|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
|  |  | http://magazines.russ.ru/.img/t.gif  [**Валентин Непомнящий**](http://magazines.russ.ru/authors/n/nepomnyaschij/)  **Пушкин через двести лет**  **Глава из книги**   |  |  | | --- | --- | | (7642) |  | |

http://magazines.russ.ru/.img/t.gifЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

**В. НЕПОМНЯЩИЙПУШКИН ЧЕРЕЗ ДВЕСТИ ЛЕТ**

*Глава из книги*

Пушкин... это русской человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет.

*Гоголь, 1832.*

Мы знаем, что ныне лежит на весах И что совершается ныне.

*Ахматова, 1942.*

В журналистике и публицистике, как печатной, так звучащей, наблюдается любопытное явление: индекс цитирования Пушкина, частота ссылок на него, заметно сократившись применительно к области внутрикультурной, ощутимо возросли в сфере насущных проблем жизни; из русских классиков здесь, пожалуй, никто не поминается и не цитируется так часто, как Пушкин,— порой в ранге безымянной народной мудрости. Было что-то наивно-символическое в призыве одного депутата к российскому президенту, придя домой, перечитать “Бориса Годунова”. Пушкин снова выступает в привычной для народного сознания сверххудожественной роли. И теперь, когда никто уже не наводит на наши отношения с поэтом официального глянца, когда государству не до Пушкина, вообще не до культуры, об этих отношениях можно судить без внешних помех.

На первых, однако, порах освобожденная от присмотра напряженная актуальность этих отношений проявилась весьма неприглядно,— но с тем культурным и нравственным багажом, что мы нажили в XX веке, иначе, пожалуй, и быть не могло. Я имею в виду то, что в числе первых детонаторов нынешней жестокой идеологической междоусобицы была журнальная публикация отрывка из книги о Пушкине'.

Правда, междоусобица и без того оказалась неизбежна — это так; и “Прогулки с Пушкиным” необходимо было напечатать,— но не так. Осуществленная с той самовлюбленной бестактностью (по отношению и к полуторавековой культурной традиции, и к простому народному чувству),— которая в духе самой книги, продолжающей, на мой взгляд, самые разрушительные традиции культуры начала века,— эта акция массового журнала повлекла не только безобразный и опять-таки морально разрушительный скандал в среде литераторов; она была болезненным ударом по национальному культурному достоинству и потому вызвала широкую (нарочито игнорированную) ответную реакцию читателей, почувствовавших себя оскорбленными, и породила — уже тогда, в пору не иссякшей еще эйфории “гласности”,— нараставшее впоследствии недоверие к “свободной”, “демократической” прессе, сомнение в ее культурном и моральном авторитете. Все это вместе, повторяю, выглядело крайне уродливо, что усугублялось очевидным присутствием идеологических спекуляций. Но ведь спекуляции возможны лишь там, где насущность ценности равна ее подлинности.

В итоге подтвердилось, что Пушкин по сию пору одна из самых горячих точек нашей душевной жизни, своего рода с о л н е ч н о е с п л е т е н и е русской культуры,— культуры в самом широком смысле.

Мудрость знаменитых слов Гоголя, приведенных в эпиграфе, прежде всего в том, что смысл их выходит далеко за рамки литературы.

Слова эти цитировались часто, но неосмысленно. Они твердились как отвлеченный комплимент — то ли Пушкину, то ли “русскому человеку” — и воспринимались как некое приятное, хоть, в общем, и туманное, прорицание прогрессистской пифии, что мало идет Гоголю. Так же отвлеченно принимался и срок — просто-напросто как нечто очень большое и круглое, приятное и туманное “когда-нибудь”, не налагающее никаких обязательств, не требующее усилий и жертв.

Оказалось, что срок вовсе не так велик и вот уже почти исчерпан; и это совпало с эпохой нашего кризиса, унижения и смятения; “Бывают странные сближения”,— говорил Пушкин. Иные могут полагать, да и полагают, что нынешнее “сближение” — забавная и неизбежная ирония истории, щелкнувшей “русского человека” по носу: вот тебе твои “пророки”, твой Пушкин, твой Гоголь, вот ты сам, в своем р а з в и т и и, “чрез двести лет”. Таков детерминистский, эмпирический взгляд, видящий в истории лишь цепочку причин и следствий. Наши п р о р о к и видели в истории России процесс телеологический, в котором все, в том числе и “странные сближения”, происходит не просто “почему-то”, а и для ч е г о-т о. И если Гоголь с е г о д н я указывает нам на глубокую метафизическую связь судьбы России с Пушкиным, в котором дух и образ России “отразились в такой... чистоте, в такой очищенной красоте”, если видит в Пушкине н ы н е ш н и й о р и е н т и р “русского человека в его развитии”, то к его словам надо прислушаться всерьез.

Попытавшись сделать это и взглянуть на себя глазами Пушкина, мы обязательно столкнемся с самым, быть может, пророчественным из сравнительно немногих инвариантных сюжетов Пушкина, который я назову сюжетом и с п о л н е н и я ж е л а -

н и й. Именно в этом сюжете мы, приближаясь к названному Гоголем сроку, увидим себя: и в “Сказке о рыбаке и рыбке”, и в “Медном всаднике”, и в “Пиковой даме”, и в “Сказке о золотом петушке”, и в иных вариантах того же метасюжета. Мы увидим себя в качестве жертвы и одновременно продукта эпохи, по отношению к которой пушкинская трагедия о Смутном времени (законченная более полутора веков назад, в ноябре 1825 года) является, в некотором роде, предварительным конспектом того, что имело произойти с Россией спустя столетие. Мы увидим, что суть упомянутого метасюжета состоит в том, что желания исполняются всегда — исполняются так, как этого достойны желающие; иначе говоря — каждому дается по его вере, каждый заслужил то, что получает. Безмолвствование народа в финале “Бориса Годунова” есть начало этого понимания, начало подлинного самосознания. Тут не отражение исторического факта, а символ исторической цели, положенной “русскому человеку в его р а з в и т и и, как ее понимает Пушкин (“Что развивается в трагедии? какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная”). При иной трактовке финал утверждает безнадежную бессмысленность истории и жизни русского человека.

В главах, одна из которых теперь предлагается, сделана попытка посмотреть, с помощью Пушкина, на наше “развитие” в [тот](http://www.wildberries.ru/catalog/848365/detail.aspx) его момент, который указан Гоголем. В первую очередь речь пойдет о том, у кого в этом развитии центральная роль и с кого главный спрос: о ч е л о в е к е к у л ь т у р ы, которого я условно назову п о э т о м.

**ПОЭТ И ТОЛПА**

Из пушкинских реминисценций чаще других мелькает на печатных страницах и в эфире словосочетание п и р в о в р е м я ч у м ы. Уже одно это побуждает внимательнее вглядеться в пушкинскую трагедию.

Вглядевшись, мы обнаружим, что трагическая ситуация, имеющая место н а с ц е н е, состоит не в самой чуме, не в эпидемии, не в надвигающейся смерти: ни того, ни другого в сюжете нет, никто не болеет и не умирает, поминаемый в начале Джаксон умер до того, как действие началось; “телега, наполненная мертвыми телами”, проезжает и исчезает, никого из присутствующих на ней не увозят. Трагедия же, происходящая н а с ц е н е, состоит в п о-

в е д е н и и действующих лиц, совершивших совместное и согласное духовное отступничество. “Я заклинаю вас святою кровью Спасителя, распятого за нас”,— взывает Священник, но это ни на кого не производит никакого впечатления, хотя действие происходит в христианской стране. Священник напоминает Вальсингаму о матери, умершей всего три недели назад, но масштаб отступничества таков, что и память о матери ставится героем ни во что.

Среди падших женщин и не имеющих имен “молодых людей”, пирующих на улице посреди страдающего города и страдающих сограждан, Вальсингам — человек особый, человек другого мира, других повадок, иного полета; потому-то он у них и председатель, лидер, потому и выполняет миссию “идеолога” их пира — выполняет на таком уровне, который им не вполне даже понятен и тем более лестен им. Венец миссии Председателя — гимн Чуме. Возникает он замечательным образом:

Я написал его  
Прошедшей ночью, как расстались мы.  
Мне странная нашла охота к рифмам  
Впервые в жизни.

Ночью, внезапно, странно. Почти как у пушкинского Моцарта: “Намедни ночью Бессонница моя меня томила, И в голову пришли мне две, три мысли. Сегодня их я набросал”. Но у Моцарта это не странно и не “впервые”. А тут... человек никогда в жизни не писал стихов — и вдруг нечто сокрушительно гениальное: как у Моцарта, как у Пушкина; может быть, даже лучше, чем у Пушкина,— как у... Татьяны. Пушкин тут был бы вправе вспомнить ее письмо, ошеломившее его: “Кто ей внушал?.. [Я не могу](http://kids.wikimart.ru/toy_creation_development/houses_carriages/dolls/1/model/49327603?recommendedOfferId=96394064) понять”. Вопрос оправданный: девочка вдруг стала гениальным поэтом. Как Вальсингам. Но е м у - т о “кто... внушал”?

