

«ДВЕНАДЦАТЬ» БЛОКА И ЛЕОНИД АНДРЕЕВ

Статья М. С. Петровского

Подобно многим великим произведениям искусства, поэма Блока таит в себе некую загадку — и решение этой загадки (или хотя бы ее осознание) входит в художественный эффект «Двенадцати», неотразимо заражая каждого читателя тем высоким беспокойством, которым был одержим поэт. Поэма мощно провоцирует концептуальную мысль: соприкоснувшись с «Двенадцатью», читатель, критик, литературовед немедленно начинают создавать концепцию. Это обнаружилось сразу после появления «Двенадцати», и уже в 1922 г. отмечалось, что блоковскую поэму все «теперь обязательно считают долгом интерпретировать»¹. Более чем шестидесятилетняя история движения поэмы сквозь время — это история концептуального творчества, порожденного «Двенадцатью», каскад концепций, борьба между концепциями, претендующими порой на «закрытие вопроса», на «исчерпывающее», «окончательное» прочтение поэмы, которая между тем продолжает оставаться все такой же ясной, доступной — и все такой же загадочной, ускользающей — и открытой для новых истолкований.

Эта работа не содержит ни новой концепции «Двенадцати», ни даже претензии на новое истолкование поэмы. Она предлагает относительно новый материал, который должен быть учтен в наших размышлениях о поэме, новые факты и наблюдения, относящиеся к связи «Двенадцати» с культурным контекстом блоковской эпохи. Эти факты и наблюдения — порой очевидные, порой сохраняющие известную меру гипотетичности — показывают, что связь творчества Блока с культурным контекстом его эпохи, «включенность» художника в эту культуру гораздо основательней и многосторонней, чем принято полагать, и что путь исследования творчества поэта в культурном контексте — путь плодотворный и сулящий радостные выходы к более глубокому пониманию.

Взаимоотношения Блока и Л. Андреева, динамика их связей в биографическом и творческом аспекте впервые последовательно рассмотрены в работе В. И. Безубова «Александр Блок и Леонид Андреев»². Предлагаемая статья примыкает к названной работе.

1

Пытаясь угадать лик грядущей демократии, Блок внимательно приглядывался к литературной деятельности демократических писателей. Творчество Андреева было вдвойне привлекательно для элитарного поэта, возненавидевшего свою элитарность и возмечтавшего сделать свое искусство достоянием демократических низов, более того — сделаться выразителем той стихийной силы, с которой низы заявили о себе. Леонида Андреева Блок воспринимал именно как вышедшего из этих низов и включившего их социальный опыт в свой личный. Произведения Андреева были порождены и пронизаны теми же тревогами, что так яростно потрясали Блока, — предощущением катастрофы, чувством изжитости старых форм социального бытия, ожиданием неизбежного всеистребляющего взрыва мести «этих нищих» (I, 302) за столь долго копимые обиды и унижения. В известной фразе Блока из письма к С. М. Соловьеву от начала 1905 г. — «Читая „Красный смех“ Андреева, захотел пойти к нему и спросить, когда всех нас перережут» (VIII, 118) — сказались, между прочим,

высокая степень доверия поэта к праву Андреева говорить от имени низов, к его «пророческому» дару.

Цель, к которой с напряжением всех душевных сил стремился Блок, — стать современным художником и художником современности — требовала решения многих частных задач разного уровня — от идеологического до языкового. «Современная жизнь очень пестрит у меня в глазах и смутно звучит в ушах. Значит, я еще не созрел для изображения современной жизни, а может быть, и никогда не созрею, потому что не владею еще этим (современным) языком. Мне нужен сжатый язык, почти поговорочный в прозе или стихотворный» (ЗК, 288). Фигурально говоря, Блок учился демократическому, «низовому» языку по произведениям городского фольклора, у всех этих романсов, уличных песен, частушек и у «писателей из низов», в частности Скитальца и Андреева.

Неверно, будто улице было «нечем кричать и разговаривать»: улица кричала и разговаривала своими песнями, романсами, частушками. Полемиически заостренный афоризм Маяковского означает попросту, что в момент его возникновения поэт не признавал эстетической и социальной адекватности этих криков и разговоров, отрицал возможность (по крайней мере для себя) говорить и кричать на этом языке в литературе. В пору этого афоризма он, как известно, ориентировался на устную речь низов, а не на их пение. Сделав попытку опереться на былинную образность в «150 000 000», Маяковский в «Хорошо!» принял песенный язык улицы и щедро озвучил им изображение эпохи.

Блок сделал это раньше — в лирике, ориентированной сначала на традицию массового, «низкого», бытового романса, а затем и на частушку, особенно в поэме «Двенадцать», синтезировавшей все многоголосье поющей улицы (с этой поэмой Блока обе названные вещи Маяковского находятся в сложной связи — полемике — соревновании). Вопрос о «заимствованиях», реминисценциях, рефлексах «Двенадцати» на фольклорные и полуфольклорные — как правило, песенные — источники возник в первых же откликах на поэму и до сих пор не теряет актуальности; едва ли найдется такая работа о «Двенадцати», которая не напоминала бы о связи поэмы с тогдашним массовым песенно-романсово-частушечным репертуаром и не обращала бы внимания на чрезвычайную насыщенность поэмы голосами поющей улицы.

Блок и Андреев были современниками и внимательными свидетелями неслышанного песенного бума, не имеющего, по-видимому, прецедентов в предшествующей истории русской культуры. Работы, посвященные музыкальной жизни начала века, подробно описывают это явление, но зачастую не осознают его нового качества, не видят в нем именно явления. Как раз на годы литературной жизни Андреева и Блока приходится небывалая вспышка массового спроса на все поющиеся жанры — и гигантского, почти индустриального по своим масштабам производства песенной продукции. Многочисленные издательства насыпали рынок нотными листами и песенниками во все возрастающих количествах и громадными (по тем временам) тиражами. Объем репертуара всех поющихся жанров рос лавинообразно. Старые, новые и вообще неизвестно какие песни, романсы, частушки, куплеты ежедневно бросались в толпу в бесчисленных трактирах, портерных, ресторанах, кабаках, полпивных, с эстрад летних садов, на гуляньях, ярмарках, в кабаре и театрах миниатюр, в концертных залах, в зальчиках синемаатографа перед сеансом, — под гармошку, под балалайку, под гитару, под фисгармонию и фортепиано, под шарманку во дворах и на перекрестках, — в сопровождении румынских, русских, цыганских и «дамских» оркестров, — соло и хором. Все чаще раздавался скрипучий, но бесконечно привлекательный голос граммофона — питейные заведения, синема и цирки спешили обзавестись модной новинкой. Толпа жадно проглатывала этот поющийся поток, присваивала его и воспроизводила как свою собственную лирику.

«Мне слышно все с моей вершины» (I, 302) — с культурной вершины Блока было слышно и это эклектически разнородное пение городских низов. Еще в 1905 г. в стихотворении «Вися над городом всемирным» поэт облек песенное

многоголосие демократических масс в точную формулу — строчкой о «голосе черни *многострунном*»³ (II, 175; курсив мой. — М. П.). Надо бы присмотреться и к догадке раннего Блока, не привлекавшей, насколько мне известно, внимания исследователей: «Мне, — писал Блок С. М. Соловьеву 20 декабря 1903 г., — кажется возможным такое возрождение стиха, что все старые жанры от народного до придворного, от фабричной песни до серенады — воскреснут» (VIII, 79). Не была ли подсказана Блоку эта догадка о всежанровом возрождении *стиха* возрождением всех жанров *песни*, которому он был свидетелем (ведь и поясняя свою мысль, он оперирует — заметим — песенными примерами)? И не содержится ли в этой догадке некая смутная еще программа, которая, вобрав опыт «пути» поэта, реализуется пятнадцать лет спустя в «Двенадцати»?

Установка на создание глобальной картины революционной эпохи переориентировала Блока с одного песенного жанра (романс или частушки) на всеохватные отражательные возможности песенного репертуара городских масс. В поэме Блока эпоха запечатлелась не только звучанием своих песен, но и многоголосицей, сумятицей жанров, своего рода жанровой всеядностью — главным признаком тогдашнего массового репертуара. Значит, нельзя ограничиваться простой регистрацией факта, мало отметить присутствие в «Двенадцати» отголосков разного рода песен, романсов, частушек, — нужно осознать множественность смешиваемых жанров как особое содержательное, неформальное свойство поэмы. Нужно учесть «многострунность» «голоса черни» — эту жизненную, заимствованную у самой действительности предпосылку великого синтеза «Двенадцати».

Конечно, «многострунность» поэмы, отражающая «голос черни многострунный», ни в малой степени не снимает — напротив, актуализирует — вопрос о принципах отбора и художественного освоения этого полуфольклорного материала. Не могло быть и речи об использовании какого-то «придворного» жанра или серенады — они были изначально неприемлемы в силу своей социальной «высокости»; Блок безусловно ориентировался на социально «низкие» жанры, ибо только они, по убеждению поэта, обладая необходимой подлинностью, выступали в качестве носителя «стихий». Блок пренебрегал тем обстоятельством, что большинство этих песен было по происхождению «авторскими», для Блока было важно их фольклорное бытование, факт присвоения этих песен низовыми массами. Чем «ниже» в социальной иерархии располагалась среда бытования этих песен, тем выше в глазах поэта была их ценность и тем охотней он отдавал им свое предпочтение. Поэтому, скажем, песня «Не слышно шуму городского» отражается в «Двенадцати» скорее всего не как городская, а как «тюремная» — пение тех, кому пристало ходить с «бубновым тузом». Во всяком случае, таково было в блоковскую эпоху восприятие этой песни, засвидетельствованное, например, концертными программами В. Н. Гартевельда. Составленные в результате фольклористических экспедиций в Сибирь, представлявшие слушателю «песни тюрьмы и каторги», эти программы включали и старую песню на слова Ф. Глинки. В массовое пение начала века, обретя как бы второе рождение, эта песня перешла, надо полагать, именно из гартевельдовских концертов.

Отзвуки, реминисценции, рефлексии произведений массового пения, попадая в блоковский текст, подвергались переосмыслению, которое — в духе представлений Блока и его эпохи — точнее всего передается словом «символизация»⁴. Взгляд поэта хотел видеть и видел в бытовом содержании песен, романсов, частушек содержательность «абсолютную», в конкретных ситуациях этих вещей — сверхконкретную ситуативность, в непритязательных бытовых произведениях массового пения — вполне реализованное притязание на бытийственную значительность. Одним словом, простодушие «голоса черни» понималось как некая маска — отчасти, возможно, лукавая, а отчасти неосознанная исполнителями, и поэт, срывая ее, будто бы обнаруживал таящиеся за нею бездны; на самом деле поэт просто накладывал на свой полуфольклорный материал свое собственное мироощущение, мистифицировал материал. За простодушием произведений низовой культуры изоциренный и полный ожиданий взгляд

художника-интеллигента прозревал высокий символ — символ той самой стихии, которая, по представлениям поэта, воплощалась в этих низах.

Символ мог (как в случае с «Не слышно шуму городского») окрашиваться в иронические тона — в соответствии со своеобразно трактованной Блоком традицией «романтической иронии»: пространственно и стилистически приподнятое «На Невской башне тишина» разрушается изнутри благодаря тому, что Петропавловская крепость едва заметно подменена зданием Городской думы, а затем разрушается еще и снаружи — столкновением с совсем уже низменным городовым («И больше нет городского»). Рвущееся от бытового значения к символическим высотам «На спину б надо // Бубновый туз» сталкивается — в пределах той же частушечной строфы — с вполне бытовыми «цыгаркой» и «примытым картузом»; столкновение стилистических рядов создает интонационную усложненность — от трагической гордости своей неприкаянностью до иронии по адресу этой неприкаянности и этой гордости. Монолог Петрухи «Ох, товарищи родные, // Эту девку я любил», озвученный ритмико-интонационными и лексическими рефлексам известной песни о Степане Разине, превращается в грандиозный символ, где личная драма уравнивается с вселенской катастрофой, но эти же отзвуки песни о любви атамана и его страшном добровольном даре словно бы подтрунивают над любовью «рядового разбойника» Петьки и над его страшным «даром» — невольным.

Ироническая подсветка создается уже тем обстоятельством, что низкий бытовой материал массового пения, поднятый на онтологические высоты, не теряет связи со своей прежней средой, перемигивается с нею и поминутно готов сорваться в нее. Неустойчивое равновесие противоположностей, двойственность (или даже «множественность») интонации, балансирование на грани серьезности и иронии активно участвуют в формировании той мерцающей загадочности, в ореоле которой всегда предстает блоковская поэма.

Тяготение Андреева — прозаика и драматурга — к музыкальному образу отмечалось едва ли не всеми исследователями творчества писателя и стало, пожалуй, общим местом работ о нем. Это тяготение, как и у Блока, имело крепкую биографическую, бытовую основу, засвидетельствованную, например, в воспоминаниях дочери писателя: «Папа сам не музицировал, хотя очень любил музыку, и его глубоко трогали студенческие и народные песни. Будучи в хорошем настроении, он всегда напевал какую-нибудь шутивную песенку, вроде „Девица гуляла во своем саду — ду-ду...“ или про тетюшку Аглаю <...> В то время только что появился граммофон, и папа сейчас же его купил. Он покупал массу пластинок, и я до сих пор помню эти концерты из русских и итальянских опер в исполнении Собинова, Шалапина, Давыдова. Не мудрено, что мы все всегда что-то пели, особенно цыганские и итальянские романсы <...> Он научил Саввку свистеть и когда хотел позвать его, то насвистывал первую строчку: „Чижик, чижик, где ты был?“, а Саввка должен был отвечать тоже свистом: „На Фонтанке водку пил!..“ Простенькая мелодия „Собачьего вальса“ наигрывалась всеми нами на рояле двумя пальцами, — она сохранилась в моей памяти как некий гимн нашего дома, так как папа часто насвистывал ее, а порой и мама садилась к роялю, и тогда наивная песенка превращалась в настоящую гремящую музыку»⁵.

Исследователи, подробно рассматривая отдельные случаи музыкальной образности у Андреева, не сформулировали, к сожалению, ее общий принцип. Тогда сразу стало бы ясно, что в своем пристрастии к граммофону, к «низовым» пластам массового пения и эстрадного исполнительства Андреев был близок Блоку и что свойственные творчеству Андреева *принципы выбора и усвоения* музыкально-песенного материала делают его прямым предтечей Блока.

