

# Г Р А Н И

ЖУРНАЛ ЛИТЕРАТУРЫ, ИСКУССТВА, НАУКИ  
И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Год XL

№ 136

1985

## СОДЕРЖАНИЕ

### ПРОЗА И ПОЭЗИЯ

#### Прощание с Генрихом Бёллем

Георгий ВЛАДИМОВ. Три командарма  
и ординарец Шестериков. Глава из романа  
*«Генерал и его армия»*

5

Леонид БОРОДИН. Стихи

83

Дмитрий САВИЦКИЙ. Петр Грозный

86

Лев ДРУСКИН. Реквием. Стихи

99

### ДНЕВНИКИ. ВОСПОМИНАНИЯ. ДОКУМЕНТЫ

Наталья ЯБЛОКОВА-БЕЛИНКОВА. Погасшая елка 105

Аркадий БЕЛИНКОВ. Анна Ахматова и история.  
*Отрывки из неоконченной книги «Судьба [Победа]  
Анны Ахматовой»*

120

### ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

Илья СЕРМАН. Театр Сергея Довлатова 138

### ИСКУССТВО

Александр БАТЧАН. Урок хозяина 163

### БУДУЩЕЕ РОССИИ

Борис КОМАРОВ. Сегодня и завтра советской  
энергетики, или почём нынче Западная Сибирь 176

Э. БУКРИНСКИЙ. БАМ – дорога без конца 188



## ИСТОРИЯ

- ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА: были ли Соединенные Штаты хорошим союзником СССР? – Интервью с Виллисом К. АРМСТРОНГОМ** 228

## ПУБЛИЦИСТИКА

- Проф. Холланд ХАНТЕР. Если бы не коллективизация... Советское сельское хозяйство в годы 1928-40** 242
- Александр ЮГОВ. Серпом по экономике** 260

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Елена Гессен. За колючей проволокой** 273
- Борис Закс. Не поддаваясь искусству красивого слога** 276
- Марк Поповский. Пределы иронии** 282
- Юрий Кублановский. «Вечность верных щадит, не судит»...** 289
- Василий Бетаки. «Не отрекись от каждой строчки прошлой...»** 291
- Григорий Свирский. Восемь минут свободы** 295
- КОРОТКО ОБ АВТОРАХ** 306
- НОВЫЕ КНИГИ** 309

*Обложка работы художника Н. Мишаткина*

© 1985 by Possev-Verlag  
V. Gorachek-K. G., Frankfurt am Main  
Издательство «Посев»

Наталья ЯБЛОКОВА-БЕЛИНКОВА

## Погасшая елка

В 1970-м году, вскоре после кончины Аркадия Белинкова, я оказалась в Лондоне и там познакомилась с молодым англичанином – специалистом по русской литературе, который собирался в Москву «по обмену». Молодой человек хорошо говорил по-русски, а Россию знал плохо. Больше всего его волновали КГБ и плохой климат – он ехал туда зимой. Я рассказала, как надо одеваться, в каких библиотеках он может достать интересующие его материалы, а КГБ посоветовала не бояться, в том случае, конечно, если ничего нелегального он делать не собирается.

На следующий год я опять была в Лондоне. Мой знакомый, к тому времени уже побывавший в Москве, разыскал меня и попросил приехать. Я постеснялась отказаться, но ехать мне не особенно хотелось. Я знала, что мы теперь обменяемся ролями. Он с видом знатока будет мне рассказывать о Москве, в которой пробыл самое большее месяц, а я буду задавать наивные с его точки зрения вопросы о стране, в которой я прожила всю жизнь.

Помню его большую квартиру, пустоватую, с высокими потолками и старинной мебелью, помню полутемную комнату, обставленную книжными полками, – не то кабинет, не то комната для гостей. Здесь мы пили кофе. А может быть, чай. И все было, как я предполагала: вежливые вопросы и вежливые ответы. Время тянулось медленнее, чем обычно. Я уже готова была уходить.

– А вот самое главное, из-за чего я позвал вас сюда, – сказал хозяин дома, протягивая мне тяжеловатый сверток.



Предполагая, что в свертке находятся московские сувениры, я его развернула. И время остановилось. Нет, поплыло вспять. У меня на коленях была обложка «Методических указаний по выполнению дипломного проекта». Наверху стояло: «Московский полиграфический институт». Несколько лет тому назад я работала в этом институте, и у нас дома иногда пользовались бракованными обложками вместо папок. В серой шероховатой обложке, которую я держала в руках, лежала рукопись. Страницы ее были разной длины и зацеплены скрепками, что образовывало несколько тугих пачек. Бумага была сухой и пожелтевшей, а скрепки поржавели.

Передо мной лежали черновики Аркадия Белинкова к книге об Анне Ахматовой.

На первой же странице летящим почерком был набросан черновой план работы: «Подобрать куски... соединить их по плану... отобрать все планы... сделать сводный план... наблюдения над стихом Ахматовой... Свести тексты „Величайшие живописцы“ и „Безнравственность, ханжество, растленность“...»