“Как! Ч у ж а я м ы с л ь 2 чуть коснулась вашего слуха и уже стала вашей собственностью... Удивительно, удивительно!” — говорит Чарский Импровизатору (“Египетские ночи”). На что тот резонно отвечает: “Всякий талант неизъясним”. В самом деле, ситуация “гения одной ночи”, как и феномен импровизации, это частные случаи, особые разновидности в д о х н о в е н и я (которое и прирожденных поэтов посещает не каждый день). Но в большом контексте Пушкина проблема вдохновения непростая. Вдохновение может быть и “признак Бога” (как в “Разговоре книгопродавца с поэтом”, 1824, когда, кстати, само-то существование Бога было для Пушкина под вопросом), но вдохновение может посещать и тогда, когда созерцаешь “двух б е с о в изображенья” (стихотворение “В начале жизни школу помню я...” — написано в ту же осень 1830 года, что и “Пир во время чумы”)3.

Удивительно, что к этой непростой проблеме подходит вплотную именно Татьяна в своем письме: весь свой сердечный ум автор отдает здесь ей, и она, в д о х н о в л е н н а я любовью к Онегину, просто, прямо и трезво спрашивает о природе своей любви и своего вдохновения:

Кто ты, мой ангел ли хранитель,  
Или коварный искуситель:  
Мои сомненья разреши.

Вопрос этот для нее — страшный; и все же она не боится ни вопрошать, ни решать (“Но так и быть...”),— она ничего не боится: все письмо ее — на которое Пушкин смотрит явно с н и з у в в е р х, с той завистью, что когда-то была описана им в стихотворении “Безверие”,— все это письмо, пронизанное мотивами простой и чистой веры в Бога, есть а к т в е р ы, пламенной и чистой, в ч е л о в е к а, которого она полюбила. В этом, и ни в чем ином, неотразимая, непобедимая поэтическая мощь письма, разгадка того, почему сии стихи, как выразился один критик, ж г у т с т р а н и ц ы. В этой импровизации (а письмо — конечно, импровизация) вдохновение поистине — “признак Бога”.

Гимн Чуме — тоже импровизация. И тоже непостижимо, нечеловечески гениальная. Все пламенные уподобления, примененные Цветаевой к пафосу гимна в статье. “Пушкин и Пугачев”, можно возвести в квадрат, и преувеличения не будет. Цветаева права: в Чуме, этом образе гибели, воспеваемой в гимне, есть и “мятеж”, “и [метель](http://garments.wikimart.ru/to_children/clothes_for_children/carnival_costumes/model/29985872?recommendedOfferId=64553127), и ледоход, и землетрясение, и пожар, и столько еще, не перечисленного Пушкиным!”. В итоге, однако, у нее получается так, будто Пушкин сам восславил Чуму и прочие прелести, перечисленные и “не перечисленные” им. Но Пушкин — устами самого Председателя пира — “перечислял” еще и другое: и “отчаянье”, и страх (“Воспоминаньем страшным...”), и “сознанье беззаконья”, и “ужас... мертвой пустоты”, и “новость сих бешеных в е с е л и й”, и “благодатный я д” отравленной кощунством “чаши”, и “ласки... п о г и б ш е г о... созданья”...

Нет в гимне только одного. Нет веры, нет любви. Письмо Татьяны — акт веры, облагородившей ту грозную с т р а с т ь, которая сотрясает ее в третьей главе; веры, которая из страсти сотворила высокую любовь, чему явно завидует Пушкин. Гимн Вальсингама — акт безверия, породившего с т р а с т ь (страх) смерти, “ужас”, “отчаянье”, “сознанье беззаконья”.

Но ведь этот гимн — чудо, как и письмо Татьяны. Его воздействие так же неотразимо, его обаяние могущественно, его красота магична. Обольщенные этим, поколения читателей и исследователей и слышать не желали последующих слов Вальсингама, обращенных к умершей Матильде — и к себе самому:

О, если б от очей ее б е с с м е р т н ы х  
Скрыть это зрелище! Меня когда-то  
Она считала чистым, гордым, вольным...  
....................................................................  
Где я? С в я т о е ч а д о с в е т а ! в и ж у  
Тебя я там, куда мой падший дух ...  
Не досягнет уже...

*Женский голос.*

Он сумасшедший,—  
Он бредит о жене похороненной.

Поколения читателей и исследователей судили о покаянии Вальсингама с этого “женского голоса”. Когда Вальсингам воспевал Чуму, смерть,— он был для нас “нормальным” (в свое время — и для пишущего эти строки). Теперь же, когда он у в и д е л ее, увидел т а м, в с в е т е, б е с с м е р т н у ю, когда устыдился своего падения и магия кощунственного гимна рассеялась,— он стал “сумасшедшим”

Вершина гимна — строфа “Все, все, что гибелью грозит, Для сердца смертного таит Неизъяснимы наслажденья — Бессмертья, может быть, залог...”. Извлеченная из контекста гимна, эта строфа заключает в себе великую правду: в н а с л а ж д е н и и смертельной опасностью душа догадывается о том, что она сотворена бессмертной. Но внутри гимна правда и н т о н а ц и о н н о извращена, и для этого употреблены три могучих художественных средства. Во-первых, сам к о н т е к с т — контекст хвалы бедствию и страданиям, в том числе д р у г и х людей; во-вторых, сокрушительная энергия стиха, его сила и стремительность, его напор, которые сметают на своем пути простые логические связи между словами (так смазанные [чернила](http://computers.wikimart.ru/account_materials/cartridges/model/21873526?recommendedOfferId=78077914) соединяют несколько ясных слов в одно приблизительно угадываемое),— и в результате выходит, что не только человеческое в о -

с п р и я т и е угрозы гибели (“неизъяснимы наслажденья”) намекает, на бессмертие, нет,— с а м а у г р о з а, и притом любая, сама г и б е л ь, и притом всякая, они-то обещают бессмертие — обещают сами по себе! И это усиливается третьим средством — двумя мощными ударами: “В с е, в с е, что гибелью грозит... бессмертья, может быть, залог!”

Цветаеву восхищало это “двоекратное” “в с е, в с е...” — упорное, не терпящее возражений и — словно само с кем-то или с чем-то пререкающееся. А именно — с теми истинами, с той системой ценностей, от которой отступился Вальсингам. В этой системе бессмертие и в самом деле может быть обеспечено с а м о ю г и б е л ь ю — но не всякой, не любой; н е в с е, “что гибелью грозит”, заключает в себе бессмертие — а только такая гибель, которая освящена верой и любовью. Как бы в ответ на гимн Священник напоминает о добровольной крестной смерти Спасителя, “распятого за нас”, с м е р т и ю с м е р т ь поправшего.

Вальсингам воспевает связь смерти и бессмертия з а в ы ч е т о м духовных основ этой связи — веры и любви; и потому под видом правды он поет ложь, под именем бессмертия воспевает смерть — черную, окончательную, абсолютную. Это и прочла в гимне Цветаева, это ее и увлекло, это она Пушкину и приписала, “переведя” интонационное извращение правды на словесный язык: “...Пушкин говорит о гибели ради гибели и *ее* блаженстве”.

Да, с и и с т и х и, как и письмо Татьяны, ж г у т с т р а н и ц ы. Но будь в Цветаевой частица духа Татьяны, она бы в ужасе отшатнулась от такого пламени: “...хвала тебе, Чума”; тут излишне спрашивать: “Кто ты?..”, “кто... внушал” с и и с т и х и герою трагедии, “надиктовав” ему ч е р н у ю л и т у р г и ю?

Но ведь гимн Чуме гениален,— “А гений и злодейство — Две вещи несовместные. Не правда ль?”.

“Пир во время чумы”, законченный всего спустя две недели после “Моцарта и Сальери”, наводит на мысль: вопрос Моцарта разрешим лишь в связи с заветом ап. Иоанна Богослова: “Возлюбленные! не всякому духу верьте, но испытывайте духов, от Бога ли они” (1 Ин. 4, 1),— заветом о р а з л и ч е н и и д у х о в. Ибо [тот](http://www.wildberries.ru/catalog/848365/detail.aspx), кого Евангелие называет “отцом лжи” (Ин. 8, 44), может и из простой правды сотворить гениальную ложь.

Русское культурное сознание эта проблема всегда волновала, всегда тревожила. Да и в языке русском и с к у ш е н и е оказалось одного корня с и с к у с с т в о м. Лингвистика объяснит это исторически, но духовное историческим не исчерпаешь.

В рамках сюжета трагедии — и в той компании, куда попал Вальсингам,— он человек культуры. Культуры, понятой, помимо прочего, как идейное водительство и духовная власть. Такому пониманию вполне соответствует и титул Председателя, и, конечно, гимн Чуме. Это не только поэтический, но и жреческий акт. Не случайно Пушкин тут в очередной раз Применяет свой характерный сценический ход “лобового” типа: “...О Моцарт. Моцарт! *Входит Моцарт”;* в ответ на “черную литургию” молодого Председателя — *“Входит старый священник”.* Гимн Чуме — это и “великое славословие”, и проповедь, и “тайная вечеря” (“Запремся... нальем бокалы...”), и, наконец, незримо реющий намек на Причастие (превращающий, в частности, “бокалы” в “чашу” с “благодатным ядом”,— мысль М. Новиковой).