Прежде всего: «прототипами» музыкально-песенных образов в творчестве Андреева всегда служат произведения, бытующие в городских низах и слившиеся с представлениями об этих низах настолько, что стали чем-то вроде устойчивых сигналов о своей среде. Этому социально четко очерченному кругу источников Андреев не изменил, кажется, ни разу. Итальянская оперная

ария у Андреева что-то не припоминается, зато запетая студенческая песня — своего рода неофициальный гимн разночинного студенчества — дала название и лейтмотив пьесе «Дни нашей жизни». По «Собачьему вальсу» — этому излюбленному примитиву дилетантского музицирования — названа другая пьеса. Танго, перешедшее из артистической, богемной среды в мещанский обиход, звучит в пьесе «Тот, кто получает пощечины». Под обывательскую полечку «Где училась, Катенька? — В пансионе, папенька» вершится бал в «Жизни Человека». Все действие «Анатэмы» пронизано звуками шарманки и еврейского оркестрика. В рассказе «Вор» так живо вспомнилась Юрасову эта песня, которую он слышал во всех городских садах, которую пели его товарищи и он сам, что захотелось отмахнуться от нее руками, как от чего-то живого... И такая жестокая власть была в этих жутко-бессмысленных словах, липких и жадных»⁶.

Попадая в произведения Андреева, популярные песенки и мелодийки городских низов не оставались самими собою — убогими и «жутко-бессмысленными», — но очевидным образом приобретали какое-то новое качество. «Скверную», ужасную мелодию шарманки Анатэма называет — в точном соответствии со смыслом сценического действия — «мировой гармонией»⁷: бытовой примитив стал бытийственным символом, окрашенным к тому же в цвета недоброй иронии. По поводу песенки из «Жизни Человека» Андреев писал В. И. Немировичу-Данченко: «Да, это „Катенька“, но и не совсем „Катенька“ (курсив мой. — М. П.) — дисгармоничный оркестр пустому и жалкому мотиву, при соответствии остального, должен придать характер чего-то печального и даже устрашающего»⁸ — т. е. характер символический.

Переписку с художественным театром по поводу «Катеньки» Андреев вел из Германии и, чтобы занотировать мелодию этой полечки, обратился к «одному уже почтенному немецкому композитору. Пришли к нему компанией, усадили за рояль и начали изображать мотив. Немец очень любезно принял гостей, но никак не мог понять, что интересного в таком мотиве, как „Катенька“. А когда ему сказали, что это требуется для трагедии, он в недоумении развел руками»⁹. По «Катеньке», взятой вне замысла писателя, едва ли мыслимо было представить, что примитивная и затасканная танцевальная мелодийка может и должна стать символом мировой пошлости. В спектакле Художественного театра звучала другая, сочиненная И. Сацем, полька, но композитор хорошо понял замысел драматурга. В Юренева вспоминает «яркие, самобытные, полные выразительности и хватающие за сердце мелодии» И. Саца — «как, например, полька из пьесы Андреева „Жизнь Человека“. Как может музыка звучать так сатирически? Нищая, тупая, односложная, построенная на трех инструментах — контрабасе, флейте, скрипке — полечка звучит важно, своим исконным ритмом с полной четкостью иллюстрируя пошлые персонажи в сцене бала у Человека»¹⁰.

М. А. Рейснер (несомненно, обсуждавший с Андреевым свою работу о его творчестве) замечает по поводу рассказа «Вор»: «Для вора Юрасова судьба олицетворяется в шантанном куплете „Маланья моя, лупоглазая...“», и это одно из обычных и многочисленных у Андреева воплощений «рока, судьбы, великого и неизменного „нечто“, которое властвует над покинутым, несчастным человеком»¹¹. В отклике на этот же рассказ К. Чуковский трактует символический смысл песни вора по-своему, но в том, что ее смысл символический, он не сомневается: «И теперь одиночество <...> вылилось в песню, — и у этой песни не было ни слов, ни даже мелодии. Андреев отмечает эту песню импрессионистскими пятнами: „Солнце зашло и темнеют поля. Отчего ты не приходишь? Солнце зашло и темнеют поля. Приди. Солнце зашло. Темнеют поля“ и т. д. Это не слова песни. У вора таких слов нет. Это то, что за словами. Это то, что невысказанное, темное, остается в сердце у вас, и перед чем даже великие властители слов предписывали молчание»¹².

Полного совпадения между Блоком и Андреевым тут нет и, конечно, быть не может. Сразу заметно тяготение Андреева к мещанскому пению и музици-

Андрееву Андрееву
Блок
1911..

Леонидъ Андреевъ.

Сашка Жегулевъ.

Романъ въ двухъ частяхъ.

Л. Н. АНДРЕЕВ. САШКА ЖЕГУЛЕВ

Титульный лист с дарственной надписью автора
Блоку (1911 г.)

Центральный архив литературы и искусства, Москва

роятностью были теми «сокровенными напевами», которые послужили поэту источником, образцом, моделью для «явных» напевов «Двенадцати». Благодаря этим усилиям поэма все плотней входит в свой культурный контекст (с течением времени он все труднее поддается реконструкции) — в круг полуфольклорного низового пения (неотвратно уходящего из культурной памяти, и чем дальше, тем все больше нуждающегося в том, чтобы о нем напомнил исследователь-литературовед).

Все же эта работа далеко не завершена. Даже по отношению к тем частям блоковского текста, которые обрели, казалось бы, вполне убедительные параллели, нельзя безоговорочно утверждать, что их источник установлен окончательно. В любой день и час могут обнаружиться другие фольклорные варианты тех же источников, еще более близкие к тексту поэмы, или источники вовсе новые. Некоторые места поэмы вообще не удастся связать с фольклором сколько-нибудь достоверно, хотя можно с серьезными основаниями предполагать их фольклорное происхождение.

Одно из таких мест представляет точку соприкосновения фольклористических интересов Блока с андреевскими и восходит к общему для обоих фольклорному источнику. Речь идет о «подмывающем ритмическом изгибе» (как выразился — по другому поводу — А. Твардовский):

Ах ты, Катя, моя Катя,
Толстоморденькая,

— и о частушке из следующей, пятой части поэмы:

Гетры серые носила,
Шоколад Мишон жрала,
С юнкерем гулять ходила,
С солдатъем теперь пошла,

рованию, а Блока — к гораздо более социально «низкому», так сказать плебейскому; художественные намерения Андреева чаще бывают открыто сатиричны — у Блока они сложнее, многозначней, тоньше сопрягают позитивные и негативные оттенки и аспекты. Но в принципах отбора музыкально-песенного примитива и методе его последующей символизации намечается родственная близость, которая с известной вероятностью могла проявиться — и действительно проявилась — в эпизоде прямого «заимствования» Блока у Андреева, несомненного «влияния» Андреева на Блока. И эпизод этот приходится как раз на поэму «Двенадцать».

2

Стараниями советских литературоведов почти каждому ритмически своеобразному отрезку поэмы Блока, каждому движению ее изощренного ритмического строя найдено соответствие в песенном репертуаре блоковской эпохи. Одни из этих соответствий безусловно, другие — с большей или меньшей ве-

— по поводу которой авторитетный исследователь прямо утверждает: «Это — типичная и блестящая частушка. Но Блок ее не подслушал на улице, даже не стилизировал нечто похожее, а сочинил. Он щедро черпал из народно-поэтической речи, осваивал ее богатую и точную образность, ее неповторимо-самобытную музыку»¹³.

Между тем давно уже можно было показать ту песенку городских низов, которая послужила источником, общим для частушки из пятой части и необычного ритмического движения предыдущей части поэмы. Не берусь утверждать, что Блок услышал эту уличную песенку на улице, не рискуя применить негативно окрашенное слово «стилизация» к органической фольклорности «Двенадцати», но несомненно, что эта песенка была на слуху у Блока, когда он создавал четвертую и пятую части своей поэмы. Полному «и звуков и смятенья» поэту не нужно было «готовить материал», как делает, скажем, исследователь, — поэт мыслил этими звуками и этим смятением, они были как бы готовыми знаками его художественного языка, красками на палитре художника. «Инерция слухового 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»¹⁴, — вот так, в соответствии с этой особенностью поэтического мышления Блока, сформулированной К. Чуковским «свежо и нервно» (III, 424), залетела в «Двенадцать» уличная песенка, которую переносим сюда со страниц другой работы К. Чуковского — статьи «Леонид Андреев» из книги «Лица и маски» (1914).

Разбирая рассказ Л. Андреева «Вор», К. Чуковский приглашал читателя приглядеться к герою рассказа — вору Федору Юрасову: искренняя, человечески подлинная и глубокая любовная тоска выливается у него полупухобочной частушкой. «Вот он открыл рот и хочет пропеть щемящую песню о Ней<...> но его собственный рот обманул его, и вместо своей настоящей песни он <...> должен был прогорланить:

Пила чай с сухарями,
Ночевала с юнкерями!
Маланья моя,
Лупоглазая!»¹⁵

Можно ли усомниться в том, что перед нами именно та частушка, на которую откликаются известные строки «Двенадцати»? Блоковская «инерция слухового мышления» донесла до поэмы и вульгарный стиль этой частушки, и «юнкерей», ставших «юнкерьем», и «лупоглазую» Маланью, превратившуюся в «толстоморденькую» Катюку, и особенно невидимый глазу и уловимый лишь на слух характернейший ритмический ход, завершающий частушку: «Ах ты, Катя, моя Катя, // Толстоморденькая!». Блок даже несколько усилил его, заменив дактилическую клаузулу гипердактилической (ближе к источнику этот ритмический ход передан в другом месте поэмы: «В избянную, в кондовую, // Толстозадую...»).

Неожиданное подтверждение точности замены «лупоглазой» Маланьи на «толстоморденькую» Катюку — в русле фольклорной стилистики — находим у В. Чернышева, русского филолога, который еще в конце XIX в. занялся изучением современного песенного репертуара (правда, по консервативной фольклористической традиции, все еще не городского, а сельского — в Тверском, Клинском и Московском уездах). Вместе с песнями В. Чернышев записал «женские прозвища в Гнилуше». Функционально близкие «лупоглазая» и «толстомордая» оказались там почти что рядом. Вот как выглядит эта запись (фонетическая): «Лупаглазая: очен глаза большие <...> Талстамордая — морда ширака»¹⁶. Оба «прозвища», таким образом, бытовали одновременно в одном и том же ареале. Возможно, здесь у Блока «сработал» не петербургский, городской, а шахматовский, сельский опыт: Шахматово — как раз Московского уезда, поблизости от тех мест, где В. Чернышев производил свои записи.

Связь блоковской частушки о толстоморденской Катюшке с частушкой андреевского вора о лупоглазой Маланье очевидна и не нуждается в дополнительных доказательствах. Но все же — знал ли Блок рассказ Андреева? Мало сказать, что Блок знал «Вора», — он решительно выделял его из всех вещей Л. Андреева как самое «свое», самое блоковское у этого писателя. Ни о каком другом произведении Андреева Блок не вспоминал так часто, не писал с такой неизменной истовой серьезностью; оценки других вещей Андреева колебались и менялись — «Вора» Блок всегда оценивал самым высоким баллом на протяжении почти полутора десятка лет, от первых отзывов о рассказе до последнего его упоминания.

В обзоре «Литературные итоги 1907 года» Блок перечисляет состав четвертого тома собрания сочинений Андреева (издательство «Знание»), называет места первых публикаций вошедших в том произведений (несомненно, по памяти) и добавляет: «Лучшей из этих вещей нам кажется — „Вор“ (V, 227). В статье «Памяти Леонида Андреева» — снова: «А что <...> везде неблагоприятно, что катастрофа близка, что ужас при дверях, — это я знал очень давно, знал еще перед первой революцией, и вот на это мое знание сразу ответила мне „Жизнь Василия Фивейского“, потом „Красный смех“, потом — особенно ярко — маленький рассказ „Вор“. О рассказе этом я написал рецензию» (VI, 131). Последнее сообщение не вполне точно — тема рецензии Блока на рассказ Андреева, но сборник товарищества «Знание» за 1904 г., где рассказ был опубликован впервые, тем не менее Блок прав: рассказу Андреева рецензия посвящается почти целиком, и лишь один абзац — всему остальному составу сборника. Эта рецензия, продолжает Блок, «попалась в руки Андрееву и, как мне говорили, понравилась ему; что она должна была ему понравиться, я знал — не потому, что она была хвалебная, а потому, что в ней я перекликнулся с ним — вернее, не с ним, а с тем хаосом, который он в себе носил» (VI, 131). Об этом эпизоде Блоку стало известно через несколько месяцев после выхода рецензии, 17 августа 1905 г. он сообщал матери: «Самое приятное, что я узнал от Чулкова, это — что Леонид Андреев очень любит мои стихи и очень доволен моей рецензией. Говорит, что сам не знал, что у него в „Воре“...» (V, 774).

Восхищение андреевским рассказом вместе с поэтом разделяла вся его семья. 26 марта 1905 г., в то самое время, когда вышла третья книжка «Вопросов жизни» со статьей сына о «Воре», А. А. Кублицкая-Пиоттук писала Андрею Белому: «Очень ли Вам важен Леонид Андреев? Прочли ли Вы „Вора“? Это чудо. Я бы хотела, чтобы Вы теперь очень любили Леонида Андреева, потому что мы все трое его теперь очень и особенно любим»¹⁷. Таким образом, в семейном кругу поэта — разумеется, не без его влияния — рассказу «Вор» придавали как бы программное значение, рассказ стал даже чем-то вроде «шиболета» — условного знака, пароля, по которому опознают своих.

Выбор именно этого рассказа и особенная любовь поэта именно к нему становятся еще выразительней, если учесть, что «Вор» отнюдь не был из числа тех произведений Андреева, о которых пресса трубила еще до опубликования и, взвинчивая ажиотаж, знакомила читателя с интригующими пересказами, а после выхода раздувала и схлестывала страсти, изодряла критические перья и осыпала публику рецензиями, статьями, памфлетами, брошюрами. В своем выборе поэт оказался оригинален и почти одинок.

Судьба рассказа с самого начала складывалась неудачно: редактор «Журнала для всех» В. С. Миролюбов, договорившись было с Андреевым о приобретении всей текущей продукции писателя, решительно отклонил рассказ. По количеству собранных рецензий «Вор» занимает одно из последних мест среди произведений Андреева той поры. Рассказ не остался незамеченным, но посвященные ему разборы, как правило, подверстывались к разборам других, на взгляд критики, надо полагать, более значительных произведений. К. Чуковский, автор одного из немногих целиком посвященных «Вору» отзывов, как в воду глядел, напророчив рассказу малый успех, тихую судьбу: «Вор», полагал критик, «и в сравнение не пойдет с аляповатым, напряженным и фальшивым „Красным смехом“»,

который имел у нашей публики такой успех. Он проще, художественнее, тоньше <...> фальцета в нем нет, нет сусального золота, которым так был богат предыдущий рассказ, а между тем, — и это очень характерно <...> — не будет и той доли тех восторгов, которыми сопровождался „Красный смех“¹⁸.