Все выглядело так, как будто папку только что взяли с письменного стола писательского дома недалеко от Белорусского вокзала, как будто мы в Москве никаких архивов на произвол судьбы не бросали и никуда насовсем не уезжали. Но я была в чужом доме на берегу Темзы, а автора незаконченных записок уже не было в живых.

По святому неведению, не видя ничего нелегального в том, что делает, привез эту папку молодой специалист? Или – несмотря на страх перед КГБ, совершал подвиг? (Как трагично-нелепо нас вынуждают усматривать подвиг в том, что кто-то привозит вдове пачку незаконченных черновиков с рассуждениями о назначении поэта!)

Я не стала спрашивать, как была переправлена папка и откуда он ее достал. Больше того, я, как могла, естественно изобразила радость по поводу того, что все так благополучно обошлось. Вместе с тем, сколько жестокой бессмысленности было в этом! Папка, набитая пачками правленных бумажек, была доказательством необходимости закончить работу над книгой. Но автора, задумав-



шего эту книгу, уже нет. Что мне делать с незаконченными фразами, с отдельными словами, с несведенными текстами, расположенными в незнакомом мне порядке? Допустим, я разберусь в рукописи, опубликую ее. Но как знать, какие линии потянулись бы от этих еще неуклюжих строк, чем взорвались бы еще робкие вопросы, заданные самому себе? В какой форме были бы изложены выводы? Гадкий утенок превращается в красивую птицу без посторонней помощи. Как это можно – продолжить судьбу умершего человека! Я хорошо помню, как мой муж возмущался родственниками, стремящимися во что бы то ни стало опубликовать литературное наследие. Он боялся **н е с д е л а н н ы х** работ. Значит, я нарушу завет?

Совпадение нескольких, по природе своей различных, обстоятельств привело Аркадия Белинкова к решению писать книгу «Судьба [победа] Анны Ахматовой». После книги о Тынянове, писателе лояльном советской власти, он решил, что непременно нужны еще две: о художнике, сдавшемся власти, и о художнике, противостоящем ей. Все три книги должны были составить трилогию, которая исчерпала бы возможные варианты взаимоотношений поэта и власти (иногда – общества). Предполагалось, что о четвертом типе художника, таком, который принимает господствующую власть безоговорочно и подпевает ей, нечего и говорить: таковой был рядовым автором журнала «Октябрь» и, следовательно, не творческой личностью.

Был самый разгар 60-х годов. «Оттепель». Правда, уже разгромили Дудинцева, уже расстреляли Венгерское восстание, уже погубили Пастернака, но начиналась Пражская весна, появилось постановление ЦК КПСС об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца», уже была исполнена ранее запрещенная опера Шостаковича «Катерина Измайлова», и один шустрый журналист напечатал очерк о птичнице передового колхоза, который назвал «Белая стая». Ожидалось постановление об исправлении ошибок в оценке журналов «Звезда» и «Ленинград», сделанных ВКП(б) в 1946 г. Слава «Нового мира», напеча-



тавшего Солженицына, щекотала нервы редакторам других журналов, которые тоже хотели быть передовыми. «Вопросы литературы», надеясь на отмену постановления 46-го года, попробовали опередить Твардовского и заказали статью об Анне Ахматовой Аркадию Белинкову. Для соревнования в престижности годились и повод, и предмет статьи, и ее автор.

Первые два обстоятельства комментария не требуют. Что касается третьего, то в «Вопросах литературы» хорошо знали, что между Аркадием Белинковым и «Новым миром» тесных связей не было. Хотя А. Марьямов, А. Берзер, К. Озерова были людьми одного с нами круга и хотя Аркадий писал для журнала внутренние рецензии, ни одной его печатной работы в «Новом мире» не появилось. С одной стороны, сам Аркадий Белинков избегал статей, полагая, что в относительно коротком, по сравнению с книгой, тексте труднее протащить через цензуру «крамольные» идеи. С другой стороны, и журнал проявлял некоторую сдержанность по отношению к Аркадию Белинкову: имя было одиозным и привлекало внимание цензуры само по себе. Даже в моих рецензиях цензура обнаруживала что-то неподходящее. Возможны и другие, менее объективные мотивы неприятия Аркадия Белинкова в новомирском клане. Однажды А. Дементьев (скорее уцелевший сталинист, нежели новонародившийся диссидент) при мне посоветовал А. Лакшину съездить к Аркадию на дом, чтобы ознакомиться на месте с рукописью об Олеше и примериться, возможно ли напечатать отрывок из нее в «Новом мире» (А. Белинков в то время не мог приехать в редакцию журнала из-за болезни). На лице Лакшина возникла гримаса неудовольствия. Очевидно, нарушался какой-то этикет во взаимоотношениях автора и редактора. Визита не последовало. Только к концу 60-х годов к Белинкову с полуофициальным предложением о сотрудничестве обратился другой, тогда молодой член редколлегии И. Виноградов. Разговор происходил у нас дома. Виноградов и удивлялся, и одновременно объяснял, почему имя Аркадия Белинкова не появляется на страницах «Нового мира», делал намеки на несогласие между собой сотрудников журнала. Кажется, мы



тогда узнали о вступлении А. Лакшина в коммунистическую партию. На неопределенное предложение Аркадий ответил неопределенно. Подходящее время для сотрудничества миновало. К тому же он придерживался правил игры: самотечных рукописей в издательства не поставлял.