Вряд ли все это внятно участникам пира — их устраивает и им льстит главное: в качестве обоснования их занятия предлагается нечто могучее и возвышенное. До всего остального им дела нет. Культура выполняет здесь, во внешнем облике водительства, противоположную этому облику роль рупора т о л п ы, ее неодухотворенных стихий. Этим стихиям средствами культуры сообщается подменный, ложный облик высокой одухотворенности — сообщается с тем большей убедительностью, что ложь и подмена, как это всегда и бывает, используют, так сказать, структуру правды, воспроизводя, однако, эту структуру из подменного материала. Правда д у х а, долженствующего управлять природными стихиями человека и толпы, подменяется другою “правдой” — натуральной, “дикой” правдой самих этих стихий и страстей, одичавших без своего п а д ш е г о властелина (“мой падший дух”. Говорит Вальсингам), ищущих, как водится, облагороженности облика — и находящих ее в экстазе “мятежного” романтизма и дионисическом эстетизме.

В результате гимн Чуме с магической силой захватывает нас — не только эстетически, но и до душевных глубин. Мы открываем и опознаем в себе с о у ч а с т н и к о в кощун- ственного пира, в душе подымается ответное темное вдохновение, какие-то “пузыри земли”, ложь излучает сияние ослепительной и высокой правды, нас сладостно влечет и притягивает то, что Вальсингам назовет “сознаньем беззаконья”,— прелесть горделивой исповеди без покаяния, признание в падении, но в падении вверх, в надзаконную высоту, где позволено, красиво и хорошо все. Из таких темных вдохновений и складывается чудовище т о л п ы, то духовное поле, в котором “отец лжи” может орудовать как у себя дома, придавая подмене ценностей и насмешке над верой (“Он мастерски об аде говорит. Ступай, старик!.. пошел! пошел!” — хохочут пирующие в ответ на слова Священника) облик духовной высоты, характер подвига, ореол святости: святости черной, но оттого еще более влекущей — как разврат.

\* \* \*

Этот ореол, или нимб, притом в его “канонической” расцветке, и был описан позже в стихах, чрезвычайно сходных по теме и пафосу с гимном Чуме

Есть в напевах твоих сокровенных  
Роковая о гибели весть  
Есть проклятье заветов священных,  
Поругание счастия есть  
  
И такая влекущая сила,  
Что готов я твердить за молвой  
Будто ангелов ты низводила,  
Соблазняя своей красотой  
  
И когда ты смеешься над верой  
Над тобой загорается вдруг  
[Тот](http://www.wildberries.ru/catalog/848365/detail.aspx) неяркий, пурпурово-серый  
И когда-то мной виденный [круг](http://tools.wikimart.ru/tool_set/circle/model/47251085?recommendedOfferId=93040794)  
  
Я хотел, чтоб мы были врагами  
Так за что ж подарила мне ты  
Луг с цветами и твердь со звездами  
Все проклятье своей красоты?  
  
И была роковая отрада  
В попираньи заветных святынь.

При всех сложностях духовного пути “русского человека в его развитии”, свою систему ценностей он всегда строил на признании “влекущей силы” Христа и отталкивающей — сатаны, Антихриста, а “влечений” обратного рода боялся и стыдился, видя в них метафизическое “беззаконье”. [Блок](http://auto.wikimart.ru/electronics/parking/model/29692335?recommendedOfferId=64120793) прекрасно знает это (“Я хотел, чтоб мы были врагами...”) и в стихотворении “К Музе” (1912) рисует свои отношения с нею в свете трагическом,— однако уже не боясь и не стыдясь их, скорее наоборот. Но интересует меня сейчас другое: факт безоговорочного, добровольного и многолетнего п о д ч и н е н и я нашего культурного сознания этому стихотворению и представленному в нем открыто сатанинскому образу. Факт этот, как и само стихотворение, ярко свидетельствует о катастрофе, созревавшей в русском сознании на протяжении более двух веков и совершившейся в начале нашего столетия.

Одной из парадоксальных составляющих этого бедствия было то, что люди культуры отучались и отучали своих собратьев слышать в словах их прямой, нефигуральный смысл,— двадцать лет назад об этом написал Н. Коржавин в статье “[Игра](http://kids.wikimart.ru/street/plaything/model/26445877?recommendedOfferId=57949630) с дьяволом”. За словами о поругании счастия, проклятии заветов, попирании святынь и пр. молчаливо предполагалось не их собственное содержание, а как бы некое другое, на самом-то деле чрезвычайно привлекательное (“муки творчества”),— но только выраженное сильными, пронзительными, трагическими средствами; все это называлось “художественный образ” и освобождало от моральной ответственности (в таком “метафорическом” духе понимался и гимн Чуме). Парадоксальным же явлением “непрямое” понимание слова было потому, что в нем “влекущая сила” сатанического обаяния встречалась с исконно русским п о ч и т а н и е м слова, доверием к его смыслу, боязнью произнести или даже понять кощунственное слово

в с е р ь е з.

Примирение этих двух различных начал происходило в э с т е т и з м е. Не случайно в советскую эпоху именно эстетизм — как правило, самый отвлеченный, беспомощный и вульгарный — призван был компенсировать и украшать ложь и грубый социологизм многих литературных и литературоведческих сочинений. Однако именно в начало века, в пору расцвета “тонкого” эстетизма, уходит корнями та неудержимая девальвация слова, то сознательно пропагандируемое — под лозунгом “все гораздо сложнее” — п р е з р е н и е к слову, к его прямому смыслу (когда, скажем, талантливый молодой критик высоколобо посмеивается в “Литературной газете” над теми. кто “на полном серьезе” возмущен порнографией на печатных страницах),— весь [тот](http://www.wildberries.ru/catalog/848365/detail.aspx) словесный блуд, выкормыш лживой эпохи, свидетелями которого мы сегодня являемся.

Упомянутая выше статья “Игра с дьяволом” Н. Коржавина представляет собой подробнейший, строфа за строфой и чуть ли не строка за строкой, “разбор содержания” стихотворения “К Музе”. Разбор этот обнаруживает как точность, прямоту и буквальность кощунственных слов и поэтических формул стихотворения, так и туман в тех местах, где есть угроза слишком жесткого столкновения кощунственности с нашим доверием к слову и правдой нравственного чувства. Это взгляд прямо в лицо блоковскому слову и художественному миру, в нем воплощенному: по отважному и разоблачительному простодушию — поистине “взгляд Татьяны”.

В свое время статья производила ошеломляющее впечатление на тех, кто мог ее прочесть. Напечатать ее тогда же было немыслимо: не заключая в себе никакой “политики”, она выглядела крамольной до крайности. Ведь речь шла о стихотворении, входившем, так сказать, в основной [корпус](http://computers.wikimart.ru/components/cases/model/48954590?recommendedOfferId=95672889) тех произведений Блока, что составили его “вид на жительство” в мире, который был построен на месте разрушенного “до основанья” с т а р о г о м и р а с его “священными заветами” и “заветными святынями”; мира, которому, как показала история, и была подана поэтом “роковая о гибели весть”. Стихотворение попало в круг тех произведений, в которых идейные основания “нового” мира, его новая религия санкционировались на самом, что называется, высоком уровне, самой “тонкой” культурой. Культура эта не только освящала “пролетарское” мировоззрение импозантно “мятежным” пурпурово-серым сиянием,— вместе с этой культурой “новый” [мир](http://garments.wikimart.ru/to_children/clothes_for_children/baby_clothing/hosiery/model/39496922?recommendedOfferId=81540743) втаскивал в свои пределы и “луг с цветами и твердь со звездами”, придавая себе облик мира подлинного, где все как у людей.

Не подвергая сомнению трагическую искренность блоковского стихотворения, Коржавин показал концептуальность, “преднамеренность” той метафизической лжи, в плен которой попал поэт,— лжи, неизбежно заключенной в принципе “неразличения духов”; собственно, стихотворение есть своего рода манифест такого неразличения4 и само аттестует себя как антиевангелие (Н. Коржавин приводит проницательное замечание математика Н. Нагорного о том, что “роковая о гибели весть” — буквальная антитеза “благой вести о спасении”).

Заслуживает внимания то, что антиевангельский пафос тут же оказывается и антипушкинским. Автор строк о “проклятье з а в е т о в” (ср., кстати, слова Вальсингама Священнику: “Но проклят будь, кто за тобой пойдет”), “попиранье заветных с в я т ы н ь” и “поругании с ч а с т и я” не мог не знать пушкинских слов о “с в я т ы н е обоих З а в е -

т о в”, “обруганной” философией XVIII века,— и других слов: о том, что “Поэзия... не должна унижаться до того, чтоб силою слова потрясать вечные истины, на которых основаны с ч а с т и е и величие человеческое”.