То, что Блок назвал своей рецензией на «Вора», мало походило на критику в общепринятом смысле слова. Это была (как вся блоковская «критика») лирическая исповедь поэта, положенная на литературный материал. «Если произведение затрагивало Блока, критик-поэт излагал его, художественно расцвечивая и лирически комментируя, а иногда даже — без комментариев — слегка оттеняя смысл образов, навевая этот смысл (разбор рассказа Л. Андреева „Вор“ <...>). Часто это попутное блоковское комментирование или суммарная характеристика заменяет и оценку произведения», — отмечает Д. Е. Максимов, уточняя, что основанием блоковских оценок является не формальная искусность произведений, но «их внутренняя значительность, их причастность к „духу музыки“, их важность для познания глубины жизни или хотя бы их симптоматичность»¹⁹. К этой точной и достаточно полной характеристике блоковской рецензии нужно добавить только то, что, лирически пересказывая произведение Андреева, Блок приводит и строчку из песни Федора Юрасова: «Маланья моя, лупоглазая...» (V, 556).

Значит, частушка андреевского вора была не только на слуху Блока, но, если позволено так выразиться, и на его пере. В упоминавшейся уже статье В. И. Беззубова между другими меткими наблюдениями есть и такое: «стихи Блока отнюдь не чуждаются прямым „цитат“ из прозы Андреева — скажем, „красный смех“ („И красный смех чужих знамен“) или „страшный мир“ (в нескольких стихотворениях и в названии цикла)». Такой цитатой, угодившей в «Двенадцать», можно было бы счесть и частушку Федора Юрасова о Маланье, но дело в том, что в рассказе Андреева этой частушки нет. Целиком она приводится в статье К. Чуковского «Леонид Андреев», а в рассказе «Вор» — только одной строчкой: «Маланья моя, лупоглазая...».

В рассказе «Вор» нет полного текста частушки, но подробно говорится о назывчивости ее напева, о ее популярности в низовой среде — в частности, в кругу приятелей Федора Юрасова («пели его товарищи и он сам»), вспоминается «сад, где пели эту Маланью» и то, что вор слышал эту песенку «во всех городских садах». Эстрады летних садов, мощных распространителей низовой песни, были хорошо знакомы Блоку. Частушка о Маланье, надо полагать, вообще была широко известна, и К. Чуковскому не пришлось рыскать по сборникам, когда он, разбирая рассказ Л. Андреева, раздвигал авторский текст клиньями своего критического комментария, кинематографически укрупнял изображение, рассматривал в подробности то, что автор давал мельком, деталью, намеком. При этом «укрупнению» подверглась и песня вора²⁰.

Частушка о Маланье заметно отличается от привычного частушечного стандарта: ее строфа состоит не из четырех, а только из двух строк, но зато имеет при себе припев. Перед нами — типичная «матаня», частушечная разновидность, возникшая в Поволжье и оттуда разлетевшаяся по другим российским местностям. Имя Маланья, подозрительно часто всплывающее в общерусском бытовании частушек этого вида, быть может, появляется на месте исконного «матаня». Первоначально «матаня» (подобное дроле, залетке, статеечке, забаве, паичке, приятке других частушечных ареалов) — распространенное на Волге народно-песенное название возлюбленной или возлюбленного. Слово, с которым исполнители частушек обращались к своим возлюбленным, так часто звучало и в запеве и в припеве, что по нему была названа вся жанровая разновидность. Когда «матани» были занесены в центральные и северные губернии, тамошние исполнители частушек осмыслили непонятное им поволжское слово с помощью народной этимологии — через сходно звучащее женское имя.

По вошедшим в сборники «матаням» видно, что этот вариант частушки, подобно жанру в целом, обладает известным набором жанровых клише, например, повторяемой без изменений первой строчкой двустипшия, к которой, варьируемая по

обстоятельствам, присоединяется вторая. Поскольку связь между первой и второй строчкой в «матане» (точно так же, как между первым и вторым двустихием в четырехстрочной частушечной строфе) осуществляется обычно по контрасту или по комическому несовпадению, клишированная первая строчка «матани» принимает на себя двойную роль: опознавательного жанрового знака и в то же время — своеобразной загадки, задачи, уловки, заставляющей прислушаться — а как она разрешится на этот раз? Ожидание, обманутое неожиданной новизной второй половины частушки, составляет едва ли не значительнейший эстетический эффект частушечной миниатюры. Первой половиной исполнитель как бы вбивает гвоздь, заставляя слушателей волноваться: что за картина будет повешена на него второй половиной. В одном случае нейтральное начало: «Шел я верхом, шел я низом...» — получает такое завершение: «У матани дом с карнизом»; в другом случае — концовка иная: «У матани нос с карнизом» (курсив мой. — М. П.)²¹.

Таким же повторяющимся запевом была, по-видимому, первая строка частушки о Маланье: «Пила чай с сухарями, // Ночевала с юнкерями», — во всяком случае, в той подборке «матань», которую В. И. Симаков отобрал для своего сборника как наиболее представительные образцы жанра, читаем: «Чай пила я с сухарями, // Домой пришла с фонарями»²². Двухстрочные частушки с припевом нанизываются, как бусы, на шнурок общей темы, легко соединяясь в частушечную песню — в такую песню входит и приведенная В. И. Симаковым «матаня» о разгульной бабенке, вернувшейся домой «с фонарями»²³. Частушка о Маланье, по четкому свидетельству рассказа Андреева, несомненно входила в подобную частушечную песню, но разыскать ее в полном виде, к сожалению, не удалось. Все же ее состав, кажется, можно частично реконструировать.

Для реконструкции следует предположить (а это предположение хорошо подтверждается стиховедческим анализом, социальным контекстом среды бытования и т. д.), что приведенное в рассказе А. П. Чехова «Пьяные» (1887) двустихие из песенки какого-то ресторанного «паразита» — «С офицером я ходила, // С ним секреты говорила»²⁴ — принадлежит той же частушечной песне, что и частушка, известная нам по рассказу Л. Андреева, рецензии Блока и критической статье К. Чуковского. Реконструкция примет такой вид:

Пила чай с сухарями,	С офицером я ходила,
Ночевала с юнкерями.	С ним секреты говорила.
Маланья моя,	«Маланья моя,
Лупоглазая!	Лупоглазая!».

Наибольшую условность в этой реконструкции следует приписать последовательности частушек — трудно сказать, предшествуют ли «юнкеря» «офицеру» или следуют за ним. Но в любом случае реконструкция показывает, что содержанием полного текста частушечной песни можно считать «карьеру» гулящей бабы — то ли «по восходящей», то ли «по нисходящей» (так сказать, антикарьеру, историю «падения»). Становится ясным, что Блок в «Двенадцати» рефлексировал не только на отдельные образы, лексику и ритмику частушки о Маланье, но на всю частушечную песню о ней, прежде всего — на сюжет этой песни, отразившийся в движении катькиного «сюжета» с его четкой градацией времен — от давнопрошедшего: «Помнишь, Катя, офицера» — к прошедшему: «С юнкерьем гулять ходила» — и дальше к настоящему: «С солдатом теперь пошла». Другими словами, в истории катькиной «антикарьеры» («офицер» — «юнкерье» — «солдатье»), заканчивающейся гибелью, просвечивает подобная же (или «обратная», но скорее всего — судя по другим «матаням» — подобная) история частушечной Маланьи²⁵.

Для читателей андреевского «Вора» — современников писателя — напеваемая героем частушка о Маланье могла стать чем-то вроде музыкального аккомпанеента к его собственной судьбе: рассказ Андреева — тоже история «антикарьеры». Герой рассказа хочет выглядеть добропорядочным немцем, служащим Генрихом Вальтером, но все сразу понимают, что он — вор Федор Юрасов; на самом же деле, сообщает рассказчик, он не был «ни немцем, Генрихом Вальтером, ни

Федором Юрасовым, вором, которого беспрестанно судили за кражи, а кем-то третьим, о ком он сам ничего не знает». Вот этот-то третий, преследуемый толпой, гибнет под колесами поезда, причем преследование и гибель вора дают выразительную параллель к сцене преследования и гибели Катьки в «Двенадцати».

Песню городских низов о Маланье Блок, конечно, знал независимо от Андреева и, по-видимому, до того, как прочитал «Вора». Андреевский рассказ мог только зафиксировать внимание поэта на этой песне, непреднамеренно и авторитетно подтвердить для Блока ее принадлежность городским низам, даже «низам низов» — той среде, которая, как полагал Блок, будет физической силой стихийного взрыва гнева и мести, реальностью «стихий». Рассказ Андреева окончательно связал эту песню с определенной средой, ситуацией, проблематикой, показал возможность «символизации» песни и такого ее творческого воспроизведения, где «Маланье» и поющему ее (с приятелями купно) вору симметрично соответствует Катька и воображаемый разговор с нею одного из тех, кому «на спине б надо // Бубновый туз».

Странно, конечно, что К. Чуковский приводит целиком частушку, процитированную в рассказе Андреева (и в блоковской рецензии) одной только строкой. Но гораздо больше удивляет другое: Федора Юрасова, андреевского вора, прогорланившего эту частушку под стук колес, К. Чуковский называет — страшно вымолвить — Александром Блоком! Так и написано: «Но его собственный рот обманул его, и вместо этой своей настоящей песни он, бедный поэт, бедный Александр Блок, наряженный вором»²⁶ — прогорланил «Маланью»! Федор Юрасов — поэт городских подонков, Александр Блок из низов!

Это вскользь брошенное критиком словцо — поразительно, потому что пройдет около пяти лет, прежде чем Блок напишет «Двенадцать» и там появятся частушечные строки, восходящие к частушке андреевского вора, к ее теме, лексике, ритмике. Критик должен перевоплощаться в того автора, чьи произведения он разбирает, чтобы глубже, доскональней выразить его сущность, — неоднократно декларировал К. Чуковский в пору статьи об Андрееве и запальчиво добавлял: «Клянусь, я был уже в свое время и Сологубом, и Блоком»²⁷. Неужели ему удалось столь полно перевоплотиться в Блока, до такой степени «заразиться» его лирикой, что в произведении низового фольклора, в воровской частушке он увидел блоковскую тему, блоковские образы и блоковскую силу самовыражения раньше, чем это воплотил сам Александр Блок? И чему здесь больше удивляться — тому ли, что связь «Двенадцати» с частушкой андреевского героя никто не заметил за шестьдесят лет после поэмы, или тому, что К. Чуковский заметил это лет за пять до ее создания?²⁸

3

Блок писал в обзоре «Литературные итоги 1907 года»: «Леонид Андреев собрал в четвертый том пять произведений, которые все уже были в печати и о которых много говорили: это две драмы, преддверие к „Жизни Человека“, и три рассказа: „Вор“ (напечатан в V сборнике „Знания“), „Губернатор“ (в „Правде“) и „Так было“ (в „Факелах“). Лучшей из этих вещей нам кажется — „Вор“ (V, 227). Две драмы, вошедшие в четвертый том собрания сочинений Андреева и не названные Блоком поименно, — это «К звездам» и «Савва». Вместе с «Губернатором» и «Так было» они, по мнению Л. А. Иезуитовой, образуют «некое подобие цикла»: «Внутреннее задание группы этих произведений — показать различные виды умственного и нравственного самочувствия разных людей „бунтующего духа“, пробужденного и высветленного революцией, открыть революцию „под углом зрения“ разных социальных и общественно-психологических типов, различных исторических времен и т. д. Между прочим, все эти произведения, думается, неслучайно Андреев включил в четвертый том сочинений, выпущенный издательством „Знание“ в 1907 году»²⁹. Андреев, однако, включил в четвертый том и «Вора», который был написан несколько раньше и действительно с трудом вписывается в дефиницию Л. А. Иезуитовой. Но, быть может, замысел цикла

следует трактовать несколько шире или по-иному? Во всяком случае, для Блока была ясна связь рассказа с революционной эпохой; поэт прочел его как достоверное свидетельство всеобщего неблагополучия и ощутил в нем дыхание надвигающейся катастрофы.

Случилось так, что из всех произведений Андреева наибольшее влияние на Блока — особенно на «Двенадцать» — оказали вещи четвертого тома. Анализируя напечатанный в этом томе рядом с «Вором» рассказ «Так было», та же исследовательница замечает, что изображенное в рассказе «шествие народной революции вызывает ассоциации с „Двенадцатью“ Блока, написанными, по-видимому, не без учета опыта Андреева»³⁰. К этому справедливому наблюдению следует добавить, что Андреев вообще становился для Блока «влиятельным» писателем в революционные эпохи — около 1905 и около 1917 г., что логически связано с предостережением Блока об Андрееве как о писателе, в чьем творчестве органично и сильно проговаривается «голос низов», грядущий взрыв бунта, стихия. Остается только догадываться, почему осталось незамеченным влияние на «Двенадцать» всего «цикла четвертого тома», особенно драмы «Савва», резкие следы которой легко усматриваются в блоковской поэме.

Один — косвенный — отзыв Блока о «Савве» уже приводился: не упоминая имени, Блок назвал эту драму Андреева (вместе с драмой «К звездам») «преддверием к «Жизни Человека» (V, 227). В статье «О драме» (1907) Блок, уже именуя все три, сопоставляет эти драматические вещи: андреевская «Жизнь Человека», по Блоку, «носит на себе признаки той сильной драматической техники, которая не снилась сверстникам Андреева и неизмеримо превосходит в этом отношении не только «К звездам», где слишком бледна тень Ибсена, но и „Савву“, произведение горьковского пафоса» (V, 186). «Савва» получает, таким образом, достаточно высокую оценку: по драматургической технике эта драма — в соответствии с блоковской иерархией — хотя и ниже «Жизни Человека», все же значительно выше, чем «К звездам»; к тому же «Савва» — «произведение горьковского пафоса» (попутно отметим обычное для критики Блока противопоставление «техники» — «пафосу»). Будем ли мы говорить о «технике» или о «пафосе» — все равно: сравнение «Саввы» с «Двенадцатью» напрашивается само собой.

«Призыв к „мировому пожару“ и есть, пожалуй, наиболее полное выражение тех максималистских требований, с которыми подходил Блок к революции»³¹, — справедливо замечает Л. К. Долгополов. Этот призыв определялся крайней «левизной» взглядов Блока в период «Двенадцати», но формула этого призыва, его образная форма, по-видимому, связана с художественным опытом Андреева, прежде всего — с «Саввой», где «мировой пожар» звучит образным и идейным лейтмотивом, своего рода «темой» главного героя.

Стихия бунта и разрушения бушует во многих произведениях Андреева — и в «Царе-Голоде», и в «Анатэме», и в «Океане», и в других; нередко она связывается с символом огня — истребляющего и очищающего, что само по себе близко Блоку. Недаром же он был автором рецензии о «Пламени» П. Карпова — кажется, единственного сочувственного отзыва «интеллигентной» критики об этой книге. «Кровь и огонь только и стоят у него в глазах» (V, 484), — писал Блок о П. Карпове и предупреждал: «Кровь и огонь могут заговорить, когда их никто не ждет. Есть Россия, которая, вырвавшись из одной революции, жадно смотрит в глаза другой, может быть более страшной» (V, 486). В дни московской октябрьской забастовки 1905 г. Андреев, если верить свидетельству Софьи Железняк, говорил буквально то же самое: «Конечно, нельзя думать, что все решится и все кончится на этих днях или в этом месяце, или в этом году. Нет, это только начало. Только первая революция. Кто знает, сколько их впереди?»³². О значении, которое Блок придавал своей рецензии 1913 г. на «Пламень» П. Карпова, говорят ее настойчивые переиздания: Блок включил ее в книгу «Россия и интеллигенция» (и в перепечатки 1918 и 1919 гг.), а кроме того — случай дотоле беспрецедентный у Блока, — через двадцать дней после опубликования «Двенадцати» вновь, как бы настаивая на ее актуальности, вторично поместил эту рецензию в газете — на этот раз в «Знамени труда», где была напечатана поэма.