Заказанную «Вопросами литературы» статью Аркадий Белинков начал писать по канве волошинской строчки: «Тяжек жребий русского поэта...» Пытался придумать, что можно показать открыто, а что надо прятать в подтекст. Он записывал: «Прочитировать куски из статей, где говорится, что она великий поэт. Цитировать, якобы не для этого... Блок: – «Искусство – ноша на плечах»... написать об Эльсберге, Самарине, Никулине и т. д. в контексте с историческими лицами, известными такого рода деятельностью. Или же в контексте с рассуждениями о такого рода деятельности». На столе начали накапливаться стопочки бумаг с цитатами, отдельными фразами, названиями разделов будущей статьи: «Об однотемности Ахматовой», «Причины распри Ахматовой с веком».

Постановления о переоценке взглядов на Ахматову и Зощенко не состоялось. Статья для «Вопросов литературы» стала ненужной.

Но материала накопилось так много, что он просился в книгу. В трилогии о разных типах взаимоотношений писателя и господствующей власти место сопротивляющегося поэта было вакантным. Казалось, его займет Анна Ахматова.

Во время работы над книгой Аркадий Белинков часто бывал у Анны Андреевны, когда она приезжала к своим московским друзьям. В один из таких визитов он взял меня с собой.

На пороге типичной старой московской квартиры нас встретила не гибкая гитана, а очень полная пожилая женщина. Ласково поздоровавшись, она повела нас по длинному коридору. Ее поступь была величавой, но шаги были тяжелыми, как у людей с давним сердечным заболеванием. Не классическая шаль спускалась с ее плеч, а широкое выцветшее платье лилового цвета, на котором аккуратными квадратиками красовались две заплаты. Они были заметны, несмотря на то, что были выкроены



из того же материала, что и платье. Потом мне бросилась в глаза огромная, царственной красоты гранатовая брошь, скалывающая на груди вырез поношенного платья. Лицо женщины было большим, бледным, одутловатым и... красивым. Челки, столько раз воспетой, не было. Седые пряди были отброшены назад и заколоты сзади. Ей трудно дышалось, но голова была гордо откинута, и вся она, вопреки явному и давнему нездоровью, наперекор очевидной и постоянной бедности, являла царственной персоны портрет. На ее волнистых седых волосах как будто возлежала блистательная корона. Только вот царство было расхищено. А мы выступали в качестве подданных разграбленного королевства, сопричастных судьбе поэтов-современников. Но нам сожалесть, а им – страдать.

Анна Андреевна ввела нас в маленькую узкую комнату, в которой помещалась узкая кровать, столик у окна и стул. В переднем углу – икона. На голой стене у кровати – известный ее портрет работы Модильяни. Он демонстративно напоминал, с кем мы разговариваем сейчас. Но и без того Ахматова 20-х годов с неотвратимостью дневного света проступала через теперешнюю.

Если гостей в комнате было больше одного, то им приходилось сидеть на кровати вместе с Анной Андреевной. В этот раз вместе с ней сидела я. Аркадий расположился на жестком стуле напротив. Было так тесно, что мы почти касались друг друга. Сидя, Анна Андреевна опиралась ладонями на свои колени. Таким образом она поддерживала свое тучное тело. Заплаты приходились на уровне колен.

Думаю, что если бы Анна Андреевна была жива, она была бы возмущена тем, что я о ней написала. О, я видела ее гнев!

Во время беседы с нами она вдруг прервала сама себя и порывисто, с необыкновенной грацией и гибкостью выхватила не то журнальную, не то газетную вырезку из-под пачки бумаг на столе. Это было опубликованное за границей интервью с нею иностранного ученого, имени которого я, к сожалению, не помню. «Нет, вы только послушайте, что он тут пишет!» – возмущалась Анна Анд-



реевна, переводя с английского языка описание самой себя: «Меня встретила не изящная властительница поэтических салонов начала 20-го века, а немолодая женщина с руками прачки...» – «С руками прачки!» – яростно и вместе с тем беспомощно-обиженно восклицала она. Я посмотрела на ее руки. Они были старческими. Вслух мы притворно разделили ее чувства. Со стены на нас укоризненно смотрел портрет работы Модильяни. Было горько.

Было очевидно, что иностранец не имел никакого намерения обидеть Анну Андреевну. Наоборот, он попытался создать высокий трагический образ. «До чего довели человека в этой стране!» – как бы хотел он сказать. Но у Анны Андреевны было свое мнение по вопросу о распре поэта со временем.

Этот эпизод должен был бы послужить некоторым предостережением тому, кто собирался сделать ее героиней своих писаний.

Каждый раз Аркадий отправлялся к Анне Андреевне с большой неохотой. Как-то он объяснил мне, что неприятное чувство, с которым он идет и возвращается, связано вовсе не с нею, а с ее окружением: «курят фимиам и не дают поговорить серьезно».

Сейчас я думаю, что надо извинить тех, кто курил фимиам. Если есть закон взаимоотношений поэта и черни, то в случае с Ахматовой общество этот закон нарушило. Теперь поэту воздавали должное за его высокий смелый дар и извинялись за долгие годы молчанья и страданий, причиненных ему в года глухие.