Вообще стихотворение “К Музе” есть настоящая духовная трагедия: ведь для Блока слово не было игрушкой, он сказал то, что на самом деле чувствовал и знал. Надо, видимо, верить и словам “...когда-то мной виденный [круг](http://tools.wikimart.ru/tool_set/circle/model/47251085?recommendedOfferId=93040794)”, такие вещи тоже не говорятся “для красоты”, тем более великими поэтами: им изредка и в самом деле что-то “показывают” — или дают услышать. “Шум и звон”, наполнившие слух пушкинского Пророка, не просто “художественный образ”, как и шумы и звоны Ахматовой (“Бывает так: какая-то истома...”),— важно, кто показывает и дает услышать.

Да ведь и Блока однажды, спустя примерно пять лет после стихотворения “К Музе”, увлек странный — но не звенящий, а жужжащий — звук.

Из этого звука и возникло произведение, возможность (быть может — и неизбежность) которого была уже заключена в стихотворении “К Музе”,— а предсказана Пушкиным.

Это произведение, в котором [Блок](http://auto.wikimart.ru/electronics/parking/model/29692335?recommendedOfferId=64120793), по его признанию, в т о р о й р а з в жизни отдался Стихии (ср.: “Мне странная нашла охота к рифмам В п е р в ы е в ж и з н и ”),— своего рода двойник песни Вальсингама. И странное возникновение, “надиктованность”, и осознание авторами (Вальсингамом — смутное, Блоком — уверенное) своей медиумичности, и “метельный” колорит “могущей Зимы” — все это так похоже, и даже г о л о с автора похож на Вальсингамов (“Охриплый голос мой приличен песне”),— где еще у Блока более “охриплый” голос, чем в “Двенадцати”?

Если блоковское “Благовещение” — это “Гавриилиада”, написанная всерьез, то “Двенадцать” — гимн Чуме, пропетый в XX веке, и не в драме, а в жизни.

В обоих гимнах — Чуме и “музыке Революции” — поражают безукоризненное совершенство, огненный дионисийский темперамент, мятежность (в гимне Чуме — романтическая, в поэме — фольклорная, разгульно-разинская по размаху, фабрично-кабацкая по происхождению), наконец, неотразимая власть над нашими чувствами. И там и там — воспевание антиценностей и антисвятынь (у Вальсингама — стихии чумы, смерти, у Блока — стихии социальной, хаоса, буйства, в сущности — уголовщины), вплоть до называния черного белым: смерти — бессмертием (Вальсингам), “ч е р н о й злобы” — “с в я т о й злобой” ([Блок](http://auto.wikimart.ru/electronics/parking/model/29692335?recommendedOfferId=64120793)). И там и там — мотивы черной литургии, черной вечери (“Черный вечер. [Белый](http://tools.wikimart.ru/plumbing/bath_accessories/other_accessories/model/20842103?recommendedOfferId=66778565) снег”, двенадцать “антиапостолов”, Христос).

Нет, кстати, никакого сомнения, что пушкинская ремарка *“...Несколько пирующих мужчин и женщин”*должна на сцене материализоваться в числе д в е н а д ц а т ь. Тогда отпавший от пира Вальсингам, который увидел в небесах свою Матильду, превратится из Председателя черной вечери в подобие Предателя; а именно такая опасность угрожает, по мнению товарищей, Петьке, который, совсем раскиснув после смерти Катьки, вдруг возопил: “Ох, пурга какая. Спасе!” На это следует немедленный ответ: “Петька! Эй, не завирайся! От чего тебя упас Золотой иконостас? Бессознательный ты, право. Рассуди, подумай здраво...” — ну точь-в-точь *“Женский голос.* Он сумасшедший,— Он бредит о жене похороненной”. В дальнейшем же “вразумлении” Петьки: “Али руки не в крови Из-за Катькиной любви?” — та повязанность “беззаконьем”, которая напоминает уже самого Вальсингама, его угрозу: “Но проклят будь, кто за тобой пойдет”,— в ответ на слова Священника, напомнившего пирующим о “Спасе”. (Кстати, в “Двенадцати” есть и “свой” Священник: “Что нынче невеселый. Товарищ поп?” — могли бы сказать пирующие вслед за отповедью Вальсингама: “...юность любит радость”.)

“Пир во время чумы” начинается озорным предложением п о м я н у т ь умершего Джаксона так: “...в ы п и т ь в его память. С веселым звоном рюмок, с восклицаньем...” А поэма “Двенадцать” начинает у Блока п и с а т ь с я, по свидетельству К. И. Чуковского, именно с “озорного” эпизода п о м и н а н и я убитой Катьки, который был подсказан Блоку тем самым жужжащим звуком: “Ужь я времячко Проведу, проведу... Ужь я ножичком Полосну, полосну... В ы п ь ю кровушку За зазнобушку...” Сходно эти эпизоды и оканчиваются: “Пускай в молчанье Мы в ы п ь е м в честь его... *Все пьют молча” —* “Выпью кровушку... Упокой, Господи, душу рабы Твоея... С к у ч н о!”.

Многозначительно и соотношение финалов гимна Чуме и поэмы “Двенадцать”. Предваряются они сходными мотивами: “Итак, хвала тебе, Чума! Нам не страшна могилы тьма, Нас не смутит твое призванье” — “...И идут без Имени святого... Ко всему готовы. Ничего не жаль...”. А сами финалы гимна и поэмы выглядят словно нарочито восходящими к общему источнику — последним строчкам самого кощунственного стихотворения молодого Пушкина, его послания к декабристу В. Л. Давыдову (1821), которое выражает надежду на успехи революции в таких словах: “Вот эвхаристия д р у г а я ... Мы счастьем насладимся, Кровавой чаши причастимся — И я скажу: Христос воскрес”. Это пародия сразу на два мотива: евхаристии и Пасхи. Именно эти два мотива звучат у Вальсингама и у Блока: финал гимна Чуме с его “бокалами”5 намекает на черную (“другую”) евхаристию, а в финале блоковской поэмы “[белый](http://tools.wikimart.ru/plumbing/bath_accessories/other_accessories/model/20842103?recommendedOfferId=66778565) [венчик](http://www.dostavka.ru/Rondell-Weser-RD-172-id_5837289?partner_id=admitad&utm_source=admitad&utm_medium=cpa&utm_campaign=&utm_content=5837289) из роз” — мотив пасхального украшения икон.

Послание к Давыдову вписывается в “блоковский” контекст и другими деталями:

в начале стихотворения появляется “поп” — кишиневский митрополит, о кончине которого рассказывается с безжалостной издевкой, к тому же в духе “Гавриилиады”, которая как раз в это время и пишется; поэтому нечего и говорить, что в конце послания имя Христа обозначает все что угодно, только не Христа на самом деле,— и это, вместе со словами о “другой” евхаристии, словно бы предвещает знаменитые слова Блока о финальном образе его поэмы: “...Он идет с ними, а надо, чтобы шел Другой”, “другого пока нет...”.

Я убежден, что все эти (и многие другие) соответствия и совпадения — с л у ч а й н ы (в том, впрочем, смысле, в каком “случай”, по Пушкину, есть “орудие Провидения”): дело вовсе не в “наследовании” Блока Пушкину, не в “реминисценциях”. Речь идет о воплощении в поэме Блока того т и п а с о з н а н и я, того мировоззренческого комплекса, которые были Пушкиным испытаны на себе, преодолены, отчуждены и, наконец, художественно объективированы в ситуации “Пира во время чумы” и в главном герое трагедии. Речь идет не о “продолжении традиций” Пушкина Блоком, а о п р е д в о с х и щ е н и и Пушкиным того феномена сознания, который нашел выражение в поэме Блока.

Поэтому не прав будет читатель, если упрекнет меня в некорректности анализа на том основании, что, назвав “Двенадцать” г и м н о м Ч у м е, я затем сопоставляю поэму не только с гимном Вальсингама, но и с текстом трагедии. А как же иначе? Для начала напомню, что трагедию Пушкина советский человек понимал как большой гимн Чуме; гимн был выражением “последней истины” трагедии6 — истины чуть ли не в ранге “другой” Нагорной проповеди: б л а ж е н н ы г и б н у щ и е (“И как один умрем”); он подменял целое трагедии ее частью. Но именно такой тип сознания, такую мировоззренческую установку, такой способ мышления как раз и явила поэма Блока, ибо “Двенадцать” — это такой гимн Чуме, который, так сказать, разросся на всю драму, который считает с е б я

о к о н ч а т е л ь н о й истиной по отношению к окружающей его жизненной т р а г е д и и — к России, терзаемой чумой революции,— и потому стремится исчерпать собой всю эту трагедию, поглотить весь ее смысл своим смыслом, узурпировать ее правду, выдать себя за нее Ведь поэма “Двенадцать” в о с п е в а е т С т и х и ю и выражает ее, а выше Стихии для автора поэмы ничего нет

Именно так, по-блоковски (и по-цветаевски), с точки зрения Стихии, чумы, и понимал советский человек пушкинскую трагедию. Методологически таким же было и традиционное советское понимание поэмы самого Блока, в “Двенадцати” нет или почти нет автора как субъекта художественного высказывания, нет авторской концепции, авторского голоса — нет ничего, кроме “Стихии”, “музыки Революции”, ее “величавого рева” сама эпическая объективность.