Пламень, символизирующий стихию бунта и разрушения, гудит в «Савве» сильнее, чем в других вещах Андреева. «Ignis sanat» — стоит в эпиграфе к драме, т. е. — огнем излечивают, «отчаянный недуг врачуют лишь отчаянные средства», по словам шекспировского персонажа. Действительно, вся пьеса пронизана идеей «всеобщего уничтожения и вселенского пожара, который должен пожрать мир»³³. Идея реализуется в монологах и репликах Саввы — революционера левоэкстремистского толка. «Лечили их лекарством — не помогло, лечили их железом — не помогло. Огнем их теперь надо — огнем!» (258). «Огонь, дядя, все берет», — заверяет он, и на возражение, что, мол, огонь слаб, плюнь на него — и погаснет, отвечает: «Какой огонь! Можно, дядя, такой запалить, что хоть ты моря на него вылей, так и то не погасишь» (244). «В огне и громе перейти хочу я мировую грань!» (279) — восклицает Савва. Его цель — не просто «мировой пожар», но именно «мировой пожар в крови». Выслушав его революционаристскую программу, грозящую миру испепеляющим динамитным огнем, саввина сестра Липа поражена: «Это ужасно! Сколько крови!» — на что брат отвечает спокойно — для него это дело решенное: «Да, многовато, но если бы был ее целый океан — все равно через это надо перешагнуть» (229). На вопрос Липы — анархист ли он? — Савва отвечает решительным «нет». Ю. В. Бабичева находит этот ответ Саввы точным, «потому что он не просто анархист, а сверханархист; в его программе идеи анархизма доведены до последней критической точки, за которой начинается их саморазрушение»³⁴.

Признавая, что Савва симпатичен ему некоторыми своими чертами, Андреев категорически отрицал проповедь анархических идей в своей драме. «„Савва“ безнадежно нецензурен, — писал он К. С. Станиславскому летом 1906 г. — И причиной тому не я, а глупость цензуры. Да и из публики, читателей многие серьезно подумают, что это — призыв к анархии. А это — еще раз и еще раз — трагическое жизни, тоска о светлом, загадка смерти»³⁵. Андреев даже отказывался признать Савву главным героем, утверждая, что его пьеса — «это попытка дать синтез российского мятежного духа в разных крайних его проявлениях»³⁶ и что Савва представляет лишь одно из этих проявлений, тогда как другие воплощены в образах Царя Ирода и Сперанского. Но, очевидно, убедительность образа Саввы, поддержанная всем контекстом революционной эпохи, оказалась сильнее авторского замысла, синтеза не получилось, и крайнее проявление «российского мятежного духа», представленное Саввой, перевесило остальные.

«В „Савве“, — писал А. В. Луначарский, — Андреев взял революционера в его непримиримом рационализме и удачно показал неизбежное поражение его в столкновении с жизнью. Я в свое время <...> указывал на то, что андреевская критика в данном случае неволью и случайно совпадает с марксистской»³⁷. Под «непримиримым рационализмом» Луначарский, конечно, имеет в виду левацкий экстремизм Саввы, несколько преувеличивая критику этой крайности в пьесе, которая стремится выдержать объективный тон, тем более необходимый драматическому писателю, что ненавидимый Саввой буржуазно-мещанский мир у автора тоже не вызывает никакого сочувствия. Либеральная критика увидела в андреевском герое простой рупор автора, его двойника: «Для понимания творчества Андреева драма „Савва“ является ключом, раскрывающим смысл его творчества и его тайные намерения <...> Андреев — тот же Савва <...> Вот он разрушил иллюзию счастья („Ангелочек“), вот он пытается доказать невозможность узнать истину („Ложь“, „Молчание“, „Стена“, „Смех“, „Шлем“), вот он низвергнул человека»³⁸. И, конечно, сразу была замечена идейная близость саввиних устных «прокламаций» с анархической теорией и проповедью М. А. Бакунина. «Савва Леонида Андреева заявляет, что он хочет „освободить землю, освободить мысль, освободить человека“... Для этой цели он намеревается уничтожить все и прежде всего — Бога, или веру в Бога. Ведь еще Бакунин сказал: „Dieu est, donc l'homme est esclave. L'homme est libre, donc il n'y a point de Dieu“ (Бог есть, значит, человек — раб. Человек свободен, значит, Бога нет). Савва так и порешил: сначала Бога, ну а потом... потом останется „голая земля и на ней голый человек“, голый, как мать родила»³⁹.

4^м мар.

Дорогой
Мелодий Николаевич.

И у меня сейчас затолфу-
ются фронтеры, так что я
безвременно сижу дома. Поэту,
собственно Вам' наиболее
все свои соображения о
"Начале Саввы".

После многих переосмыслений,
переделок, разговоров и пере-
писки со Сталинскими и
прочими мы убедились, что
нельзя еще не дождаться?

Моя ответственность, когда ее
можно ставить на счет.
Может быть, она не прошла
еще и по-другому. Не
говорю даже о ^{матери} ~~существовании~~
для нас самого ~~необходимого~~
в этих диалогах (кстати
у нас даже ~~нет~~ еще
сам ~~испытаний~~), есть в
этом как то ~~неясность~~.
То, что все это я сам
все ~~еще~~ вижу, о чем
мы ~~уже~~ ~~говорим~~, но, ~~вместо~~

ПИСЬМО БЛОКА Л. Н. АНДРЕЕВУ 4 МАРТА 1909 г.

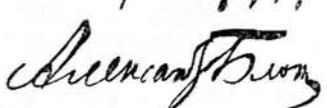
Автограф (окончание на с. 217)

Центральный архив литературы и искусства, Москва

Действительно, «огнепоклоннические» высказывания Саввы не только близки Бакунину идеологически, но повторяют Бакунина текстуально. Уже эпиграф к драме (у Андреева — без ссылки на источник) — очевидный кивок в сторону Бакунина, повторение (частичное) бакунинского эпиграфа к «Началу революции»: «Quae medicamenta non sanat, ferrum sanat; que ferrum non sanat, ignis sanat»⁴⁰. Андреев расшифровывает эту ссылку, вкладывая в уста Саввы легкий перифраз полного перевода латинской сентенции: «Лечили их лекарством — не помогло, лечили их железом — не помогло. Огнем их теперь надо — огнем!». К Бакунину этот жестокий рецепт попал, надо полагать, не из его непосредственного источника — Гиппократа, а из трагедии Шиллера (лекаря!) «Разбойники», где предложение лечить наш мир огнем также стоит в эпиграфе. Эпиграфы Шиллера, Бакунина и Андреева выстраиваются в ряд, прочерчивая связь между Саввой и шиллеровскими героями — «молодыми людьми, впоследствии разбойниками», как обозначил их автор в списке действующих лиц.

Бакунинский смысл высказываний Саввы и насыщенность его речи явными «бакунизмами» не оставляют сомнения в том, что именно на сочинения знаменитого теоретика анархизма опирался Андреев, создавая образ своего «сверханархиста». Из этих сочинений нужно назвать в первую очередь «Начала анархизма», «Постановку революционного вопроса» и — отчасти — нечаевский «Катехизис революционера», причастность Бакунина к которому в ту пору преувеличивалась. Трудно сказать, по какому изданию Андреев ознакомился с бакунинскими источниками Саввы, возможно, это были не сочинения Бакунина как таковые, а обширные цитаты в одной из многочисленных книг, вышедших к тридцатилетию со дня смерти знаменитого анархиста. Революционные события обострили интерес к этой дате, и она была громко отмечена всей русской прессой летом 1906 г. Не был ли «Савва», оконченный 10 февраля 1906 г., не только попыткой «дать синтез русского мятежного духа в разных его проявлениях», но и своеобразной репликой Андреева на бакунинскую дату?

ея отец, убитый, это же
 кто еще производил кид
 лбесот какаяк мала пул-
 цит, кроит лега. Не губ
 поря, хоти да вы сидити
 возками новы барифа и
 лудила, по толку эр и хич,
 чурд чинх аит то, что
 для шадель уже сказало.б.
 Но предидно шит в трам
 видт зрителья герде ладич
 акаур, — все равно, эр
 по сканат сольо незы-
 кеуваюся рау: только хуче
 бдет бутыл.

Все это Ва, конечно,^{26.}
 побласте. Но не те, только
 хочу поблагодарить Ва-
 де признание и в это
 и к Вам. Сейчас я
 ужасно изнеможен и
 отсутствием Замысли себя-
 тизми, ну же все хочу
 вырваться из Петербурга.
 Вот по этому Вашу руку


Тамара 4/.

Ровно через год — чуть ли ни день в день — после того, как был закончен «Савва», Блок, уже успевший откликнуться на это новое произведение Андреева, опубликовал статью «Михаил Александрович Бакунин». Приуроченная все к той же дате статья Блока должна была — по первоначальному замыслу — дать обзор всех русских книг, посвященных Бакунину; другими словами, источники этой статьи неизбежно совпадали (хотя бы частично) с источниками образа Саввы. За этим «материальным» и достаточно случайным совпадением стояло нечто гораздо более важное: общий интерес Андреева и Блока в революционную эпоху 1905—1906 гг. к ее предшественникам анархистского направления.

С первых строк, где упоминается «костер, на котором он (Бакунин. — М. П.) сжег свою жизнь», и до последнего, графически выделенного слова «огонь» — вся статья Блока о Бакунине пронизана символами огня: «костер», «взвился огонь», «сгореть бояться», «читаем Бакунина и слушаем свист огня», снова «костер», еще «пламень», дальше — «играть с огнем», «искупительный огонь», двузначный «скоропалительный синтез» и тому подобное. Не столько Бакунин, сколько огонь — главное действующее «лицо» статьи Блока. Именно в этом внедрении в статью символики огня следует видеть одно из тех поэтических прикосновений к ее тексту, которые способствуют превращению этой статьи, по своему происхождению компилятивной, в художественное произведение», — отметил Д. Е. Максимов⁴¹. «Займем огня у Бакунина!» (V, 34) — восклицает Блок. Как мы видели, Андреев, создавая «Савву», в известном смысле уже воспользовался этим советом.

Сохранилось любопытное подтверждение одновременного интереса Блока к Бакунину и Андрееву — письмо поэта к редактору «Перевала» С. А. Соколову от 24 сентября 1906 г. «Статью о Бакунине также скоро кончу, хочу сделать ее заметкой по поводу всех (ух) книжек, вышедших до сих пор на русском языке <...> Давно уже у меня был проект — написать статью о Л. Андрееве. Писать ли мне такую статью для „Перевала“? ⁴² Конечно, «одновременность» не обязательно означает «связанность», но учтем, что интерес к Андрееву осенью 1906 г. с неизбежностью простирается и на «Савву», гудящего бакунинским огнем. Во всяком случае, в мае 1918 г. Блок считает «огненную» метафору (и ее реализацию) характерной для Андреева и уже превратившейся в штамп у его эпигонов: «Приемы его, — писал Блок в рецензии на пьесу начинающего драматурга, — пожалуй,

более всего похожи на приемы Леонида Андреева в «Черных масках» и т. п. пьесах этого автора: дом, где происходит маскарад, есть мир; людская маскарадная суতোлка есть жизнь; огонь, наполняющий души и тела героев и превращающийся в реальный пожар, сжигающий дом, есть любовь, — и т. д.» (VI, 304—305).

На это же примерно время (12 марта 1918 г.) приходится единственное в собрании сочинений Блока упоминание о Бакуanine после статьи 1907 г. Это упоминание, отделенное от «Двенадцати» какими-нибудь двумя месяцами, включено в систему образов, близких «Двенадцати», и выглядит как автокомментарий Блока к строчкам поэмы «о мировом пожаре в крови», приоткрывающий генеалогия образа: в 1848 г., говорит Блок, по Европе пронеслась революционная буря — «*Ветер для этой бури сеяла, как и ныне, в числе других, русская мятежная душа, в лице Бакунина; этот ненавистный для „реальных политиков“ (в том числе для Маркса) русский анархист с пламенной верой в мировой пожар...*» (VI, 22; курсив мой. — М. П.). Видеть здесь простое текстуальное совпадение блоковской статьи с его же поэмой — значило бы проявлять ни на чем не основанное недоверие к целостности лирического мышления Блока. Едва ли не этот «мировой пожар» дал повод критику-современнику тогда же, в 1918 г., подозревать в «Двенадцати» «анархизм», через посредство Бакунина и Кропоткина усвоенный, по видимому, и нашим поэтом»⁴³. Несмотря на неадекватность этой формулы, что-то критик все же ухватил верно, особенно если учесть, что дальше он — не зная только что цитированной статьи Блока «Искусство и революция» и не ведая о ее вагнерианских мотивах — приводит высказывание Вагнера о Бакуanine, полностью переадресуя его на счет Блока: «Считая славянский мир наименее испорченным цивилизацией, он отсюда ждал возрождения человечества. Он верил, что пожар, зажженный Россией, охватит весь мир»⁴⁴ и т. д.

Многих исследователей смущало видимое противоречие блоковской поэмы: из среды «двенадцати» — этого воплощения разгулявшейся революционной стихии, хаоса «неслыханного мятежа» — то и дело раздаются призывы к самоконтролю, выдержке, организованности и дисциплине, а подлинным беззаконником-анархистом, носителем разрушительного начала оказывается тот, кому дисциплина положена, так сказать, по чину — солдат... Получается какая-то парадоксальная «дисциплинированная стихия», оксюморонный «организованный хаос». Это противоречие поддержано и укреплено всем текстом поэмы — ее слитно-разорванным строем. Точно такое же противоречие отметил В. И. Беззубов в рассказе Андреева «Так было», анализируя «андреевское описание шествия предместий»: «Примечательно, что народная революционная стихия у Андреева предстает не как абсолютно беспорядочная, хаотическая сила <...> в ней *стройность беспорядка*, это — «*марширующий хаос*»⁴⁵. В. И. Беззубов говорит здесь о том самом «шествии предместий», которое у Л. А. Иезуитовой обоснованно «вызывает ассоциации с „Двенадцатью“ Блока». Слово «ассоциация», отмечая некую связь, осторожно обходит вопрос о реальном содержании и характере этой связи. Случайное совпадение? Рефлекс Блока на андреевский образ? Отзвук общего источника? Последнее предположение кажется наиболее вероятным: общим источником могут быть сочинения М. А. Бакунина, которые, как мы видели, Андреев с размахом использовал в работе над «Саввой», а Блок обстоятельно проштудировал, готовясь к статье «Михаил Александрович Бакунин», и, возможно, возвращался к ним позднее.