Аркадий Белинков аккуратно ходил к Ахматовой, как ходят на работу. Потом садился за письменный стол, перекладывал стопочки бумаг, пересматривал однотомники поэтессы и писал: «Главное заключается в том, чтобы показать, как сложный душевный мир, тонкость ощущений, глубина переживаний могут возникнуть в результате сложнейшего исторического развития... Таким образом возникает главный вопрос: «Как связать поэтическое творчество с историей, с историей культуры, с искусством... ?»

Одна из особенностей черновики Аркадия Белинкова к книге об Ахматовой состоит в том, что Ахматова в



них почти не цитируется. Он как бы боялся сломать хрупкость ахматовских строчек, преждевременно сопоставив их с рассуждениями на исторические и политические темы. В одном месте он пишет: «следует опасаться выводить творчество Ахматовой только из исторических мотивов». Но судьба ее поэзии, как и ее собственная судьба, как и судьба ее современников, вынуждала писать именно об истории. И в другом месте мы находим: «Связать выход сборника 1940 года с резким изменением идеологической концепции. Это изменение было вызвано тем, что близилась война и это требовало иных взаимоотношений государства и общества, нежели революция. Подготовка к войне в государстве, покончившем с борьбой классов, оказалась связанной с необходимостью объединения всего народа вокруг привычных представлений о родине, патриотизме, величии народа, исторического прошлого и пр.»

С одной стороны, у Ахматовой:

Здесь всего сильнее от Ионы  
Колокольни Лаврския вдали.

или:

И темные ресницы Антиноя  
Вдруг поднялись – и там зеленый дым.

С другой стороны, у Аркадия Белинкова:

«История не может вызвать определенный эстетический ответ, но история может выбрать и усилить подавленные явления».

Трепетные лани поэзии и тяжелые кони литературоведения в одну повозку впрягались с трудом. Особенно это было заметно в работах других исследователей ее поэтического творчества: «До сих пор, – пишет Белинков, – все, что мне приходилось читать о стихах, в частности о стихах Ахматовой, весьма определенно тяготело или к анализу темы, или к анализу морфологии. Изредка и к тому, и к другому. Причем и то, и другое не соединялось. Об искусстве, то есть о явлении идеологической



истории человечества, я не читал. Но, очевидно, нужно писать именно об этом. Особенно это касается Ахматовой, потому что Ахматова это не только художник, но и судьба художника. И об этом надо писать: об искусстве и о судьбе художника».

Медленно и постепенно Аркадий Белинков преодолевал сопротивление двух спорящих материалов – лирики и литературоведческого текста. Стали появляться наблюдения над творчеством Анненского, Блока, Пастернака. И, наконец, он находит точку, в которой могли бы сойтись и история, и морфология, и искусство, и личность художника: «связующим звеном должен быть Пушкин».

Думаю, что в законченной книге стилистического противоречия между лирикой Ахматовой и критикой Белинкова не было бы. Аркадий Белинков писал литературоведческие работы трудно, долго и тщательно, как пишут прозу, как пишут стихи. Он обдумывал по нескольку дней, каким словом лучше закончить предложение: из двух слогов или из трех, с ударением на первом слоге или на последнем. Убедительность исследовательских работ Аркадия Белинкова держалась не только на логических построениях, но и на сложном комплексе художественных средств, который включал в себя и литературоведческий анализ, и публицистику, и даже лирику – как форму самовыражения. Он иронизировал над авторами, которые писали в манере «замечательный писатель в своем замечательном произведении замечательно отразил».

Между догадкой (Пушкин!) и ее литературным воплощением оставалось обширное пространство будущей книги, которое должно было заполниться не только анализом влияния исторического процесса на тонкость ощущений героини, но и восторгом, болью, отчаянием и порой... гневом автора.

Иногда между Аркадием Белинковым и Анной Андреевной возникали размолвки. Например, он сердится на потуги Хрущева руководить искусством – скандал на выставке в Манеже, встречи с писателями, – а Анна Андреевна недовольно отвечает: «А мы с вашей мамой и н о г о мнения о Хрущеве».



Аркадия Белинкова и сына Анны Андреевны освободили приблизительно в одно время. Как два бывших зэка, они, может быть, и нашли бы общий язык, но у Анны Андреевны было свое особое мнение и свое особое чувство. В том, что она уверенно пригласила в сообщницы мать Аркадия, предварительно не сговорившись с ней, кроется, по-моему, тайный смысл, обойденный биографами поэтессы. Из всех любовных болей и гражданских обид у этой властной, гордой, временами капризной богини преобладала одна общечеловеческая уязвимость. Источником мудрости, смирительницей гордыни, внутренним светом поэзии у зрелой Анны Ахматовой стала материнская боль.

И тебе порасскажем мы,  
Как в беспамятном жили страхе,  
Как растили детей для плахи,  
Для застенка и для тюрьмы.