То, [что это](http://www.sotmarket.ru/product/chto-eto-rosmen-isbn-978-5-353-03412-4.html) — заблуждение, убедительно, на мой взгляд, показал С. Ломинадэе в своем тонком и глубоком исследовании7, как и то, что заблуждение восходит к самому “отдавшемуся Стихии” Блоку. И тем оно важнее — в частности, для понимания происхождения и смысла финала поэмы, своей “загадочностью” измучившего советское литературоведение.

Здесь пора заметить важное различие между гимном Чуме и поэмой Блока: в финале “Двенадцати” есть образ Христа, а в финале гимна ничего подобного нет.

Да и быть не может: гимн Чуме — это песня поистине “Эх, эх, без креста!”. Имя Спасителя появляется, но только после гимна, в словах Священника. И хотя оно не производит никакого действия, однако играет громадную роль в структуре всей трагедии, восстанавливая перевернутую гимном Чуме шкалу ценностей, с которой трагедия соотносит себя. Что же до финала “Двенадцати”, то автор, как говорится, и рад бы обойтись, как Вальсингам, без Христа,— но ведь образ этот, по признанию Блока, “надиктовывается” Блоку насильно, вопреки его “л и ч н о й” авторской воле...

И какая тут может быть “личная воля”, если поэма, как уже сказано, сознает себя выражением той самой С т и х и и, которая есть высшая эпическая объективность! В отличие от гимна Вальсингама, этот гимн не опускается до того, чтобы противостоять Христу, напротив: он готов, способен — и вправе — у ж е и Х р и с т а в к л ю ч и т ь в с е б я , в свою эпическую, окончательную, высшую правду. “Я только констатировал факт: если вглядеться в столбы метели на *этом пути,* то увидишь “Иисуса Христа”. Но я иногда сам глубоко ненавижу этот женственный призрак”,— писал [Блок](http://auto.wikimart.ru/electronics/parking/model/29692335?recommendedOfferId=64120793). Следует обратить внимание на кавычки, в которые помещен “Иисус Христос”: условное, вынужденное, общепринятое обозначение чего-то или кого-то “другого” — б е з у с л о в н о г о, с чем (или кем) п о п р а в у надлежит связывать “луг с цветами и твердь со звездами” и прочие ц е н н о с т и , которые по традиции все еще приписываются “женственному призраку”.

Это снова напоминает молодого Пушкина, который в послании к Давыдову вынужден чаемое торжество революции “условно” обозначить пасхальным приветствием. И все же у Пушкина тут не более чем типичное либеральное вольнодумство, лишенное всякого напряжения,— просто “младая кровь играет”. У Блока все неизмеримо серьезнее: тут новый этап б о р ь б ы с Х р и с т о м — путем не отрицания, а поглощения, растворения... Это в духе новой теории “трех эр”, сменяющих друг друга: “эры Отца”, “эры Сына” и вот-вот наступающей “эры Духа”, которая вбирает и поглощает предыдущие. Теория эта объективно и неизбежно отменяла завет о “различении духов”,— она порождена была, собственно, жаждою духовного “плюрализма”. В финале “Двенадцати” он уже реализован: Христос появляется из “столбов метели”, откуда, по народному поверью, хорошо известному Блоку, появиться может только бес.

Столкнувшись с “метельным”, “зимним” мотивом (которым открываются и гимн Чуме, и поэма Блока), мы выходим к новому повороту нашей темы, ибо “столбы метели”, колорит “могущей Зимы” приводят к пушкинским “Бесам”8, законченным осенью того же 1830 года, когда написан “Пир во время чумы”. А это стихотворение в свою очередь влечет за собой немало известных “сближений” с темой истории и судьбы России.

Одно из таких “сближений” относится к той жизненной ситуации, в какой оказались автор гимна Чуме и автор “Двенадцати”.

Человек необыкновенно высокого душевного строя и духовного дара, человек элиты в лучшем смысле этого слова, один из тех “избранных”, кому, быть может, говоря пушкинскими словами, “определено было высокое предназначение”,— такой человек нисходит в т о л п у, точнее, о п у с к а е т с я до нее, совершает духовное в нее падение (“...мой падший дух”,— говорит, напомню, Вальсингам, избавившийся от наваждения). Свой т а л а н т, свои духовные дары он употребляет на услужение стихии и страсти толпы, исполняя роль идеолога-певца или идеолога-вожака, оформляющего эти стихии и страсти в виде высоких ценностей. По существу, это пародия на Божественный кеносис (вочеловечение Сына Божия для искупления грехов и спасения б л у д н о г о сына Бога — человека): нисхождение самого блудного сына к свиньям (в стадо свиней Христос, как известно, изгнал легион бесов), его готовность метать перед ними бисер своей избранности, в конечном счете — отвержение Божественной жертвы, пренебрежение ею. Пародийность еще и в том, что если Бог Сын, Бог Слово вочеловечился, чтобы принести Себя в жертву ради спасения людей, то оба “гимнопевца” — сами, может быть, того не сознавая — “жертвуют” своим духовным даром и своим с л о во м т олпе ради того, чтобы с а м и м с п а с т и с ь — от собственного ужаса перед Чумой, гибелью, “мировым пожаром”: спастись от одичавшей стихии к а к б ы в н е й с а м о й, примкнув к ней, в нее вписавшись, ее воспев и прославив, одним словом — ей “отдавшись”.

В результате этой измены своему человеческому предназначению, пренебрежения Божественной жертвой “Спасителя, распятого за нас”, которая освящает наше предназначение,— с и з м е н и в ш и м происходит соответственное “изменение”: оставаясь собою, человек в то же время становится д р у г и м, и г р а е т р о л ь другого, что является началом потери себя. Так, Вальсингам записывает и поет свой гимн, будучи в каком-то “другом” качестве, так что Священник, узнавая его (своего прихожанина), в то же время и н е у з н а е т: “ты ль это, Вальсингам? ты ль самый [тот](http://www.wildberries.ru/catalog/848365/detail.aspx)...” Блок записывал свою поэму также не вполне сам; оставаясь собою, он “играет” кого-то другого,— и такая “роль” есть у Пушкина в “Борисе Годунове”:

М у ж и к н а а м в о н е

Народ, народ! в Кремль! в царские палаты!  
Ступай! вязать Борисова щенка!  
Народ *(несется толпою)*Вязать! топить!..

Вся эта трагипародийная ситуация тоже имеет отношение к “Бесам”. Но уже не пушкинским. В эту ситуацию, как в мальстрем, затягивает героя романа, носящего пушкинское название и предваряемого двумя эпиграфами — из пушкинских “Бесов” и из евангельского эпизода об изгнании бесов в стадо свиней. Между автором г и м н а Ч у м е и автором г и м н а Р е в о л ю ц и и оказывается Ставрогин9, автор и с п о в е д и б е з п о к а я н и я.

Устами Петра Верховенского толпа, чернь вербует Ставрогина в идеологи и вожди — и это звучит как предисловие к “Двенадцати”: “...мы сделаем смуту”; “Мы провозгласим разрушение... Мы пустим пожары”; “Аристократ, когда идет в демократию, обаятелен!.. Мы проникнем в самый народ... мы, пожалуй, и вылечим... Но одно или два поколения разврата теперь необходимо; разврата неслыханного, подленького... А тут еще “свеженькой кровушки”, чтоб попривык”10.

Главное сейчас не в том, удается Петруше “соблазнить” Ставрогина или нет;

главное в другом. “Е с л и б ы н е г л я д е л я н а в а с и з у г л а, — признается Верховенский,—н е п р и ш л о б ы м н е н и ч е г о в г о л о в у !..”

Вот где главное. Человек высокого предназначения, Ставрогин с а м с о б л а з н и л Верховенского. И предстает он перед теми, кто знал его, другим —и перед Шатовым, и перед Марьей Тимофеевной. Н е у з н а в а я его, она кричит: “У тебя нож в кармане... Гришка Отрепь-ев — а-на-фе-ма!”

Она кричит это, не зная, что цитирует “Евгения Онегина” и “Бориса Годунова”.

Ставрогин ведь тоже предсказан Пушкиным — и не только в “Пире во время чумы”: он есть ступень деградации человека онегинского типа (к теме “Онегин и Ставрогин” мы с С. Г. Бочаровым подошли в свое время каждый своими путями).

Все поняли, что роман “Бесы” содержит пророческий анализ предпосылок катастрофы, постигшей Россию в XX веке; однако мы еще не вполне отдаем себе отчет в том, что предпосылки эти в концентрированном, свернутом, как пружина (и потому не очень явном на узкофилологический взгляд), виде содержатся у ж е в п у ш к и н с к о й к а р т и н е м и р а, частью которого является судьба “русского человека в его развитии”. Они предусмотрены так точно, что порой кажется, будто история послушно воплощала эту картину, перенося ее элементы в жизнь в качестве фактов культуры, исторических событий и человеческих судеб.

Предусмотрено у Пушкина даже то, что произошло с Блоком после “Двенадцати”, к концу жизни,— предусмотрено в финале “Пира во время чумы”, когда Вальсингам покидает пир и “остается погружен в глубокую задумчивость”.