Что касается «столкновения с жизнью» революционера «в его непримиримом рационализме», о котором писал А. В. Луначарский, то оно в «Савве» выглядит так. Савва, молодой — чуть за двадцать — человек, «немного мужиковатый», «одет в блузу и сапоги, как рабочий» (209; т. е. не мужик и не рабочий), возвращается в родной посад, где его отец содержит питейное заведение. Нужно оценить социальное чутье художника, наделившего своего героя-анархиста молодостью и мелкобуржуазным происхождением. За плечами у Саввы, несмотря на

его молодость, угадывается немалый и жутковатый опыт: участие в террористической организации, убийство и ограбление какого-то купца, мерцающее, как в «Двенадцати», — то ли было, то ли не было, его ли, чужое ли. И у него, стало быть, руки в крови, и ему подобал бы «бубновый туз». Он растерял друзей, любимая женщина ушла от него («... не выдержала. — Чего не выдержала? — Да моей любви, меня, что ли...» — 229), и остались у него только враги, вернее, единственный «настоящий враг», зато самый серьезный и опасный — бог...

Тусклая жизнь провинциальных обывателей в «Савве» буквально соответствует той, что изображена в блоковском стихотворении «Грешить бесстыдно, непробудно...» — между лавкой, где обчитывают и обмеривают, и церковью, где замаливают грех. Разница лишь в том, что Савва нисколько не дорожит такой Россией, как, впрочем, и любыми другими краями: «Блудили себе потихонечку и думали: никто не узнает, ничего, обойдется понемногу. Лгали, бесстыдствовали, кривлялись перед своими алтариками и бессильным Богом и думали: ничего, бояться некого, мы здесь одни»⁴⁶. Рядом с посадом — большой и богатый монастырь, известный чудотворной иконой Спасителя. Вот на нее-то и направляет экстремист-богоборец свою «акцию»: он метит в бога бомбой едва ли не так же, как двенадцать из своих «винтовочек стальных». Если уничтожить бога, полагает Савва, исчезнет лживая вера, рассеется дурман, и весь мир насилия и обмана рухнет. Не жалко ли ему разрушаемых ценностей, не боится ли он? «Я-то? — недоумевает Савва. — Пока ничего, — да и впереди не ожидаю» (224). «Ко всему готовы, ничего не жаль», — ответили бы на такой же вопрос блоковские двенадцать. Вспомним бакунинское: «Революционер вступает в (...) мир и живет в нем только с верой в его полнейшее скорейшее разрушение. Он не революционер, если ему чего-нибудь жаль в этом мире»⁴⁷.

Но случается так, что монах, который по саввиному наущению должен был подложить динамитную «машинку» под икону, сознается во всем настоятелю монастыря, и святые отцы решают: пусть взрыв состоится, но иконы в это время не будет на месте, а после ее вернут. Чудотворный Спас Андреева оказывается «невредим» от динамита, хотя и не совсем так, как блоковский Христос от пули. Неистовое саввино богоборчество оборачивается к вящей славе божьей — но ведь и блоковские богоборцы, неведомо им самим, возглавляются Христом. Толпа в религиозном экстазе поднимает чудесно спасенный образ и затаптывает Савву: согласно ремарке, одорукий странник по прозвищу Царь Ирод «ударяет Савву левой рукой, Савва не ожидал удара с той стороны и упал».

Глухая переключка «Двенадцати» с «Саввой» прослеживается по всей пьесе, а в финальной сцене, изображающей погоню за динамитчиком и его гибель, становится столь явной и последовательной, что не заметить ее никак невозможно. Вот эта сцена (с небольшими сокращениями).

Г о л о с а. Ишь ты! — Не выпускай!

К о н д р а т и й. Бери его!

Г о л о с а. С т о г о б о к у! — Да поди-ка ты сам! <...>

Держи, держи, уйдет!

Человек в чуйке (*поднявшись с земли, распоряжается*). О б с т у п и е г о, б р а т ц ы, о б с т у п и! К реке-то ему ходу не давай — убежит! Ну-ка, постарайся!

Г о л о с а. Иди сам. — Сунулся раз! — Напри — так! Хватай его, хватай! — Ага!..

К о н д р а т и й. Бей его, Антихриста, бей!

С а в в а (*опасность приводит его в себя... навигаясь*). Ну-у! Дорогу!.. Ну... П о д ж а л и х в о с т ы, с о б а к и! Дорогу! Ну-у! <...>⁴⁸

Г о л о с а. Бей его!.. Ага, так... Вертится... Бей!.. Так его! Раз! — Ага, — бей! Готов! — Нет еще! — Готов. — Да чего смотришь? — Бей! — Готов...

Г о л о с а. Ворочается!

Г о л о с а. Бей!

Человек в чуйке. П е т ь к а, у т е б я н о ж и к! Н о ж и к о м е г о п о л о с н и! П о г о р л у!

П е т ь к а (*фальцетом*). Нет, я его лучше — каблуком! Раз!

К о н д р а т и й (*закрещивается*). Господи, Иисусе Христе! Господи, Иисусе Христе! <...>

Г о л о с а. Ей-богу, несут! П о л е ж и т у т, полежи.— Господа, не опоздать бы.— Да будет тебе!— А тебе-то жалко.— Твоя голова, что ли.— Р а з о к о д и н! — Идем!

(*Разбегаются, открывая окровавленный труп Саввы*)

Ч е л о в е к в ч у й к е. Эх, отволочь бы его, нехорошо тут, при дороге. Грязно! Ребята! Слышь, ребята! Эх, народ <...>

Т о л п а. «Христос воскрес из мертвых, смертью смерть поправ и сущим во гробех живот даровав. Христос...»

Л и п а (*бросаясь в толпу, поет*). Христос воскрес...

(*Толпа валит, заполняя все. Раскрытые рты, округлившиеся, расширенные глаза. Пронзительно кричат кликуши, порченые, бесноватые. Мгновенный крик «задавили!»! Замирающий откуда-то смех Тюхи. Победное пение растет, ширится, переходит в дикий рев, покрывая собою все остальное. Колокола.*)

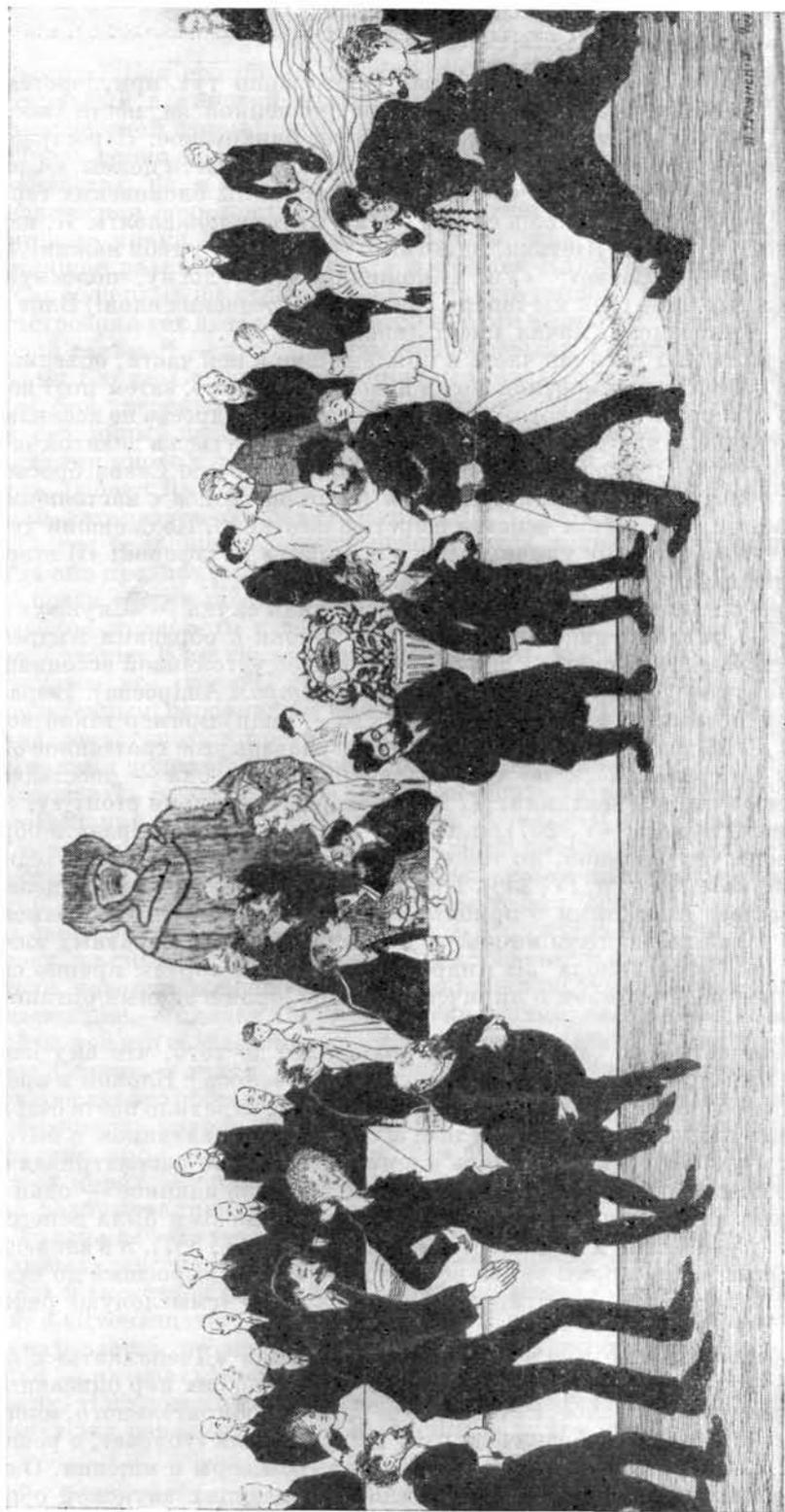
Т о л п а (*ревет*). «Христос воскрес из мертвых, смертью смерть поправ и сущим во гробех живот даровав. Христос воскрес...» (303—306; разрядка в тексте моя. — М. П.).

Сходство этой сцены с «Двенадцатью» — в частности, с шестой частью поэмы — разительное. По наблюдению Л. К. Долгополова, вся шестая часть поэмы «написана одним размером (четырёхстопный ямб) и без видимых перебоев ритма. Блок как будто боится отвлечь читателя, он сосредоточивает его внимание на одном эпизоде, без отклонений в сторону»⁴⁹. «Замкнутость» этого эпизода облегчает его сопоставление с финалом андреевской пьесы, а быть может, и придает большую основательность такому сопоставлению.

Обратим внимание на то, что и в шестой части поэмы, и в заключительной сцене «Саввы» изображаются *стихийная* ненависть толпы, ее *хаотическое*, но целенаправленное движение, *погоня и убийство*. Если уж «шествие окраин» в рассказе Андреева «Так было» рождает ассоциации с «Двенадцатью», то эта сцена, где есть фактически все элементы шестой главы, — тем более. Отметив, что созвучным Блоку в рассказе «Вор» было ощущение «устремляющегося куда-то хаоса», «стихии», В. И. Беззубов добавляет: «Этот хаос Блок „носил в себе“ до конца жизни. Многие стихотворения поэта пронизаны мотивами стихийного неуправляемого „лёта“, погони (цикл „Снежная маска“, „Миры летят. Года летят...“ и др.). Устойчивость этих мотивов свидетельствует об их важности»⁵⁰. К числу произведений, пронизанных мотивами «лёта», погони и тому подобного, нужно прибавить еще и «Двенадцать», чем еще больше усилится важность этих мотивов для Блока и справедливость наблюдения исследователя. Осознанно или подсознательно выделяя «свое» в «чужом», поэт должен был остановить взгляд на заключительной сцене «Саввы», как он остановил его на «Воре» и, возможно, на других аналогичных местах у Андреева.

Сцена очень близка «Двенадцати» и композиционно: после погони, после убийства — во главе шествия убийц появляется у Андреева Христос в виде иконы чудотворного Спаса, который, однако, не «упас» от крови, как и блоковский, а у Блока — сам Иисус Христос, прозрачным и призрачным видением в метельной ночи. Сцена близка к «Двенадцати» лексически, близка текстуально, создается впечатление, будто Блок пользовался ею как своего рода справочником, вроде словаря сленга или арго, когда изучал «современный язык» «для изображения современной жизни» (ЗК, 288).

Замечательно, что при весьма обширном «поле совпадений» соблюдена даже последовательность введения лексических единиц и оборотов. У Андреева: «Не выпускай!», «Обступи его, братцы, обступи... Ходу не давай!». У Блока: «Стой, стой! Андрюха, помогай! // Петруха, сзади забегай!». У Андреева: «...Уйдет!». У Блока: «...наутек». Андреевское: «Раз!», «Разок один!» — откликается у Блока: «Еще разок!». В пьесе: «Полежи тут, полежи», в поэме: «Лежи ты, падаль, на снегу»; здесь сходство усиливается тем, что оба трупа брошены на дороге: «Эх,



ПОСЛЕ ПРЕМЬЕРЫ ПЬЕСЫ Л. Н. АНДРЕЕВА «ЖИЗНЬ ЧЕЛОВЕКА». КАРИКАТУРА П. Н. ТРОЯНСКОГО, 1908

Среди изображенных: К. И. Чуковский, Блок, А. М. Ремизов, М. А. Кузмин, Л. Н. Андреев,

М. А. Волошин и др.

Вырезка из журнала «Серый волк»

Литературный музей, Москва

отволочь бы его, — сожалеет человек в чуйке, — нехорошо тут, при дороге», — убитая Катька по смыслу текста поэмы остается брошенной на месте гибели. Андреевскому: «Твоя голова, что ли» — соответствует блоковский: «Простреленная голова». Затем отзавки «Саввы» переходят в следующие части поэмы. «А тебе то жалко», — говорит кто-то в андреевской толпе; из толпы блоковских героев слышится то же самое, почти слово в слово: «Или Катьку пожалел?». И, наконец, поразительное: «Петька (Петька, заметьте! — М. П.), у тебя ножик! Ножиком его полосни!» — в «Савве»: «Уж я ножичком // Полосну, полосну!» — в «Двенадцати». С этих слов (как мы теперь видим — андреевских слов!) Блок, по свидетельству К. Чуковского, начал писать свою поэму⁵¹.

Сначала была написана восьмая часть и прилежащие к ней части, объединенные темой погони, убийства и смертной тоски невольного греха, затем поэт перешел к началу. Но инерция слухового восприятия пьесы Андреева не иссякла, и еще одно словечко из ее заключительной сцены успело аукнуться в девятой части поэмы: бытовая метафора: «Поджали хвосты, собаки», которую Савва бросает в толпу озверевших обывателей, реализовалась в настоящего пса с настоящим — поджатым — хвостом: «А рядом жметесь шерстью жесткой // Поджавший хвост паршивый пес», — а затем этот уличный пес снова стал метафорой: «И старый мир, как пес безродный, // Стоит за ним, поджавши хвост...».