После паузы, похожей на ссору, королева снисходительно простила нас. «Хотите, я вам почитаю», – не спросила, – предложила она. Интонация – жест. Жест – царский дар. Кто бы отказался? Мы замерли. Заботы суетного света отступили. Ни размолвки, ни стареющего тела, ни гранатовой броши. Побледневшую женщину потребовали к жертве. Проходя через муки ада, Анна Андреевна превращалась в Анну Ахматову, в нечто, называемое чистой поэзией и (это уж для русского читателя) совестью. Она читала нам «Реквием». Сама! Кажется, она не читала его – творила заново.

Магдалина билась и рыдала,  
Ученик любимый каменел,  
Но туда, где молча мать стояла,  
Так никто взглянуть и не посмел.

Голос у Анны Андреевны был низкий, грудной, с сильным перехватом, когда не хватало воздуха.

К концу чтения мы плакали все трое. У памятника, самой себе поставленного Анной Ахматовой, таял в брон-



зовых глазницах снег. В Москве еще надеялись на обновление, по Неве плыли корабли, как облака плывут, облака...

Свидание с Анной Андреевной кончилось цитатой. Она действительно проводила нас до передней, в которой стояла золотая пыль.

Анна Ахматова, о которой хотел писать Аркадий Белинков, уходила от Анны Андреевны все дальше и дальше. Это беспокоило его, и он записывал: «В книге будут исследованы не декларации, а книги, эволюция творчества, сложные взаимодействия исторического факта и художественного явления, определенного этим историческим фактом. Что же касается субъекта исторического воздействия – писателя, – то к его собственному отношению следует подходить с особой внимательностью и не переоценивать его значения. Потому что волюнтаризм всегда процветает там, где одному человеку приписывается решение задач, которые выполняются всем обществом в процессе исторического развития».

Нет сомнения, что Ахматова смотрела на время, на искусство, на книгу о себе иначе, чем думал об этом Аркадий Белинков, преисполненный как к Анне Андреевне, так и к поэзии Анны Ахматовой большим уважением и любовью. В конце концов, они были людьми разных поколений. Шестидесятые годы, которым принадлежал Аркадий Белинков, обкраденные и искалеченные социалистическим реализмом мышления, нуждались в прошлом, как в прерванном истоке. Но это также были годы ревизии исторического прошлого, когда ничто не принималось безоговорочно. Ей же, царскосельской воспитаннице, думаю, не нужны были вторичные открытия диссидентов периода «оттепели», как и их запальчивость, их разъедающий скептицизм, который они переносили даже на то, что противопоставляли режиму. «О чем волнуются эти молодые люди? – недоумевала она: – „Октябрь“ или „Новый мир“? На них на всех написано „Пролетарии всех стран соединяйтесь!“»\*

---

\* Последняя фраза приписывается молвой Анне Андреевне Ахматовой.



Анна Андреевна разочаровалась в авторе книги о ней. Однажды, после ухода Аркадия Белинкова, раздраженного тем, что опять не удалось поговорить серьезно, она с огорчением произнесла: «Елка погасла!»

Впервые я услышала об этом от Анатолия Якобсона, нашего московского друга, в Иерусалиме, спустя несколько лет после смерти Аркадия. Тогда же, основываясь на нескольких страничках рукописи, напечатанных в «Новом колоколе», он высказал предположение, что сложный и хрупкий образ поэтессы нельзя вместить в жесткую формулу «поэт и власть». Помнится, я тогда пожалела, что опубликовала часть архива.

Значительно позже я натолкнулась на то же у Л. К. Чуковской в ее «Записках об Анне Ахматовой». Сразу же должна оговориться, что более честной, более талантливой, более обогащающей (и фактами, и силой духа) книги об Ахматовой я не знаю. Тем более неприятно мне было прочитать следующие ее слова об Аркадии: Белинков «ведь вообще публицист – не литературный критик. И Тынянов послужил ему лишь трамплином для публицистических взлетов. Поэзию же Анны Ахматовой делать трамплином для чего бы то ни было – грех. Она сама себе довлеет. Извлекая политический корень, неизбежно исказишь и обузишь ее».

Эпизод с елкой в этой книге описывается более подробно. Привожу запись от 5 июня 1962 года.

Анна Андреевна «меня без конца вызванивала и заставила прийти в очень для меня неудобное время. Зачем?

.....

– Елка погасла! – произнесла Анна Андреевна с такой внезапной и горестной торжественностью, что я, от удивления, огляделась вокруг (ища глазами елку).

– Да, погасла, погасла. Знаете, как это бывает? Скажет человек одно слово и праздник окончен.

Оказывается, у нее был Белинков, который собирается писать о ней книгу...

– Знаете, что Белинков сказал о «Поэме»?

– Нет. Откуда мне знать?

– Догадайтесь!



– Ну, Анна Андреевна, ну как же я могу догадаться?

– Он сказал, что «Поэма» прямо обязана своим возникновением поэзии Игоря Северянина... Да, так, – сказала Анна Андреевна со вздохом. – А мне твердили о Белинкове, как о восходящей звезде.

И тут я догадалась, почему она столь настойчиво меня вызывала.

Ей хотелось поделиться со мною очередной надеждой, которая рухнула. Она, видимо, сильно рассчитывала на Белинкова»\*.