Отношение Блока к “Двенадцати” незадолго до кончины — если больше верить Андрею Белому, чем К. Федину и Е. Книпович,— в чем-то сходно с тем, что испытывал Пушкин при воспоминании о “Гавриилиаде”. А последнее (или одно из последних) стихотворение — наверное, самое тихое, что есть у Блока:

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

В этих строках о Пушкине — те же цвета, что в “Двенадцати” (“Черный вечер. [Белый](http://tools.wikimart.ru/plumbing/bath_accessories/other_accessories/model/20842103?recommendedOfferId=66778565) снег”, “Винтовок черные ремни”, “Черная злоба”, “В очи бьется Красный I флаг” и пр.); но красный — не флаг и не бубновый туз, а закат; но черный исчез с переднего плана, перестал главенствовать,— и все стихотворение, полное и грусти, и тихого мажора, последними своими строками делается б е л ы м; и вместо “величавого рева” мы слышим тишину, “глубокую задумчивость” уходящего поэта.

Заметим, что нечто подобное было ведь у Пушкина: его ответ митрополиту Московскому Филарету (“В часы забав иль праздной скуки...”), в котором поэт приносит покаяние за стихотворение “Дар напрасный, дар случайный...”11, осознанное им как духовное отступничество:

И ныне с высоты духовной  
Мне руку простираешь ты,  
И силой кроткой и любовной  
Смиряешь буйные мечты...

Что-то столь же смиренное говорит, обращаясь к Пушкину, [Блок](http://auto.wikimart.ru/electronics/parking/model/29692335?recommendedOfferId=64120793).

В тихом стихотворном увещании (“Не напрасно, не случайно”) московского святителя автор стихотворения “Дар напрасный, дар случайный...” внял “неба содроганье”; через несколько месяцев им будет написана трагедия “Пир во время чумы”, где решающим моментом является диалог отступника веры со священником.

“Не твоих ли звуков сладость Вдохновляла в те года? Не твоя ли, Пушкин, радость Окрыляла нас тогда?” — писал [Блок](http://auto.wikimart.ru/electronics/parking/model/29692335?recommendedOfferId=64120793). Он хорошо слышал в Пушкине “звуков сладость” и музыку “т а й н о й с в о б о д ы”. Но он не услышал в художественном мире Пушкина “неба содроганья”, не внял пушкинским предостережениям. Он внял “музыке Революции”, пропел свой гимн ее “величавому реву”, а потом взглянул в лицо стихии, издававшей этот рев,— и умер.

Он умер, говорит где-то Ходасевич, не от старости или болезни,— он умер от смерти.

Такая смерть была частью биографии той культуры, которая устами Блока, и не только его, пропела гимн Чуме нашего столетия.

Пушкин, прошедший “великолепный мрак чужого сада” европейского Просвещения и преодолевший искусы романтизма, слышал, куда тянет культура послепетровского времени, он предсказал — в том числе в своей трагедии — неизбежности, подстерегавшие на т а к о м пути. Ответить на пушкинские предостережения мог только великий поэт, и таким был [Блок](http://auto.wikimart.ru/electronics/parking/model/29692335?recommendedOfferId=64120793). Он лучше всех мог услышать Пушкина — ибо обладал трагическим и пророческим даром. Но тяготения Блока и его культуры были иные. Гений Пушкина создал произведение-диалог, а культура Блока и Цветаевой восприняла из него лишь один монолог — гимн Чуме. Пушкин произносил предостережения, а культура начала века расслышала в них п р и з ы в. Трагедия этой культуры состояла в том, что если Пушкин умел и учился р а з л и ч а т ь д у х о в, то культура начала века считала это занятие наивным и устарелым, недостой ным своих “бледных со взором горящим” (Брюсов) т в о р ц о в.

Ведь и тихое “покаяние” Блока, при всей значительности и чистоте этого поэтического поступка, адресовано, в сущности, неизвестно кому. Пушкин в своем стихотворном ответе митрополиту Филарету обращался (это понятно из текста) через святителя к Богу — Живому Богу, с Которым у него произошла встреча в “Пророке”, обращался л и ч н о. Но к кому л и ч н о обращался в стихотворении [Блок](http://auto.wikimart.ru/electronics/parking/model/29692335?recommendedOfferId=64120793)? К Пушкину? Да; но — отбросим лукавство метафор — ведь не к ж и в о м у Пушкину а к “сладости звуков”, “радости”, “тайной свободе”,— к явлению культуры. Но возможно ли личное, в полном смысле слова, обращение к я в л е н и ю, пусть самому изумительному?

И вот свои предсмертные, полные чистого душевного порыва стихи, свой последний тихий поклон великий поэт адресует “реальному” объекту — “Пушкинскому Дому в Академии Наук”, почтенному учреждению, где хранятся драгоценные рукописи и изучаются великие традиции культуры В этом есть что-то почти детски трогательное.— но. воля ваша, это напоминает мне и отчаянное предложение сделанное героем А. Вампилова жене давай обвенчаемся в Планетарии.

Л и ч н о е обращение, но уже совсем иное прозвучало из уст Блока в адрес тех, чьему делу он так истово послужил в своей поэме кого поэтому тем яростнее возненавидел и в своей речи “О назначении поэта” заклеймил пушкинским словом ч е р н ь: “Пускай же остерегутся от худшей клички те чиновники, которые собираются направлять поэзию по каким-то собственным руслам, посягая на ее тайную свободу...”

“Когда он читал свой знаменитый доклад,— писал в одном из хранящихся у меня писем К. И. Чуковский,— он сидел (в Доме литераторов) за тем же столом, за которым сидел председатель комиссар Кристи. И в тех местах, где он выражал свою ненависть к казенным злодеям, задушившим Пушкина, он гневно обращался к злополучному Кристи (Кристи был неплохой человек, но для Блока он был — по своему положению — воплощение зла, насилия, бесчеловечия)”12.

[Блок](http://auto.wikimart.ru/electronics/parking/model/29692335?recommendedOfferId=64120793) в своей речи говорил о “предсмертных вздохах” пушкинской эпохи. Вздохом было и его стихотворение “Пушкинскому Дому”. Сама же речь о Пушкине — другое. Ее отчаянные и грозные заклинания — это скорее вопль: то ли “Ужо тебе!” бедного Евгения, то ли запоздалый и застывший крик удушаемого Лаокоона.

С л и ч н ы м и словами веры, надежды, покаяния, мольбы Блоку — как и большей части той культуры, гением которой он был,— обратиться было не к кому: каждому дается по его вере.

\* \* \*

Изведав лично бездну проблемы “поэт и толпа” (или “чернь и культура”), [Блок](http://auto.wikimart.ru/electronics/parking/model/29692335?recommendedOfferId=64120793) (как показывает, в частности, его пушкинская речь) в конце концов ужаснулся за судьбу культуры.

И все же она не погибла, не выродилась, не направилась вся теми руслами, по которым ее стали направлять уже при жизни Блока. В своей лучшей части она (я намеренно касаюсь только подцензурной литературы советского периода) продолжала — в условиях, когда чернь требовала “услужения” ей, — старую, Пушкиным окончательно утвержденную традицию с л у ж е н и я, как она его понимала, И если она честно понимала его как служение народу, отечеству, даже коммунистической мечте, то большой талант купно с честностью и в самые страшные годы порой создавал нечто похожее на чудо — например, бессмертного “Василия Теркина”, или “Голубую чашку”, или сказы Бажова (не говоря уж о “Днях Турбиных”, Платонове и многом другом). Во всем, своем беспримерном унижении — а может быть, отчасти даже и в силу унижения, сменившего гордыню “серебряного” века,— она непостижимым образом умудрялась сохранять черты п р е е м с т в е н н о с т и в е л и ч и я, затем нараставшие и крепнувшие начиная с конца 50-х годов и ярче всего воплотившиеся в “деревенской” литературе (не только в ней); и никто кроме тех, кто не изжил еще комплекса выпущенного из загона раба или чей “духовный” багаж ограничивается высшим образованием, не смеет отрицать, что русская литература советского периода оставалась, не только в лучших, но подчас и просто в честных произведениях, по меньшей мере одной из человечнейших культур мира.

Решающую роль (помимо объективной “духовной генетики”) сыграли тут оглядка и опора на авторитет, опыт и традиции литературы, отцом которой был, Пушкин. Одной из роковых ошибок большевиков, может быть, величайшей из них, было то, что они не вняли пролеткультовским призывам, не стерли с лица земли русскую классику XIX века, не истребили память о ней ([что это](http://www.sotmarket.ru/product/chto-eto-rosmen-isbn-978-5-353-03412-4.html) было возможно, показывает пример истребления Достоевского), ведь она с п а с л а русскую культуру — в известной мере и Россию — в XXвеке.

Но отсюда следует и то, что заслуги подцензурной литературы советского периода были в первую очередь “наследственными” — как аристократизм, который русские князья и графини сохраняли, работая таксистами и посудомойками. А на одной наследственности далеко не уедешь, когда-то должно начаться и вырождение. Да, русская классика спасала,— но ее художественные традиции и нравственные ценности усваивались, как правило, з а в ы ч е т о м той д у х о в н о й о с н о в ы, какой было для русской классики православное христианство. Питаясь желудями, не помнили, а часто и не знали, откуда они взялись.