Шелудивый пес с поджатым хвостом и бытийственная скука — «Скука скушная, // Смертная!» — ассоциативно связываются у Блока с образами Андреева не только в этом случае. Нет, скорее следует говорить об устойчивой ассоциации образов «пса» и «скуки» с Андреевым (или даже с *театром* Андреева). Выразительный (и вполне объективный, так как цель его — иная) пример такой ассоциации приводит Д. Максимов: «В статье „О театре“ развернутое гротескное олицетворение *скуки* театральной (и не только театральной): она — „шестьдесят девятое действующее лицо (спектакля. Д. М.), которое безмолвно стоит тут же, около размалеванной кулисы“ (V, 257), и далее — переход этого образа в образ *тоски* уже совсем не театральной, но тоже олицетворенной: она „как голодная шавка, поджидает хвост“ и т. д. (V, 258). При этом оба олицетворения разделены несколькими абзацами с мыслями о приближении „великого бунта“ („багровое зарево событий“) и длинной, почти на целую страницу, полной образных иллюстраций цитатой из Царя Голода“ Л. Андреева. И все эти образы крепко связаны своим „прямым“ содержанием и лирической атмосферой в единый органический комплекс»⁵².

Творческая безотчетность, самозабвение, доходящее до того, что ему казалось, будто не он пишет, а им кто-то пишет, — такое случилось с Блоком и прежде, теперь же, в дни создания «Двенадцати», это состояние охватило поэта безраздельно. Он сначала написал о паршивом псе, ассоциативно связанном с бытийственной скукой, а уж затем, взглядевшись в него, пристально рассматривая им самим только что созданный образ, увидел в нем нечто неожиданное — один из обликов всемирного зла, обращенного Мефистофеля. Тогда-то и была занесена в записную книжку известная догадка о Фаусте и пуделе (ЗК, 387), и в заключительной, двенадцатой части поэмы вновь возник этот образ, выросший до чудовищного символа и вошедший в антитетическую, глубоко «смысловую» рифму «пес — Христос»⁵³.

И еще одно обстоятельство нужно учесть, сопоставляя «Двенадцать» с финалом «Саввы», — обстоятельство менее заметное, чем все до сих пор описанные, но, кажется, не менее значительное. Речь идет о репликах собирательного, многоликого, но единого персонажа, обозначенного у Андреева как «голоса», о репликах человеческой массы, охваченной стихийным порывом веры и мщения. О самой собирательности, массовидности этих реплик, создающих звуковой образ толпы, слитно-раздельные голоса которой не имеют никакого отношения к человеческой индивидуальности. Какая уж там индивидуальность в разбушевавшейся стихии!

Мог ли Блок, озабоченный мыслями о социальных стихиях — и способах их изображения в литературе, — мог ли Блок «Двенадцати» не заметить андреевских

«голосов»? Вся его поэма из этих «голосов» состоит, являя редчайший, если не уникальный в мировой поэзии случай поэтического *полилога* (в несобственно драматической форме), особого способа передачи многоголосой прямой речи. Полилог равно противостоит монологу и диалогу не только из-за своей «множественности», но и потому, что слагаемые этой множественности — анонимны, человеческая речь поступает здесь именован именован ради совместного, гуртового имени толпы, массы, сборища, для примера достаточно посмотреть блестящие разработки полилога в «Жизни Клима Самгина» Горького. В поэме Блока «с первых же строк < . . . > уже чувствуется не голос самого поэта, а голоса и настроения тех двенадцати, которые сами вывяются из ветра и метели только во второй главе»⁵⁴, — это было замечено первыми же читателями поэмы, современниками Блока. Среди «голосов» поэмы исследователи находят и авторскую речь, но особой уверенности по этому поводу нет, зато само многоголосие «Двенадцати», стихийный поток стихийной речи не оспаривается никем. Этих «голосов» у Блока так много и принадлежность их настолько лишена значения, что даже «голосу» Любви Дмитриевны находится место, и поэт, охотно принимая, без колебаний авторизует поправку жены...⁵⁵.

Самые большие нелепости возникают у толкователей «Двенадцати» тогда, когда они предпринимают попытки «привязать» голоса, дать им имена, подобранные среди героев поэмы. Тут-то начинаются натяжки, субъективные домыслы, смешение желаемого и действительного. За исключением тех реплик, «авторство» которых Блок счел нужным обозначить, закрепив их за определенными персонажами, все «голоса» поэмы безымянны *принципиально* — «привязать» их к определенным персонажам не то что трудно, а попросту невозможно, если, конечно, не вступать в противоречие с замыслом поэмы, с ее жанровой природой, с законами полилога. Неопределенность принадлежности этих реплик надо не преодолевать (пусть соблазн велик), но осмыслить как эстетическую особенность произведения.

В самом деле: бушует стихия — в природном и социальном пространствах, метет метель, ночь, темень, слепит глаза снегом и ветром, все смешалось — город и мир, — и из этой мешанины доносятся *голоса*. Иногда — если близко — в смутном свете фонаря или луны *видно*, кто что сказал. Иногда реплика узнается по голосу, по смыслу или характерному словечку. Но все это тонет в гуле и свисте метели, которая то и дело вышвыривает искромсанные фразы, неведомо кому принадлежащие, — клочья вихря, ошметки стихии, несущие на себе ее печать. Определить, чьи это голоса, так же невозможно — нелепо! — как пытаться остановить бурю. Стихия — она и есть стихия. У Блока она всеохватна, и поэт специально оговаривает это обстоятельство, выделяя из множества проявлений стихии троицу — метель, мятеж, слово: «Поэма написана в ту исключительную и всегда короткую пору, когда пронесшийся революционный циклон производит бурю во всех морях — природы, жизни и искусства... Моря природы, жизни и искусства разбушевались...» (VIII, 239).

Трудно не заметить родственное сходство блоковского полилога с «голосами» Андреева: текстуальная близость подкрепляется совпадением изобразительного метода и сюжетной ситуации. Творчество Блока, вообще «реминисцентное», создало в «Двенадцати», написанных почти сразу набело и в кратчайший срок — что называется, на одном дыхании, — неслыханную «ловушку» для всех голосов эпохи — литературных, театральных, фольклорных и полуфольклорных — всяких. Настроенный на слуховое восприятие действительности поэт и буквально «слушал революцию» в ее звучании, в ее голосах.

5

За день до начала «Двенадцати», 7 января 1918 г., Блок занес в дневник план пьесы об Иисусе Христе. Этот набросок расшифровывается с трудом, но некоторые образы позволяют угадать в них исходные моменты «Двенадцати». Евангельская легенда прочитывается Блоком, так сказать, по коду современной револю-

ционной эпохи: «Иисус — художник. Он все получает от народа... Нагорная проповедь — митинг. Власти беспокоятся. Иисуса арестовали» (VII, 317) — и так далее, вплоть до прямых (портретных и характерологических) сопоставлений апостолов с политическими деятелями 1918 г. Очевидна попытка освоить современный материал традиционным языком старой культуры, несколько пародийно подсвечивая этот язык новым и новейшим.

Эта попытка имела прецеденты в русской литературе, в первую голову — андреевский: «Хотя<...>довольно трудно судить по сохранившемуся наброску о концепции пьесы в целом, можно сказать, что отдельные пункты плана-наброска заставляют нас вспомнить повесть Андреева „Иуда Искариот и другие“. Прежде всего очень ясно проявляется отрицательное отношение к апостолам... Некоторое сходство с андреевским образом можно заметить и в характеристике Иуды»⁵⁶. Апостолы изображены в наброске плана как воры и жулики — верно, из чего, однако, нисколько не следует, будто в этом «проявляется отрицательное отношение» Блока к ним: ведь они — любимые блоковские герои, но ссылка на Андреева весьма основательна. В самом деле, об Иуде Блок записывает: «Жулик (то есть великая нежность в душе, *великая требовательность*)» (VII, 317; курсив мой. — М. П.), а об Иуде Андреева тогдашний критик писал точь-в-точь то же самое: он «предает Христа из любви к нему, из жажды, чтобы скорее все поняли, кто стоит перед ними»⁵⁷. Другой уточняет: «Иуда избирает предательство как единственный путь к скорейшему и притом земному, реальному возвеличению Иисуса. Он горит желанием оказать Иисусу и его учению последнюю величайшую услугу и быть единственным обладателем всей чести ее и всей благодарности Учителя»⁵⁸. Третий — имевший возможность обсудить с автором его произведение — заключает: «Иуда продает Иисуса с исключительной целью вызвать, наконец, возмущение, восстание, бунт в защиту пришедшего на землю святого»⁵⁹.

Эти прочтения «Иуды Искариота» Андреева важны нам потому, что не только образ Иуды в замысле Блока обнаруживает сходство с андреевским, но и, насколько можно судить, сюжет должен был развиваться подобным же образом — не зря Блок отождествляет своего Иуду с представителями крайне левых, экстремистских сил русской революции. Строго говоря, у Андреева вообще нет речи о предательстве: предлагая вместо канонизированного мифа свой апокриф, писатель исследует старый, восходящий еще к его учителю Достоевскому вопрос о том, все ли, всякие ли средства хороши ради достижения великой и нравственной цели. Но инерция традиционного восприятия канонического мифа порой захлестывала и перекрывала особенности андреевской трактовки, заставляя подозревать, будто Андреев создал «апологию предательства». Это приводило писателя в недоумение: «Или ты тоже думаешь, что я оправдываю Иуду, и сам я Иуда, и дети мои Азефы?» — писал он И. Белоусову⁶⁰. В сущности, Иуда Андреева такой же максималист и экстремист, борющийся за Христа, как и богоборец Савва. Противоречия максималистских крайностей — вот что сближает Иуду из нереализованного замысла Блока с реализацией этого образа у Андреева⁶¹.

Значит, какая-то андреевская нота звучала Блоку в самом начале, на самых ранних стадиях замысла, воплотившегося потом в «Двенадцати». Эта нота прозвучала до поэмы и выразительно продолжилась в ней цепочкой отзвуков из «Вора» (частушка о Маланье) и «Саввы». Соотнесенность поэмы Блока с идеями и образами Андреева сейчас приходится реконструировать — для современников она была очевидной. Л. Войтоловский писал в отзыве на «Двенадцать»: «Разверните Леонида Андреева, и вы в десятках вариантов встретитесь с Христом из поэмы Блока<...> Возьмите, напр<имер>, революционера Колесникова<...> Блок — тот самый поэт, о котором мечтал Колесников: из кабака он делает церковь»⁶². Называя Андреева «предтечей „духовного максимализма“ наших дней», А. Векслер считала, что «Белый и Блок — соратники и наследники Л. Андреева; у них следует искать ценностей Андреева, ими воспринятых и переработанных<...> Стихия кажется Андрееву угрожающей, но в ней же и спасение<...> Отсюда возникли „Двенадцать“. „Двенадцать“ выходят из ветровой стихии<...> В лице их рой движется на строй, из роя возникает видение — „Впереди Иисус Хри-

тос“. Так же, как в третьей книге, в „Двенадцати“ есть „страшный мир“ — история Петрухи с Катькой, убийство Катьки...»⁶³.

Что касается блоковского замысла пьесы о Христе, то он сразу, едва ли не в день своего возникновения, погиб, потому что преобразовался, как погибает зерно, прорастая. Преобразование замысла, восходящего к Андрееву, не повело к разрыву с кругом андreeвских образов, но осуществлялось в их русле. Возникновение призрачной фигуры Христа во главе двенадцати явно перекликается с христологическими мотивами Андреева — уже не столько в «Иуде Искариотском» или в «Савве», сколько в других произведениях, например в «Анатэме», где параллель между Христом и Давидом Лейзером достаточно очевидна: писателя даже обвиняли «в оскорблении религиозного чувства и якобы проведении „кощунственной аналогии“ между Давидом Лейзером и Христом»⁶⁴. Вслед за своим учителем Достоевским («Идиот», «Братья Карамазовы») Андреев создал экспериментальное художественное исследование «второго пришествия» и показал его неизбежную катастрофу⁶⁵. В конце «Анатэмы» Давид Лейзер тщетно пытается убежать и скрыться от толпы голодных и обездоленных, которые преследуют этого условного двойника Христа, дабы он возглавил их. Рассматривая христологические мотивы у Андреева, М. А. Рейснер сочувственно цитирует пастора Кальтгофа, утверждавшего, что «образ Христа нашего времени с первого взгляда является совершенно противоречивым. Он отчасти носит еще черты старого святого или небесного монарха, но рядом с ними проявляются уже вполне современные черты друга пролетариев, даже вождя рабочих». «Так миф становится реальностью, — добавляет Рейснер, — и идеальная личность приобретает силу социального внушения. Наука говорит языком немногих, поэзия — языком всех»⁶⁶. Это написано почти за десять лет до «Двенадцати», но может показаться, будто комментируется не творчество Андреева, а поэма Блока: те же противоречия обычно отмечаются и в образе блоковского Христа, и в самом факте возникновения этого «женственного призрака» во главе двенадцати.

Преобразованный замысел пьесы о Христе вобрал в себя новые идеи, образы, ассоциации, среди которых не последнее место занимали некрасовские разбойники: «Жило двенадцать разбойников», — появляется в рукописи поэмы. Не исключено, что восприятие поэта, включенное в пору создания поэмы преимущественно на слуховую образность, связывало запись о разбойниках не только с балладой из «Кому на Руси жить хорошо», но и с популярной песней на эти слова⁶⁷. Апостолы из плана пьесы о Христе — довольно-таки разбойный народ, они легко бы слились и отождествились с песенными разбойниками, тем более что у апостолов из замысла пьесы и у героев поэмы есть, так сказать, общий знаменатель — бакунинские представления о том, что «разбойник в России настоящий и единственный революционер — революционер без фраз, без книжной риторики, революционер непримиримый, неутомимый, неукротимый на деле, революционер народно-общественный, а не словесный»⁶⁸. Но дело не в них, не в разбойниках, а в их главаре Кудеяре, в кудеяровом богоугодном, искупительном убийстве «пана богатого, знатного»: Блок уже обдумывал диалектику «праведности-греховности» своих героев. И неприметная, переосмысленная цитата из Ницше увенчивает эти размышления: на «священную злобу» ницшеанского индивидуалиста к толпе Блок отвечает — от имени мятежных масс — своей знаменитой «святой злобой».

Трудно объяснить, почему не было замечено и оценено следующее обстоятельство: в поэме Блока, как и в «Иуде Искариотском» Андреева, двенадцать глав. Смысл названия поэмы дробится и усложняется, вбирая всю традиционную символику числа «двенадцать» (скажем, «двенадцатый час» и т. д.); но два смысла явно доминируют: это, во-первых, совокупное имя коллективного героя поэмы, перекликающееся одновременно и с числом евангельских апостолов, и с числом некрасовских разбойников; и это, во-вторых, указание на число глав-разделов, сближающее название поэмы с традицией названий, в которых обобщено не содержание или идея произведения, но какой-либо его важный структурно-типологический или жанровый признак (известно, что Блок охотно представлял свое

произведение и как поэму, и как цикл из двенадцати стихотворений). Двенадцатичастный рассказ о двенадцати героях — этот структурный принцип Блок, возможно, воспринял в «Иуде Искариотском» и резко усилил, вынеся его в название поэмы.