Разочарование Анны Андреевны мне понятно. Выводить «Поэму» из Игоря Северянина, о котором сам Блок сказал, что у того «жирный адвокатский голос»!..

Однако, то, что Л. Чуковская (наш друг, можно сказать) так легко и доверчиво последовала за реакцией Анны Андреевны, меня смущает. Создается впечатление, что они обе (а вслед за ними и другие) с излишней поспешностью и категоричностью отказались от более высокой оценки поэтессы, чем имели в виду сами. Относясь с пиететом к ранней Ахматовой, Белинков еще более ценил позднюю, ту, которая, не став самой себе музеем, выстрадала свой особый путь. «Поэму без героя» – любимое детище Анны Андреевны – он не числил в ряду лучших ее произведений не по политическим, а по эстетическим соображениям. В частности, ему не нравилось нагромождение нескольких вступлений к поэме. Не исключено, что имя Игоря Северянина в злополучном разговоре выполняло роль эвфимистической метафоры. Любопытно, что знаток всемирной литературы и поэт Алексис Раннит, характеризуя раннее творчество поэтессы, наравне с ней упоминает Игоря Северянина, Бальмонта и Мих. Кузьмина (а также Рахманинова, Скрябина, Врубеля, Сомова). Попутно, он предлагает переоценку Игоря Северянина, в творчестве которого усматривает не замеченное современниками ироническое начало\*\*.

---

\* Лидия Чуковская. Записки об Анне Ахматовой. YMCA-Press, Paris, 1976, стр. 425, 426.

\*\* Alexis Ranrit. «Anna Akhmatova considered in a context of Art Nouveau» в кн. «Анна Ахматова, соч., т. II», Международное литературное содружество, 1968, стр. 9.



В записях Аркадия Белинкова к книге «Судьба [победа] Анны Ахматовой» упоминаний об Игоре Северяnine нет вообще. Возможно, что весь ёлочный эпизод был всего лишь недоразумением. Но из недоразумений рождаются мифы...

О том, что праздник доверительного общения с Анной Андреевной был прерван по его собственной вине, Аркадий Белинков так никогда и не узнал. Но чувство невозвратимой утраты он пережил.

Однажды утром на нас, как и на других подданных ахматовского королевства, обрушилась весть о ее кончине.

В это утро во дворе больницы, в которой она умерла, собралось несколько сот человек. Пришедшие сюда добровольно осуществили дарованное советской конституцией право на свободу собраний и свободу слова. Во дворе находился помост, назначение которого было неизвестно. За ним стоял столб с перекладиной. Люди стали подниматься на помост по одному и говорить о величии Анны Ахматовой и о своей скорби. Каждый из выступающих казался обреченным на виселицу. В стороне стояли какие-то ржавые бочки. Также в стороне топтались одинаково одетые незнакомые личности. Единственные ворота во двор были полуприкрыты. На улице перед воротами стоял автобус. К нам подошел Шаламов, шепнул: «Тут как раз та тысяча, о которой говорил Семичастный...»\*

Гроб с телом стоял в совершенно пустой комнате, расположенной рядом с моргом. Со двора длинной бесконечной вереницей входили прощаться. Совершив скорбный круг, вытекали обратно. Давила особая, сопутствующая смерти, тишина. Шаркающие подошвы, да шепот. Сморкались и всхлипывали. И вот она – отгороженная от нас кромкой гроба. Голова чуть склонена влево. Странная ироническая улыбка на лице. Седые пушистые волосы прикрыты черной кружевной косынкой. Такие в народе принято надевать на похоронах живым. От непрекращающегося движения толпы, в медленном кружении

---

\* По Москве ходила фраза Семичастного о том, что, арестовав тысячу московских инакомыслящих, он установит в стране порядок.



обволакивающей гроб, воздух в нетопленной комнате нагревается. Он пошевеливает косынку. Как будто кто-то дышит. Но контраст между подвижной материей и застывшим лицом ненарушим. Он подчеркивает непреложность смерти.

Современность на глазах превращалась в историю.

И как в прошлом грядущее зреет,  
Так в грядущем прошлое тлеет.

Работа А. Белинкова над книгой об Ахматовой была отложена на неопределенное время из-за текущих литературных дел. Некоторые следы ее можно обнаружить в книге «Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша», ставшей второй частью трилогии о взаимоотношениях поэта и власти: «Из всех условий существования поэта единственное, которым нельзя пренебречь, это правда, которую он обязан говорить обществу. Эта правда в разные эпохи выражается неодинаково. Иногда она может выражаться так:

Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пенея...  
(Пушкин. Стихотворение «Нимфа»)

Иногда иначе:

И если зажмут мой измученный рот,  
Которым кричит стомиллионный народ...  
(Ахматова. Поэма «Реквием»)

Это ничего не меняет. Поэт говорит только правду. И ни пытки, ни казни, ни голод, ни страх, ни искушения, ни соблазны, ни кровь жены и детей, ни щепки, загоняемые под ногти, ни женщина, которую он любит и которая предаёт его, не в состоянии заставить поэта говорить неправду, льстить, лгать, клонить голову и славить тирана. Сдавшийся человек не может быть поэтом. Человек, испугавшийся сказать обществу, что он о нем думает, перестает быть поэтом и становится таким же ни-



чтожным сыном мира, как и все другие ничтожные сыновья»\*.