Если говорить о каком-то с о б с т в е н н о м духовном векторе “либеральной” части культуры второй половины века, то он, за немногими исключениями, был направлен не вверх, как, скажем, у летописца Пимена, и не вниз, как, скажем, у Вальсингама, а словно бы куда-то вбок — в сторону того, что с недавних пор уже безбоязненно называют “общечеловеческими ценностями”. Эта загадочная категория (навеянная, припоминается, Марксом), неопределенностью своей сходная с каким-нибудь флогистоном, выдуманным для объяснения природы огня, в пору запретов маскировалась различными псевдонимами и в таком качестве маскировала, в свою очередь, самые разные ценностные представления — от умеренно-диссидентских до сдержанно-религиозных. Это было нетрудно в силу условности и безопорности самой категории и совершенно отвечало безопорности и скудости распространенных понятий о “духовных ценностях” вообще: под таковыми люди культуры сплошь и рядом чистосердечно и упорно разумели ценности прежде всего эстетические и интеллектуальные,— но, конечно же, и социальные, и главным образом с в о б о д у: ценность ценностей и предел мечтаний.

И вот грянула свобода; и случилось “другое” чудо — на этот раз напоминающее то ли “Портрет Дориана Грея”, то ли известную русскую сказку. Едва успевшая расцвесть Василиса Премудрая во мгновение ока превратилась в одну из своих сестер, у которых вместо слов изо рта извергались жабы и змеи. Под знаменем свободы “мастера культуры”, толкаясь, ринулись делать все то, против чего предостерегал Пушкин,— “...потрясать вечные истины, на которых основаны счастие и величие человеческое”, и “превращать... божественный нектар в любострастный, воспалительный состав”,— то есть воплощать мечту Петруши Верховенского: “...одно или два поколения разврата теперь необходимо...” и т. д.

Памятуя, что выше “в паре” с цитатой из Петруши приведена цитата из дневника Блока (“...требуется длинный ряд *антиморальный...”),* вернемся в начало века.

Автор “Пира во время чумы” знал из своего опыта, что тень Чумы уже коснулась русской культуры. В начале нашего века это была уже не тень, а эпидемия. Я заранее согласен с тем, кто напомнит мне о гениях и драгоценных открытиях литературы “серебряного” века (который сегодня стал у нас драгоценнее “золотого”), я с готовностью и радостью подтвержу, что он прав; но и оппонент не должен, по совести, отрицать, что [Блок](http://auto.wikimart.ru/electronics/parking/model/29692335?recommendedOfferId=64120793), истинный и трагический гений эпохи, наиболее полно выразивший ее, выразил (и не один он) именно то, что являлось главным духовным вектором ее культуры: “проклятье заветов”, “попиранье святынь”, “поругание счастия”. осознанное поклонение “и Господу, и Дьяволу” (как выразился в одном стихотворении Брюсов). Все это, под знаменем духовной свободы, перекрывая подлинно духовные тенденции, в том числе работу русской религиозной философии (но порой и ее заражая “благодатным ядом”), становилось своего рода специальностью “человеков-артистов”, млевших в объятиях Ницше и Вагнера (так — из огня да в полымя — расплачивалась обезбоживающаяся русская мысль за то благотворное влияние немецкой философии, которое, как писал Пушкин, в прошлом веке спасло нашу молодежь от “холодного скептицизма” философии французской). Все это объединялось пафосом антиправославия, антихристианства — то откровенно агрессивного, то изысканного, искавшего способов гармонично сочетать Христа с Дионисом. то стремившегося реформировать “архаическое” православие в плане наступающей “эры Духа”; и все это, будучи п а д е н и е м , п р и н я т ы м з а с в о б о д н ы й п о л е т (Н. Коржавин, “[Игра](http://kids.wikimart.ru/street/plaything/model/26445877?recommendedOfferId=57949630) с дьяволом”), гимном Чуме, слепой стихии, расчищало “духовные” пути буйству стихии социальной.

Пафос разрушения, переполняющий поэму “Двенадцать”, был тем, что объединяло блестящую, артистическую, рафинированную культуру с террористами в пенсне, со шпаной в пулеметных лентах, с чиновниками в сапожищах. “...Не живи настоящим,— призывал Брюсов “юношу бледного со взором горящим”.— Только грядущее — область поэта”: совершенно большевистский призыв.

Пафос разрушения объединял — но и разделял. Ибо довершать дело разрушения “старого мира” и строить “новый” должен был кто-то один: “Строить *мы* будем, *мы,*одни *мы*!” (П. Верховенский). И тонкая, рафинированная, артистическая культура была растоптана теми самыми сапогами, расстреляна из тех самых “винтовочек стальных”, выгнана на чужбину, загнана в лагеря и в петли — если не из “крепкого шелкового снурка”, что у Ставрогина, так из простой пеньковой веревки для белья. Вообще самоубийство есть, пожалуй, наиболее выразительный образ того итога, той смерти “от смерти”, к которому ведет “русского человека” культуры неразличение духов и попиранье святынь,— и тем вернее ведет, чем подлиннее и масштабнее его дар, чем очевиднее “высокое предназначение”. В трагической судьбе этой культуры в очередной раз реализовался пушкинский сюжет “исполнения желаний”. Не глядел бы Петруша Верховенский “из угла” на Ставрогина — не пришло бы ему ничего в голову...

В то же время — страшно сказать — катастрофа этой культуры была, может быть, жертвой, спасительной для культуры последующей, которая должна была, в какой-то степени м и н у я опыт “игры с дьяволом”, обращаться в поисках опоры и преемственности напрямую к традициям классики Х1Х века с ее системой ценностей, генетически связанной с Православием — вместилищем и источником загадочной для всего мира “духовности” русской культуры (о чем я надеюсь подробнее сказать в другой главе). Что же касается судьбы самого Православия, то — лучше уж прямое гонение на веру, чем тонкое разрушение и разложение ее со стороны артистической и блестящей культуры.

Все это я веду вот к чему. Нынешнее время наводит на мысль, что “[игра](http://kids.wikimart.ru/street/plaything/model/26445877?recommendedOfferId=57949630) с дьяволом” возобновилась чуть ли не с самого того места, на котором прервала ее воспетая ею же Чума. Словно внутри культуры проснулось — или разморозилось, как знаменитые замерзшие слова,— что-то такое, что немедленно потребовало “излиться наконец свободным проявленьем”: что-то мучительно недоизлитое, недосказанное, недопетое — [тот](http://www.wildberries.ru/catalog/848365/detail.aspx) самый г и м н р а з р у ш е н и я с его проклятьем заветов, попираньем святынь и пр., со стремлением объединить “Господа и Дьявола”, упразднить границы между благом и грехом: “Свобода, свобода, Эх, эх...”

Не случайны настойчивые атаки, которым то и дело подвергаются: традиционное русское понимание культуры как с л у ж е н и я добру и правде; “литературоцентризм”, то есть первенство с л о в а, доверие к слову в русской культуре; “великая русская литература” (иронические кавычки); в главном и конечном счете атакуется опять-таки Православие — и притом вовсе не в силу его вероисповедного содержания (оно атакующих не интересует), а просто в силу того, [что это](http://www.sotmarket.ru/product/chto-eto-rosmen-isbn-978-5-353-03412-4.html) твердая с и с т е м а ц е н н о с т е й. Впрочем, один молодой теоретик постмодернизма ставит вопрос о Православии не агрессивно: объявив представляемое им направление итогом и венцом культуры, теоретик обосновывает это тем, что постмодернизм упраздняет в с я к у ю систему ценностей: он универсален и может включить в себя все на свете — в том числе, если угодно, и Православие.

Но здесь возникает опасность сказки про белого бычка, поскольку мы имеем дело не с чем иным, как с неумышленной пародией на отношения поэмы “Двенадцать” с “включаемым” в нее Иисусом Христом. Казус этот, может быть, и забавен, но — “Боже, как грустна наша Россия!”.