Переосмысленное слово Ницше дает идейно-смысловый ключ к андреевским отзвукам в «Двенадцати»: это не «реминисценции» (хотя, быть может, они таковы по происхождению), но знаки спора, который ведется с Андреевым на его же материале, знаки, указывающие, какой именно материал подвергается переосмыслению. У Андреева революционер-одиночка Савва выступает против массовидного «старого мира»; у Блока — массовидный «новый мир», воплощенный в двенадцати, против раздробленных и индивидуализированных обломков старья. Ситуация вывернута Блоком наизнанку: стихия буржуазно-мещанского разгула с христовым именем на устах, но без Христа заменяется стихией революционного мятежа низов, идущих «без имени святого», но во главе с Христом. Вместо жертвенности Саввы — победительство, «державный шаг» двенадцати. Вместо обезумевшей толпы, преследующей в «Анатэме» христового двойника, чтобы он возглавил ее, а на деле убивающей Давида Лейзера, в «Двенадцати» революционный патруль преследует Христа, постреливая в него, но тем не менее тайно возглавляется им. Андреевские обыватели видят в Савве бесовское начало — у Блока это начало воплощено в безродном псе, символе старого мира, и в целом «параде бесов», шествующих за этим псом, как двенадцать — за Христом: буржуй, барыня, писатель-вития, поп...

Становится понятным появление в последней части поэмы ритмико-интонационных отзвуков пушкинских «Бесов»⁶⁹. Вслед за Андреевым Блок оспорил и переосмыслил традиционную тему «бесов», во всяком случае — ее истолкование у Достоевского. Внутренняя логика переосмысления этой темы в «Двенадцати» подтверждается дневниковой записью поэта, которая многократно цитировалась, в том числе и в связи с «Двенадцатью», но при этом как-то осталось незамеченным, что в самый канун поэмы — 5 января 1918 г. — Блок вспомнил пушкинских «Бесов». Цитата из «Бесов» в дневнике Блока замечательна не только сама по себе, не только тем, что в ней «бесовство» относится на счет утратившей всякую духовность буржуазии, но и местом в записи: она стоит в непосредственной близости с размышлениями о роковых судьбах России, в одном контексте с «учредилкой», цитатой из Андрея Белого о «мессии грядущего дня» — т. е. как бы о «втором пришествии», рядом с размышлениями о «чувстве неблагополучия», столь выразительно подтвержденного Блоку творчеством Андреева (VI, 131). Дневниковая запись поэта накануне «Двенадцати» — свидетельство тех же болей и тревог, которые породили поэму и пронизали ее с начала до конца. Это — своего рода идеологическая программа «Двенадцати», понятийный комментарий к еще не написанному произведению:

«Или духовные ценности — буржуазны? Ваши — да.

Но „государство“ (ваши учредилки) — НЕ ВСЕ. Есть еще воздух.

И ты, огневая стихия,
 Безумствуй, сжигая меня:
 Россия, Россия, Россия,
 Мессия грядущего дня!

Чувство неблагополучия (музыкальное чувство, ЭТИЧЕСКОЕ — на вашем языке) — где оно у вас?

Как буржуи, дрожите над своим карманом.

В голосе этой барышни за стеной — какая тупость, какая скука: *домового ли хоронят, ведьму ль замуж выдают* (курсив мой. — М. П.). Когда она наконец ожеребится? Ходит же туда какой-то корнет» (VII, 315—316).

Буржуазность Блок ненавидел так, как только может ненавидеть ее дворянский интеллигент и поэт демократической идеи. Если бы из метели пушкинских «Бесов» вынырнул человек, оказавшийся Вожатым, как появляется он из метели в «Капитанской дочке», и от его имени, а не от имени заблудившегося

путника в кибитке было написано стихотворение, — это и были бы «Двенадцать». Это «Бесы», созданные поэтом из стана мятежников. На старый вопрос о бесах Блок дает иной — диаметрально противоположный ответ. Вообще на все вопросы «Бесов» следует немедленный ответ «Двенадцати»: «Что делать нам?» — «Революционный держите шаг!».

Ко времени «Двенадцати» Андреев сильно эволюционировал вправо, оказался за пределами Советской России. Прямые отзывы Андреева о «Двенадцати» неизвестны, но вся позиция Блока начала 1918 г. вызывала у него злобное осуждение. Тем, кто сотрудничает с большевиками, писал он И. Белоусову 15 марта 1918 г., «и достанется же по прошествии большевизма! Другие <...> вывернутся, они ловкачи, а Блока приятели выгородят — он-де поэт, что с него взять...»⁷⁰. Не приходится удивляться тому, что Андрееву было невятно сильнейшее влияние его творчества на Блока, открывающееся нам в исторической ретроспективе. Так, скажем, и для Скитальца, по-видимому, осталось тайной пристальное внимание Блока к его стихам. Во всяком случае, в своей заметке, написанной уже после смерти Блока, он продолжает считать дореволюционное творчество поэта созданием «парнасца», которому, дескать, должна была претить его, Скитальца, демократическая низовая муза. «Двенадцать» для Скитальца — неожиданность, непредвиденный и непредсказуемый поворот в творчестве Блока⁷¹. Лишь немногие читатели увидели тогда в «Двенадцати» естественное и логическое развитие «прежнего» Блока.

Тем, кто разглагольствовал об «отступничестве» Блока, умно отвечал И. В. Евдокимов: «Ушел от них — значит, погиб. Между тем как он и не был с ними. Они по своему ограниченному взгляду на окружающее просмотрели в нем то, что давно роковой разграничительной чертой удалило его творчество от проторенных, обычных, обывательских образов. Поэма „Двенадцать“ была художественным выражением, формой только, в которую облеклось созревшее внутреннее сознание поэта за несколько лет перед событиями. В 1909 г. Александр Блок написал статьи „Россия и интеллигенция“, „Стихия и культура“, в которых художник предвидел то, что случилось в 1917—1918 г. <...> Годами теснившиеся мысли вылились в страстную песню, в апофеоз переворота, в гимн стихии, заклокотавшей над землею. И так была душе близка гроза, что гениальному поэту без усилий и натянутости удалось „вздернуть на дыбы“, поставить во весь грозный рост эту победившую и все одолевшую стихию»⁷².

Через одиннадцать лет после создания «Саввы» Андреев относился к «ignis sanati» совсем по-другому. В письме к И. Белоусову (декабрь 1917 г.) он писал: «Меня приводят в отчаяние <...> вот эти революционные болтуны и добродетельные предатели. Сейчас они лают, как деревенские собаки на забежавшего волка, и хвосты у них поджавши, а кто недавно хвастался, что спас революцию и родину от Корнилова! Вот и спасли! Воят „революция погибла!“ <...> Кто всю интеллигенцию объявил буржуями и контрреволюционерами?»⁷³. Возможность знакомства Блока с этим письмом, отправленным за месяц до начала «Двенадцати», решительно исключена, но поэма отвечает на письмо Андреева всем своим образным строем. Создается впечатление, будто Блок нарочно использует тот же ряд образов, который содержится в андреевском письме, чтобы еще яснее стала противопоставленность позиций. В «Двенадцати» (если рассматривать поэму на фоне письма Андреева И. Белоусову) возникает ряд художественных знаков-омонимов, совпадающих с андреевскими внешне и глубоко отличных по смыслу. Вместо «революционных болтунов», воющих «революция погибла», Блок вводит болтуна контрреволюционного — «писателя-витию», бормочущего что-то о «предателях» и о том, что «погибла Россия»; собакой, у которой хвост «поджавши», оказывается у Блока «поджавший хвост паршивый пес» — воплощение мирового зла, в бессильной злобе бредущий за двенадцатью.

Несомненно, что Андреев знал «Двенадцать» и относился к поэме (как и ко всей тогдашней позиции Блока) резко отрицательно. Незданный поздний дневник Андреева в записи от 29 апреля 1918 г. содержит цитаты из «Двенадцати»: приводятся (конечно, по памяти) строки, начинающиеся словами: «В зубах

цигарка» и «Винтовку держи, не трусь». В записях от 21 апреля и 31 июля того же года — нападки на газету «Знамя труда» (в которой «Двенадцать» были опубликованы впервые) и на Блока — за участие в этой газете⁷⁴.

Так решительно — и уже окончательно — разошлись пути двух художников. Один создал произведение, пропевшее максималистскую осанну революционному «мировому пожару», другой — «...на заре обновления жизни <...> нашел в себе только те же самые бессмысленные проклятия против того огня, который стал пожирать ненавистное ему старое...»⁷⁵. Но прежний Андреев, ненавидящий старое, продолжал «работать» на революцию своим творчеством вместе с «новым» Блоком, и «вскоре, в 1920 г., блоковский лозунг переключал в получившую всероссийскую известность песню «Белая гвардия, черный барон...», где есть такие строки:

Мы раздуем пожар мировой,
Церкви и тюрьмы сравняем с землей!...»⁷⁶,

— а «драма Л. Андреева „Савва“ пользовалась большим успехом в красноармейских театрах в годы гражданской войны...»⁷⁷.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ «Книга и революция», 1922, № 7(19), с. 50.

² В. И. Беззубов. Александр Блок и Леонид Андреев. — «Блоковский сб.», 1, с. 226—320.

³ В юношеском дневнике Андрея Белого (около 1899 г.) находим истолкование этого понятия в духе раннего символизма и ссылку на источник: «„Многострунность“ культуры есть сосуществование нескольких логик, нескольких плоскостей человеческих видений, из которых каждая составляет лишь одну струну. Такой струной, между прочим, является религия, другой — метафизика. Ницше, исключивший религию и метафизику из своего учения, был несколько однострунен, хотя само выражение „многострунная культура“ обязано Ницше своим возникновением...» (см.: А. В. Лавров. Юношеские дневниковые заметки Андрея Белого. — В кн.: «Памятники культуры. 1979». Л., «Наука», 1980, с. 133). Сохраняя свой символический смысл, понятие «многострунность» у Блока приобретает и более конкретные, почти бытовые оттенки. Ср. в стихотворении В. Брюсова «У канала» (1 ноября 1912 г.):

И если жизнью, слишком многострунной,
Измучен ты, — приди ко мне сюда,
Перешагни чрез парапет чугунный,
И даст тебе забвение вода.

(В. Брюсов. Избр. произв. в 2 томах, т. 1, М., ГИХЛ, 1955, с. 354).

⁴ Эта идея впервые была высказана и разработана Э. В. Померанцевой в статье «Александр Блок и фольклор». — «Русский фольклор», т. 3, М., 1958, с. 204—205 и сл.

⁵ В. Андреева. Дом на Черной речке. М., «Сов. писатель», 1980, с. 33—34.

⁶ Л. Андреев. Сочинения, т. IV. СПб., «Знамя», 1907, с. 12. В дальнейшем все ссылки на Л. Андреева (кроме особо оговоренных случаев) даются по этому тому в тексте статьи, с указанием только страницы.

⁷ Наблюдение Ю. В. Бабичевой — см. ее статью «Богоборческая драма Леонида Андреева „Анатэма“» в кн.: «Русская литература XX века (дооктябрьский период)», сб. 2. Калуга, 1970, с. 193.

⁸ «Неизданные письма Леонида Андреева (к творческой истории пьес периода первой русской революции)». — «Уч. зап. ТГУ», т. V, вып. 119, 1962, с. 391.

⁹ Б. Израилевский. Илья Сац. — В кн.: «Илья Сац. Из записных книжек. Воспоминания современников». М., «Сов. композитор», 1968, с. 178.

¹⁰ ЦГАЛИ, ф. 2371, оп. 1, ед. хр. 87, л. 2. В названной выше кн. «Илья Сац. Из записных книжек. Воспоминания современников» это место воспоминаний В. Юреновой приводится в сильно сокращенном виде (с. 77).

¹¹ М. А. Рейснер. Л. Андреев и его социальная идеология. СПб., 1909, с. 35.

¹² К. Чуковский. Новый рассказ Л. Андреева «Вор» — «Одесские новости», 20 марта 1905 г.

¹³ Вл. Орлов. Поэма Александра Блока «Двенадцать». М., ГИХЛ, 1962, с. 121.

¹⁴ К. Чуковский. Книга об Александре Блоке. Пг., «Эпоха», 1922, с. 56.

¹⁵ К. Чуковский. Лица и маски. СПб., «Шиповник», <1914>, с. 83.

¹⁶ В. Чернышев. Сведения о говорах Тверского, Клинского и Московского уездов. — «Сборник отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук», т. 75. СПб., 1904, с. 189.

¹⁷ См. наст. том, кн. 3, с. 223.

¹⁸ «Одесские новости», 20 марта 1905 г.

²⁴ А. П. Чехов. Собр. соч. в 12 томах, т. 5. М., «Худож. литература», 1955, с. 62.

²⁵ Другой вариант частушечной песни о «лупоглазой Маланье» (но также содержащий историю карьеры) находим в сборнике знаменитого гармониста, исполнителя народных (и собственных) песен В. Невского: «Гармонист. Репертуар...». М., 1898, с. 37—39. Едва ли не этот зафиксированный у В. Невского вариант «матани» звучит в романе Андрея Белого «Серебряный голубь»: «...вот сейчас, в чайной, где собрался всякий сброд, бог знает кто и бог знает откуда, дул водку и горланил, поглядывая то в черные, а то и в красные от молнии окна:

Маланья моя,	Так поживши мало,
Лупоглазая моя!	Горничною стала,
Ты в деревне жила,	Лихо зафрантила,
У дьячка служила.	Пыль в глаза пустила...“

(Андрей Белый. Серебряный голубь. Повесть в семи главах. М., «Скорпион», 1910, с. 137—138). Несмотря на совпадение некоторых деталей, очевидна связь «Двенадцати» с другим, «андреевским» вариантом частушки (свой вариант В. Невский называет «коммерческой песней»; П. С. Сухотин ссылается на «фабричную „Матаню“»). Заслуживает внимания символизация частушки у Белого — Маланья у него, помимо прочего, еще и грозовой образ в красных тонах (приношу благодарность А. В. Лаврову, напомнившего мне это место из «Серебряного голубя»). Когда реалист и бытовик Евг. Чириков вздумал написать символистскую пьесу, то в ней появился какой-то Чертыка, который «играет на гармошке „Матаню“ и подпевает:

Миленький! Часы при вас,
Погляди, который час!

Это, милка, не часы,
Одна цепочка для красы!»

(Евг. Чириков. Собр. соч., т. IX. СПб., 1913, с. 77).

²⁶ К. Чуковский. Лица и маски, с. 83.

²⁷ Там же, с. 104.