Олеша завел Аркадия Белинкова дальше, чем тот предполагал, – в эмиграцию. Кипа черновиков к книге об Ахматовой, уложенная в самодельную серую папку, осталась в России – как казалось тогда, навсегда. Над последней частью трилогии – о несдавшемся художнике – он продолжал работать в Америке. Но положительным героем этой книги должен был стать Александр Солженицын, а не Анна Ахматова.

Работа над обеими книгами была прервана обстоятельствами, не зависящими от автора. Отрывки из той и другой рукописи были опубликованы в сборнике «Новый Колокол» в 1972 г.

Аркадий БЕЛИНКОВ

## Анна Ахматова и история

*Отрывки из неоконченной книги «Судьба [Победа] Анны Ахматовой».*

Парадокс в русской общественной мысли осужден как жанр. С него не спрашивают, хорош он или плох. Его осуждают за принадлежность к малопочтенной корпорации.

Это похоже на многие другие осуждения в нашей истории. Например, на осуждение кулачества как класса, когда личные качества одного, отдельно взятого кулака значения не имели.

Проблема парадокса несомненно важна и с каждым днем приобретает все большее значение.

---

\* Аркадий Белинков «Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша», Мадрид, 1976, стр. 146.



(Я не хотел бы, чтобы эта страница была принята за ошибку типографщика, заверставшего в научное исследование кусок из фельетона).

Дело в том, что всякое научное явление – парадокс.

Впрочем, что такое парадокс?

«Странное мнение, противоречащее на первый взгляд здравому смыслу», – утверждает словарь («Словарь русского языка», составил С. И. Ожегов. Гос. изд. ин. и нац. словарей, М., 1949).

В определении важно то, что – «на первый взгляд». Предполагается, что при внимательном рассмотрении мнение не будет противоречить здравому смыслу.

Если бы всё в жизни на первый взгляд не противоречило здравому смыслу, то, очевидно, не было бы потребности в науке, ибо все было бы ясно и ничего не надо бы было изучать.

Два века назад любой англичанин счел бы за парадокс предположение, что пар, который он ежедневно видит над своим чаем, может двигать вагоны с сидящими в них джентльменами.

Каждый из нас хоть раз в жизни, а некоторые даже и два, пережил это страшное ощущение, когда на наших глазах осуществлялось нечто, что еще накануне казалось совершенно противоречащим здравому смыслу.

Не правда ли?

Слово «парадокс» Пушкин употребляет четыре раза. («Словарь языка Пушкина». Гос. изд. ин. и нац. словарей. М., 1959, т. 3.).

Анна Ахматова в своих напечатанных произведениях не употребила ни разу.

Несмотря на это, проблема парадокса в ее жизни и литературной судьбе играет важную роль.

Парадокс Анны Ахматовой заключается в том, что ее главная тема – отверженная любовь, т. е. одиночество, – определена историей, которая в нашем сознании связана с огромным количеством людей и событий.

История для Анны Ахматовой играет роль не только как детерминанта ее творческой судьбы, а как действующее лицо ее произведений.



Следует иметь в виду, что это действующее лицо из эпизодических.

Но значение этого эпизодического героя часто бывает решающим. Это известно из театра: приходит вестник с двумя репликами, и две реплики меняют судьбы Мироздания.

У Анны Ахматовой эпизодический герой – история – решает ее судьбу.

Дай мне долгие годы недуга,  
Задыханья, бессоницу, жар,  
Отыми и ребенка, и друга,  
И таинственный песенный дар.  
Так томлюсь за твоей литургией  
После стольких томительных дней,  
Чтобы туча над скорбной Россией  
Стала облаком в славе лучей.

Странность мнения о том, что Анна Ахматова глубоко определена историей, – мнимая.

«Анна Ахматова и история» – это парадокс, т. е. мнение, «противоречащее на первый взгляд здравому смыслу».

Но только на первый взгляд.

Дело в том, что, думая об Ахматовой, мы упускаем из виду по крайней мере два обстоятельства: определенность историческим элементом контекста и роли исторического элемента в формировании ее личности.

После спиритуализма и незаинтересованности человеком и присущими ему переживаниями, характерными для средних веков, явился Петрарка со своим сложнейшим (дифференцированным, дробным отношением) анализом к человеку и его переживаниям. Прошло четыре века, и снова человек стал интересен не с точки зрения особенностей индивидуальной психики, а как выражение идей и категорий. Наступил классицизм. Ему на смену снова приходит повышенная заинтересованность индивидуальным, уже в романтической концепции и в романтической стилистике, с ее преувеличением и подавлением остальных признаков (образующих) человеческого характера.



И эта смена, следует полагать, не боясь впасть в типологизм, присуща всей человеческой истории в самых разнообразных ее проявлениях – в истории культуры, политической истории, истории искусств и т. д. И как всегда в истории человеческого существа, эти явления не следуют друг за другом, а всегда существуют вместе, но одно из них всегда подавлено, и всегда подавленное в свое время становится победителем, подавляя, но не до конца, побежденное. Поэтому одновременно существуют такие явления, как «Аполлон» и «Знание», как Пастернак и Сурков.

