, сын К. И. Чуковского 23

Чуковский Николай Корнеевич (1904–1965), писатель, сын К. И. Чуковского 23

Чулков Георгий Иванович (1879–1939), поэт, прозаик, критик, драматург, теоретик символизма *593, 601*

Шаншиев Николай Самойлович (1809–1884), отставной штаб-ротмистр, доверенное лицо А. Я. Панаевой, а затем и М. Л. Огаревой 268, 292, 295; *292, 620*

Шарш Н., поэт 1840-х гг. 368

Шапирштейн-Лерс Яков Ефимович (псевд.: **Я. Эльсберг**, 1901–1972), критик *587, 630*

Шассен Шарль Луи (1831–1901), французский историк и публицист, сотрудник «Современника» и «Отечественных записок» Некрасова 355

Шварц Евгений Львович (1896–1958), драматург 13, 14; *13*

Шевченко Тарас Григорьевич (1814–1861), украинский поэт 16, 68, 111, 200, 409; *614*

Шевырев Степан Петрович (1806–1864), литературный критик, историк литературы, поэт 277, 368, 369, 426

Шейн Павел Васильевич (1826–1900), фольклорист, этнограф 442

Шекспир Уильям (1564–1616), английский драматург 52, 102, 115, 350

Шелгунов Николай Васильевич (1824–1891), публицист, литературный критик *615*

Шелгунова Людмила Петровна (1832–1901), жена Н. В. Шелгунова, мемуаристка 287; *287, 615*

Шелли Перси Биши (1792–1822), английский поэт 139, 411

Шеллинг Фридрих Вильгельм (1775–1854), немецкий философ 131

Шенгели Георгий Аркадьевич (1894–1956), поэт, переводчик, теоретик литературы *586*

Шереметев Сергей Сергеевич (1821–1884), егермейстер, зять М. Н. Муравьева 329; *318, 623*

Шереметева Софья Михайловна (урожд. **Муравьева**,1821–1884), дочь Муравьева М. Н. *318*

Шершеневич Вадим Габриэлевич (1892–1942), поэт, переводчик, примыкал к футуризму, впоследствии (1919–24) – один из характерных представителей имажинизма 46; *592*

Шиллер Иоганн Кристоф Фридрих (1759–1805), немецкий поэт 102, 213, 561

Шилов А. А. *312*

Шиловы, фабриканты 320

Шипулинский Павел Дмитриевич (1808–1872), профессор Медико-хирургической академии, врач Некрасова 399

Широков Павел Дмитриевич (1893–?), поэт 40, 46; *40, 591*

Шишков Александр Семенович (1754–1841), русский писатель, государственный деятель, адмирал, возглавлял «Беседу любителей русского слова» 538; *632*

Шишков Варлаам, хлыст XVIII в. 61; *594*

Шкапская Мария Михайловна (1891–1952), поэт *597*

Шкловский Виктор Борисович (1893–1984), писатель, литературовед *415, 587, 588*

Шлегель Каролина (1763– 1809), жена Августа Шлегеля 131, 297

Шлегель Фридрих (1772–1829), немецкий критик, философ культуры, языковед, писатель, ведущий теоретик иенских романтиков 131

Шлейермахер Фридрих (1768–1834), немецкий протестантский теолог и философ, был близок иенским романтикам 131

Шопен Фридерик Францишек (1810–1849), польский композитор, пианист 148

Штакеншнейдер Елена Андреевна (1836–1897), общественная деятельница, мемуаристка 408

Шуберт Александра Ивановна (1827–1909), актриса Александринского театра 574; *635*

Шувалов Павел Андреевич, граф (1830–1908), генерал, дипломат 316, 318; *621*

Шувалов Петр Андреевич, граф (1827–1889), генерал-адъютант, шеф корпуса жандармов, главный начальник III отделения 316, 318; *621*

Щапов Афанасий Прокофьевич (1831–1876), историк, публицист, сотрудник «Отечественных записок» Некрасова 252, 582

Щеголев Павел Елисеевич (1877–1931), историк литературы *312*

Щедрин Н., *см.* **Салтыков М. Е.**

Щербатов Григорий Алексеевич, князь (1819–1881), крупный чиновник Министерства народного просвещения 309

Щербачев Григорий Дмитриевич (1823–1900), офицер, писатель, автор мемуаров «Идеалы моей жизни» (М., 1895) 264

Щербина Николай Федорович (1821–1869), поэт 306

Щиглев Владимир Романович (1840–1903), прозаик, поэт, драматург 307

Эйхенбаум Борис Михайлович (1886–1959), литературовед 467; *427, 612*

Экхарт (**Экгарт**) **Мейстер** (1260–1327), знаменитый средневековый немецкий мистик и богослов 131

Экк Владимир Егорович (1818–1875), врач-терапевт, профессор Медико-хирургической академии 399

Эмпедокл (ок. 490–ок. 430 до н. э.), древнегреческий философ, поэт, врач, политический деятель 216
Эрде (псевдоним **Романа Александровича Дистерло**, 1859–?), критик *224*

Юшенов Павел Николаевич (1839–1879), педагог, директор Владимирской военной гимназии в Киеве *469*

Языков Николай Михайлович (1803–1846), поэт 277, 427, 446, 450, 472, 537; *483, 573*

Якобсон Роман Осипович (1896–1982), языковед, литературовед *415*
Якубович Петр Филиппович (псевд. **П. Я. Мельшина**, 1860–1911), писатель-народоволец, поэт 425
Якушкин Павел Иванович (1822–1872), фольклорист, этнограф, очеркист 252
Яхонтов Александр Николаевич (1820–1890), поэт, переводчик 441
Ященко Александр Семенович (1877–1934), журналист, издатель, библиограф 10; *596*

Cross Wilbur L. *218*

СОДЕРЖАНИЕ

Евгения Иванова. Чуковский после семнадцатого 5

ИЗ КНИГИ «ФУТУРИСТЫ»

I. Эгофутуристы 29
II. Кубофутуристы 48

АЛЕКСАНДР БЛОК КАК ЧЕЛОВЕК И ПОЭТ

Часть первая. Александр Блок как человек
(Отрывки из воспоминаний о Блоке) 75
Часть вторая. Александр Блок как поэт
Первая книга стихов 114
Вторая книга стихов 134
Третья книга стихов 156

ДВЕ ДУШИ М. ГОРЬКОГО

Первая 185
Вторая 216

РАССКАЗЫ О НЕКРАСОВЕ
С приложением статей о поэзии Некрасова

От автора 241
Николай Успенский и Некрасов 245
Некрасов и Авдотья Панаева 264
Поэт и палач 304
Тарбагатай 354
Кнутом иссеченная муза 399
Проза ли? 424
Его мастерство: Заметки о поэзии Некрасова 463
Приложение: Поэты о Некрасове (Анкета) 502

СТАТЬИ (1918—1928)

Розанов и Уолт Уитмен 513
Ахматова и Маяковский 518
Портреты современных писателей: Алексей Толстой 547
Жизнь Некрасова 569

Комментарии 585
Указатель имен 637