²⁸ Ничего сверхъестественного здесь, разумеется, нет. Проницательность и творческое воображение критика были подкреплены надежными фактами. О первом своем посещении Блока Чуковский записал в дневнике: «От Петрова к Блоку (<...> Я ему, видимо, не нравлюсь, но он дружелюбен. О Владимире Соловьеве. Пильском, Полонском, Андрееве» (ЛН, т. 92, кн. 2, с. 244). Этот разговор с Чуковским о «близких» (если исключить «далекого» Пильского) Блок вел 25 октября 1907 г. — в пору, когда Андреев сильно занимал его мысли. Возможно, что разговор коснулся и «Вора», о котором Блок только что написал в статье «Литературные итоги 1907 года» (вышла в № 11—12 «Золотого руна»). Кроме того, готовя книгу «Лица и маски», Чуковский основательно переработал для нее свою статью об Андрееве (в прежних вариантах этой статьи нет частушки о Маланье и фразы о Юрасове — «Бедный Александр Блок, наряденный воров»). Переписывая заново статью «Леонид Андреев», Чуковский, несомненно, просмотрел всю критическую литературу по теме и, возможно, отметил для себя рецензию Блока «Сборник товарищества „Знание“ за 1904 год», посвященную «Вору» почти целиком. Об отношении Блока к этому рассказу Чуковский мог знать и от Леонида Андреева.

²⁹ Л. А. Изютова. Творчество Леонида Андреева. 1892—1906. Л., 1976, с. 205. Автор отмечает, что впервые на связь этих произведений, на общность их замысла и единство умонастроения художника обратили внимание Вл. Крайхфельд («Совр. мир», 1906, № 1, отд. 2, с. 67—82) и М. Неведомский («Совр. мир», 1906, № 3, отд. 1, с. 64—77).

³⁰ Там же, с. 230. В Брюсов, считавший «Так было» Л. Андреева слабым рассказом, делал, однако, оговорку, относящуюся как раз к интересующему нас месту: «...Но отдельные страницы, где изображаются беспричинные стихийные движения толпы, написаны с тем мастерством, с той силой, с той магией искусства, которая всегда побеждает в рассказах Л. Андреева даже предубежденного читателя» («Весь», 1906, № 5, с. 58). В ту пору Блок был «предубежден» скорее в пользу Андреева и едва ли избежал воздействия «магии искусства», с которой писатель изображал стихийные движения толпы.

³¹ Л. Долгополов. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX века. М.—Л., «Наука», 1964, с. 162.

³² ЦГАЛИ, ф. 2242, оп. 1, ед. хр. 65, л. 6—7.

³³ А. Р. Кугель. Русские драматурги. М., 1933. С. 151—152.

³⁴ Ю. В. Бабичев. Драматургия Л. Н. Андреева эпохи первой русской революции. Вологда, 1971, с. 59.

³⁵ Уч. зап. ТГУ», т. V, вып. 119, 1962, с. 382.

³⁶ Там же, с. 385.

³⁷ «Литературный распад», сб. 1. СПб., «Зерно», 1908, с. 171.

³⁸ К. И. Арабажин. Леонид Андреев. Итоги творчества. Литературно-критический этюд. СПб., 1910, с. 145.

³⁹ Б. Сильверсван «рец. на драму «Савва».— «Театр и искусство», 1906, № 39, с. 599.

⁴⁰ М. Бакунин. Речи и воззвания. СПб., изд-во И. Г. Балашова, 1906, с. 245.

⁴¹ Д. Максимов. Поэзия и проза Ал. Блока, с. 274.

⁴² Наст. том, кн. 1, с. 546—547.

⁴³ Б. М а н д ж о с. Новый Блок.— «Куранты», Киев, 1918, № 7, с. 14.

⁴⁴ Там же, ср.: «Новое будет совершенно иным, говорил он (Блок.— М. П.) мне уже в 1917 г.— Ни Романов, ни Пестель, ни Пугачев — сам самодержавный народ, державным шагом идущий вперед к цели,— вспоминал М. Бабенчиков (в его кн. «Ал. Блок и Россия», М.— Пг., Госиздат, 1923, с. 54). Эта фраза Блока — очевидная отсылка к брошюре М. Бакунина «Романов, Пугачев или Пестель?» (тогда же, в 1917 г., переизданной).

Из текста Бабенчикова непонятно, распознал ли мемуарист эту скрытую ссылку Блока на Бакунина. Хотя по смыслу фразы Блок отвергает бакунинскую систему альтернатив, но его мысль продолжает соотноситься с этой системой. По свидетельству А. В. Луначарского, Блок говорил ему (очевидно, весной 1919 г.): «...я в вас, большевиках, все-таки чувствую нашу Русь, Бакунина, что ли...» (цит. по кн.: Н. А. Т р и ф о н о в. А. В. Луначарский и советская литература. М., «Худож. литература», 1974, с. 188). В библиотеке Блока было (нынешнее местонахождение неизвестно) Полное собрание сочинений М. А. Бакунина в двух томах под ред. А. И. Бакунина (СПб., изд. И. Балашова, 1906). Пауль Грааф в своей работе, посвященной замыслу музыкальной драмы Вагнера «Иисус из Назарета», сообщает крайне любопытные сведения о влиянии на Вагнера Прудона, Вейтлинга и Бакунина. Вагнер хотел написать музыкальную драму, в которой Иисус должен был выступить носителем сенсимолистских и коммунистических идей, но от этой мысли он отказался под влиянием Листа и Элизы Вилле, доказывавших композитору нехудожественность изображения на сцене библейских мотивов» (см.: «Книга и революция», 1922, № 5 (17), с. 74). Знал ли Блок об этом замысле столь идеологически и эстетически значительного для него Вагнера?

⁴⁵ В. И. Б е з з у б о в. Концепция народа и революции в творчестве Леонида Андреева 1805—1911 гг.— «Уч. зап. ТГУ», вып. 414. Труды по русской и славянской филологии». XXVIII, 1977, с. 67.

⁴⁶ Ср. «бессильного бога» в «Савве» с мотивом божьего бессилия в «Двенадцати»: «От чего тебя упас // Золотой иконостас?».

⁴⁷ М. Б а к у н и н. Речи и воззвания, с. 264—265.

⁴⁸ В этом месте пропущена пересказанная выше сцена с одиоруким Царем Иродом, который сбивает Савву с ног.

⁴⁹ Л. К. Д о л г о п о л о в. Поэмы Блока и русская поэзия конца XIX — начала XX века, с. 176.

⁵⁰ «Блоковский сб.», 1, с. 238.

⁵¹ К. Ч у к о в с к и й. Александр Блок как человек и поэт. (Введение в поэзию Блока). Пг., изд-во А. Ф. Маркса, 1924, с. 25.

⁵² Д. М а к с и м о в. Поэзия и проза Ал. Блока, с. 319.

⁵³ Ср.: «Книга и революция», 1922, № 7 (19), с. 50. И еще: «В Блоке то и замечательно, что для него нет ни «формы», ни «содержания», — в слове для него заключена истина в целом, и вот почему связь рифмой — для него всегда является связью „формы внутренней“» (Ю. Н и к о л ь с к и й. Александр Блок о России.— «Русская мысль», 1915, кн. II, ч. 3, с. 16—19). Эту заметку Ю. Никольского Блок вспомнил в 1921 г. и отметил в дневнике (VII, 414).

⁵⁴ М. Б о л о ш и н. Поэзия и революция (А. Блок и И. Эренбург).— «Жамена», Харьков, кн. 2, 1919, с. 14.

⁵⁵ Киевская жительница Горбачева сообщила мне, что в середине 20-х годов в Свердловске она слышала и на всю жизнь запомнила частушку, звучащую и с эстрады, и в массовом пении:

Ферт по улице идет,
Шоколад Миньон жует.
Деньги слямзил у отца,
Ламца-дрица-оца-ца.

Сообщение весьма любопытное. Если частушка родилась после «Двенадцати», то перед нами, возможно, случай проникновения поэмы «обратно» в фольклор и массовое пение; если же частушка бытовала до «Двенадцати», то естественно предположить, что строчку: «Шоколад Миньон жрала» — Л. Д. Блок не сочинила, а взяла (слегка видоизменив) из репертуара поющей улицы.

⁵⁶ «Блоковский сб.», 1, с. 286—287.

⁵⁷ Л. С. К о з л о в с к и й. Леонид Андреев.— В кн.: «Русская литература XX века. 1890—1910». Под ред. С. А. Венгерова, Кн. VI. М., «Мир», 1914, с. 265.

⁵⁸ Ар. А. С е л и в а н о в. Оклеветанный апостол. Критический этюд повести Л. Андреева «Иуда Искариот и другие». СПб., 1908, с. 9.

⁵⁹ М. А. Р е й с н е р. Л. Андреев и его социальная идеология, с. 82.

⁶⁰ ЦГАЛИ, ф. 66, оп. 1, ед. хр. 47, л. 24 об.

⁶¹ По авторскому замыслу, Иуда — как бы парадоксальный двойник Христа. Эту мысль Андреев разрабатывал и в своей живописи — среди его картин была «большая византийская икона, изображающая с наивным кощунством Иуду Искариотского и Христа. Оба похожи, как близнецы, у обоих над головами общий венчик» (К. Ч у к о в с к и й. Современники. М., «Мол. гвардия», 1967, с. 195). Другую картину (или ту же самую?) вспоминает дочь писателя: «Это головы Иисуса Христа и Иуды Искариота. Они прижались друг к другу, один и тот же терновый венец соединяет их. Но как они непохожи! И странная вещь, — несмотря на то, что сходства нет никакого, по мере того, как всматриваешься в эти два лица, начинаешь замечать удивительное, кощунственное подобие между светлым ликом Христа и звериным

лицом Иуды Искариота — величайшего предателя всех времен и народов. Одно и то же великое, безмерное страдание застыло на них (<...>). Кажется, что от обоих лиц веет одинаковой трагической обреченностью» (Вера Андреева. Дом на Черной речке, с. 35). Удивительную близость к этой живописной автоиллюстрации Андреева обнаруживает замысел (по-видимому, неосуществленный) молодого Л. Бакста: «Затеял Бакст выразить в лицах взаимоотношения Иисуса и Иуды Искариота. Последний в его представлении (<...>) превратился из корыстного предателя в принципиального благородного противника. Левушка был уверен, что Иуда был не столько *учеником* Христа, сколько его *другом* — и даже *ближайшим* другом, под влиянием которого Иисус даже находился одно время и который видел в Иисусе некое орудие для своих религиозно-национальных замыслов. Лишенный личного обаяния, дара слова и заразной воли, Иуда надеялся, что с помощью пророка-назарейца ему удастся провести в жизнь свои идеи. Одну такую беседу Христа с Иудой картина и должна была изображать. И до чего же мой друг огорчился, когда я стал его убеждать, чтобы он бросил и эту свою, на мой взгляд, нехудожественную затею!» (А. Бенуа. Мои воспоминания. Кн. I, II, III. М., «Наука», 1980, с. 617).

⁶² «Киевская мысль», 2 августа (20 июля) 1918 г., № 127. В этой же рецензии Л. Войтовский сравнивает поэму Блока с «Пламенем» П. Карпова, ссылаясь на свой давнишний отзыв об этой книге, — тот самый отзыв, который Блок в своей рецензии на «Пламень» ошибочно приписал В. Д. Бонч-Бруевичу (V, 484).

⁶³ «Жизнь искусства», 1919, № 316, 12 декабря (под названием «Наследие Л. Андреева»). В ту же пору первоначальных откликов на поэму Блока А. Е. Крученых сравнивал выразительность «Двенадцати» с андреевской — правда, по контрасту, но здесь должна быть отмечена и эта любопытная попытка сопоставления: «Для изображения ужаса в искусстве все реже пользуются пирамидами трунов, „пожаром сердца“ и красным смехом — вся эта бутофория заменилась чуть заметным сдвигом, серым цветом, новым правописанием. Вот, например, перед нами поэма А. Блока „Двенадцать“ (<...>) Герой или злодеи? Где черное и где светлое? Чему поклоняется автор? Или он все смешал („Черная злоба, святая злоба“). Кабак и святость — это ли не путаница понятий...» (А. Крученых. Язык Аполлона. — «Феникс», Тифлис, 1919, № 1, с. 7). Заметим, что поэтике «Двенадцати», «секрету», который ему еще не понятен, А. Е. Крученых противопоставляет уже «разгаданный» экспрессионистский гиперболизм Л. Андреева — и В. Маяковского...

⁶⁴ В. Чуваков. Вступит. статья в кн.: Леонид Андреев. Пьесы. М., «Искусство», 1959, с. 578.

⁶⁵ Место «Двенадцати» в ряду «вторых пришествий» русской литературной традиции ясно видел Горький: «Достоевский, пытаясь создать в лице князя Мышкина нечто вроде Христа, сначала предусмотрительно назвал его „Идиотом“, а затем, поставив его перед лицом действительности — „Великого Инквизитора“, — убедительно доказал, что Христу нет места на земле. Блок сделал ошибку полуверующего лирика, поставив Хр<иста> во главу „Двенадцати“» (Архив А. М. Горького, т. XI. М., „Наука“, 1966, с. 42).

⁶⁶ М. А. Рейснер. Андреев и его социальная идеология, с. 10—11.

⁶⁷ В романсово-песенном репертуаре тех лет она бытовала под названием «Былина (так! — М. П.) о Кудеяре-разбойнике» (в аранжировке К. Давыдова и др.), входила в репертуар Ф. И. Шаляпина.

⁶⁸ М. Бакунин. Речи и воззвания, с. 240.

⁶⁹ Подробнее об этом см. в нашей работе «У истоков „Двенадцати“». — «Литературное обозрение», 1980, № 11, с. 26—27. См. также: З. Минц. Блок и Пушкин. — «Уч. зап. ТГУ», вып. 306. Труды по русской и славянской филологии, XXI, 1973.

⁷⁰ ЦГАЛИ, ф. 66, оп. 1, ед. хр. 471, л. 60—60 об.

⁷¹ ЦГАЛИ, ф. 484, оп. 3, ед. хр. 9.

⁷² ЦГАЛИ, ф. 1246, оп. 3, ед. хр. 79, л. 1—3 (11—13).

⁷³ ЦГАЛИ, ф. 66, оп. 1, ед. хр. 471, л. 53.

⁷⁴ Сведения об упоминаниях Блока и «Двенадцати» в дневнике Андреева сообщены профессором Ричардом Дэвисом (Лидс, Англия) в письме к А. Е. Парнису от 8 ноября 1983 г. «Нет, однако, оснований думать, — добавляет Дэвис, — что Андреев уловил себя в поэме». Приношу благодарность профессору Ричарду Дэвису за сообщение.

⁷⁵ А. В. Луначарский. Леонид Андреев. Социальная характеристика. — В кн.: Л. Андреев. Избранные рассказы. М., ГИЗ, 1926, с. 22.

⁷⁶ В. Орлов. Поэма Александра Блока «Двенадцать», с. 211.

⁷⁷ «Уч. зап. ТГУ», вып. 119, т. 5, с. 379.