Смешно и стыдно видеть, как нынешние “мастера культуры”, и не только молодые, но порой и довольно-таки убеленные, носятся с этой безграмотной, плебейской идеей насчет того, что хватит, мол, литературе (культуре) с л у ж и т ь чему-то, что, мол, “Свобода, свобода!,.”. И так же горько, что внутри культуры столь слабо противостояние этому “верховенству”, этому рабству навыворот. Помня о подвиге “деревенской”, “почвеннической” литературы, можно, кажется, было бы ожидать достойного ответа с этой стороны,— но его (если не считать публицистических и иных выкриков) почти не слышно. Потому, думаю, не слышно, что для этой славной, сердечной, благородной, героической литературы г л а в н о й опорой была — именно прежде всего, а порой и исключительно — п о ч в а. Да, без почвы русскому человеку и русской культуре нельзя; но почва, бывает, колеблется под ногами,— тут и классика не поможет. Остается то, что когда-то советовал Пушкину Чаадаев: “Возопите к небу — оно отзовется”. Но вот с этим-то у нас большие сложности. Слишком многие у нас убеждены, что вера вообще — а православная по преимуществу — т о ж е идеология, только д р у г а я. Но тоже тоталитарная. Разница лишь в том, что одним это не нравится, а другим очень подходит. Мы ведь научены верить в и д е и . Но это все равно что венчаться в Планетарии;

“...цель художества есть *идеал...”,—* писал Пушкин; и культура в России так и понималась. Культура есть, по определению, с л у ж е н и е; культура по-латыни возделывание, в России это понимается как возделывание человеческой души. Цивилизация — возделывание внешних условий обитания человека, его удобств и утех. Мировая культура — в целом, как таковая — переживает кризис своей природы, ей грозит, и с ней происходит, превращение из культуры в цивилизацию, в предмет потребления, в добычу толпы. Ответственность за то, чтобы культура не вся перестала быть собой, а значит, чтобы человечество не все превратилось в толпу, ложится на Россию — разваленную, обнищавшую, смятенную, развращаемую, но все еще не переставшую быть собой,— ложится потому, что в России еще живо понимание культуры как служения. Понимание это связано у нас с верой в Христа — не нашей собственной, сегодняшней, так наших дедов и прадедов. Вере этой тысяча лет, и благодаря ей Россия стала великой нацией, а ее культура до сих пор чудо и загадка для всего мира. Сегодня русская культура переживает дни позора и унижения. Наверное, это было неизбежно — чтобы Вальсингам пропел свой гимн Чуме, чтобы [Блок](http://auto.wikimart.ru/electronics/parking/model/29692335?recommendedOfferId=64120793) воспел хаос и уголовщину как “музыку”, чтобы “заветные святыни” великой культуры были попраны, чтобы уроки “серебряного” века, усвоенные лишь со стороны “неразличения духов”, помогли нам вляпаться в объятия антропологической порнографии м а с с к у л ь т а, обеспечивающей “одно или два поколения разврата”. Все это — исполнение желаний, плата за отступничество — сверх морей “кровушки”; без этой катастрофы тоже, видно, нельзя было обойтись.

“Пир во время чумы” — образ катастрофы, вот почему так часто мелькают эти слова. Художественный [мир](http://garments.wikimart.ru/to_children/clothes_for_children/baby_clothing/hosiery/model/39496922?recommendedOfferId=81540743) Пушкина вообще катастрофичен, оттого что Пушкин — поэт сущностей; ничто так не способствует проявлению сущности — личной, национальной, духовной,— как катастрофические обстоятельства. В катастрофичности, как ее понимает и воплощает Пушкин, есть с м ы с л. Катастрофы не происходят без причин и не попускаются Богом без цели. Вальсингам должен был пройти через катастрофу, чтобы иметь возможность вновь обрести себя. Пушкин знал это из собственного опыта. Его трагедия обязана появлением не тому, что он прочел английскую драму “Чумный город”; трагедия возникла благодаря не литературе, а диалогу поэта с п о п о м, который в о з з в а л к нему и сказал ему: “Не напрасно, не случайно жизнь от Бога мне дана, не без воли Бога тайной и на казнь осуждена... Вспомнись мне, забвенный мною... и созиждется Тобою с е р д ц е ч и с т о, светел ум”. И в этом воззвании поэт услышал слова 50-го, покаянного псалма: “Сердце чисто созижди во мне, Боже, и д у х прав обнови во утробе моей” (Пс. 50, 12).

И Священник в “Пире во время чумы” воззвал к “падшему духу” Вальсингама:

“Матильды чистый дух тебя зовет”.

И слова Гоголя о Пушкине и русском человеке — не прорицание, а воззвание;

это — пророчески услышанное Гоголем, через него переданное нам т р е б о в а н и е, провиденциальное и историческое.

Сегодня как никогда г р у с т н а н а ш а Р о с с и я,— но не напрасно как раз на эту ее пору, когда на весах лежит будущее России (будет ли Россия), падает преддверие двухвековой годовщины человека, воплотившего в себе гений нации, запечатлевшего в слове ее ч и с т ы й д у х. Не напрасно, не случайно.

Стало быть, на самом деле “веселое имя: Пушкин”; [Блок](http://auto.wikimart.ru/electronics/parking/model/29692335?recommendedOfferId=64120793) прав.

[Блок](http://auto.wikimart.ru/electronics/parking/model/29692335?recommendedOfferId=64120793) прав: Христос на самом деле ведет Россию,— в “Двенадцати” Блок это увидел.

Он видит: Россия превратилась в стихию — дикую, слепую, о ч у м е в ш у ю.

Он видит: Россия забыла, что впереди — Христос; она Его не знает и знать не хочет; она вообще ничего не знает — и того не знает, куда и зачем идет своим “державным шагом”. Она слепа, больна, несчастна, [Блок](http://auto.wikimart.ru/electronics/parking/model/29692335?recommendedOfferId=64120793" \t "_blank)в и д и т э т у п р а в д у.

Более того: он эту правду з а п и с ы в а е т, — но он н е в е р и т е й. Он верит в и д е и , в Вагнера и Ницше. В слепоте, несчастье и очумелости он видит величавую, дикую мощь и кипение жизни. Он пишет Россию, забывшую о Христе, так, словно ей и забывать было нечего, словно Христа не существует13.

[Блок](http://auto.wikimart.ru/electronics/parking/model/29692335?recommendedOfferId=64120793) видит правду и записывает правду,— а говорит неправду. Так Вальсингам записывает правду о смерти и бессмертии, но интонационно ее искажает.

Душа Блока — как душа Татьяны; душа знает больше, чем он. Она знает правду, а сам [Блок](http://auto.wikimart.ru/electronics/parking/model/29692335?recommendedOfferId=64120793) знать ее не хочет. У него пророческий дар, ему д а н о в и д е т ь,— но он н е в е р у е т14. Потому и дару, и глазам своим не верит Впереди надвьюжной поступью идет Спаситель, не покинувший Россию, Блоку дано это увидеть,—а он удивляется: зачем Спаситель?

Он верит в идею. Его душа рыдает над Россией, а ему кажется: это величавый рев “мирового оркестра”

1 Абрам Терц, “Прогулки с Пушкиным”. Фрагмент (“Октябрь”, 1989, № 4).

2 Разрядка в цитатах моя , курсив — авторов.

3 Впрочем, в том же “Разговоре книгопродавца...” с вдохновением как “признаком Бога” “мирно” соседствуют такие признания: “Какой-то д е м о н обладал Моими играми, досугом... Мне звуки дивные ш е п т а л, И тяжким, пламенным н е д у г о м Была полна моя глава...” Из современных и широко известных случаев прямого “надиктовывания” можно вспомнить одну из самых духовно соблазнительных книг нашего века — “Чайка по имени Джонатан Ливингстон” летчика Р. Баха.

4 Из контекста понятно, что “неразличение” в данном случае вовсе не значит — нераспо-знание.

5 Ср. “Кровавой чаши причастимся” — с “благодатным ядом этой чаши”; у Блока — “Вылью кровушку За зазнобушку”.

6 Наглядный пример такого советского понимания дает трактовка “Пира во время чумы” в известном телесериале М. Швейцера “Маленькие трагедии”: режиссер разрушил пушкинскую композицию и перенес гимн Чуме из середины трагедии в самый конец — на правах окончательной и “жизнеутверждающей” правды.

7 См. статью “Концептуальный стиль и музыка „мирового пожара” в кн.: Л о м и н а -

д з е С. О классиках и современниках. М. 1989.

8 О мотивах “Бесов” в поэме Блока см. работу Д. Магомедовой “[Блок](http://auto.wikimart.ru/electronics/parking/model/29692335?recommendedOfferId=64120793)"и Волошин. Две интерпретации мифа о бесовстве” (“Блоковский сборник” № XI. Тарту. 1990).

9 Фамилия эта — от греческого stauros (“ставрос”, крест) — объективно символизирует пародию на Божественный кеносис (что не исключает иных смыслов).

10 “Выпью кровушку...”, “Мировой пожар в крови” (“Двенадцать”); “Ничего, кроме музыки, не спасет... Но музыка еще не помирится с моралью. Требуется длинный ряд *антиморальный...* требуется*действительно* похоронить отечество, честь, нравственность, право, патриотизм и прочих покойников, чтобы *музыка согласилась помириться с миром”* .(дневник Блока, 4 марта 1918, года “Двенадцати”).

п Об этом стихотворении как попытке “огречения” от “Пророка”, о стихотворном диалоге Пушкина с Филаретом и трагедии “Пир во время чумы” см в моей статье “Дар” С“Новый [мир](http://garments.wikimart.ru/to_children/clothes_for_children/baby_clothing/hosiery/model/39496922?recommendedOfferId=81540743)”, 1989. N" 6)

12 Датировано 21 сентября 1966 года. Фрагмент публикуется впервые. Остальная часть письма опубликована в моем мемуаре “Учитель” (в кн.: “Воспоминания о Корнее Чуковском” М. 1977).

13 “...“отвлеченное”, вроде Христа” (“Искусство и Революция”)

14 “Но Я сказал вам, что вы и видели Меня, и не веруете” (Ин. 6, 36)

Опубликовано в журнале: [«Новый Мир» 1993, №6](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1993/6/)