Было бы нелепым отделять стихи об «истории» от стихов о «любви». И никогда такой поэт, как Ахматова, их не отделяет. Скорее следует говорить о соединении истории и любви в одном стихотворении:

Древний город словно вымер,  
Странен мой приезд.  
Над рекой своей Владимир  
Поднял черный крест.  
.....  
Путь мой жертвенный и славный,  
Здесь окончу я,  
И со мной лишь ты, мне равный,  
Да любовь моя.

(1940)

Несомненно, любовная и историческая тема в ахматовских стихах связаны, и важно проследить, как т а к а я любовная тема, т. е. рожденная в результате длительных и сложных исторических процессов, произрастает из истории, из исторического воспитания чувств.

Из 350 стихотворений Ахматовой в 50 (например) есть история, искусство и пр. Много ли это? Вероятно, нет – в сравнении с другими поэтами, например, с Брюсовым. Хороши ли ахматовские стихи от того, что в них есть история, искусство и пр. Вероятно, нет. У других поэтов сколько угодно истории, искусства и пр., а стихи плохие. Точно так же и наоборот: у прекрасных поэтов нет ни истории, ни искусства и пр. В чем же дело? Дело не в истории, искусстве и пр., присутствующих или отсутству-



ющих в стихотворении, а в том влиянии, которое оказывает история и искусство на человека, написавшего стихотворение, какую историю он выбрал и какая его воспитала. Если составить исторические ряды, определившие разных поэтов, то отличность этих рядов будет в какой-то мере соответствовать отличности этих поэтов. [Взять исторические ряды двух разных поэтов, например, Тютчева и Ахматовой. Сделать главку об историческом ряде Тютчева, сравнительно короткую, а следом затем развернутое исследование об историческом ряде у Ахматовой с подразделением на историю, искусство, с выделением из него литературы, а из литературы Пушкина. Попробовать начать с этого (после вступления) статью. Мотивировка такого поворота – сложность и тонкость ощущений являются следствием поглощения сложных исторических явлений.]

Враждебна или не враждебна поэзия Ахматовой нашей действительности? Я думаю, что не может быть и тени сомнения: не враждебна. Но в то же время, имея в виду опыт и борьбу советской литературы, трудно говорить о близости Ахматовой стремлениям этой литературы. Ахматова, конечно, не враждебна. Ахматова – лояльна. Но для нас, воспитанных на тезисе «тот, кто сегодня шагает не с нами, тот против нас», лояльность стала синонимом враждебности. Если это отбросить, то следует признать, что Ахматова – писательница очень далекая от задач и требований, интересов и тенденций советской литературы. Как же могло возникнуть такое явление? Это уже тема «Маугли»; человек попадает в иную среду и сохраняет свои особенности.

Как могло получиться, что внешние воздействия, столь интенсивные, ее, в сущности, не затронули? Почему это не происходит с другими?

Она была твердо уверена в себе и в своей поэтической духовной правоте. Поэтому она, как всякий (редкий) порядочный человек и большой писатель (последнее встречается значительно чаще первого), не подверглась воздействию быстротекущих концепций, которые еще за пять минут до гибели почитались вечными и непреложными и за попытки ревизии которых гибло все мыслящее.



Она не подверглась воздействию временных, преходящих, но всякий раз принимавшихся за нетленную истину идей, злобных и вредных. И поэтому она не претерпела ни вульгарного социологизма, ни еще более вульгарных концепций, сменивших вульгарный социологизм.

\* \*  
\*

Главное в статье – это эстетическое как производное исторического. Главное заключается в том, чтобы показать, как сложный душевный мир, тонкость ощущений, глубина переживаний могут возникать в результате сложнейшего исторического процесса, исторического развития. Может быть, следует по-иному посмотреть на так называемый исторический материал; может быть, исторический материал это не только имя, название, событие? Нужно посмотреть, нельзя ли найти связь между историческим материалом в обычном значении и производным от него, но так же историческим.

У меня все крепнет ощущение, что статья об Ахматовой (ее внешняя сторона, не подтекст, который, конечно, совершенно ясен) должна быть о воспитании чувств историей. Это нужно очень, очень сильно, коротко и блестяще сформулировать, а потом можно соскользнуть на непосредственно связанные с историей стихи. Кстати, если это удастся с Ахматовой, то таким способом можно написать целый цикл работ о разных других писателях – разумеется, моего ряда.

\* \*  
\*

Особо проследить, как происходит соединение лирической темы с исторической. Что и как определяется в таком стихотворении. Что такое ахматовское стихотворение без видимых исторических элементов. Но самое главное – как связана основная масса ахматовской любов-



ной лирики, не имеющей никакого видимого отношения к истории, с малочисленной и не лучшей лирикой, в которой история есть, т. е. как историей определена поэзия Ахматовой.

\* \*  
\*

Следует опасаться выводить творчество Ахматовой только из исторических мотивов. Если подсчитать количество исторических упоминаний, фактов, имен, то у Ахматовой всего этого окажется очень немного. Можно ли считать историю импульсом ахматовского творчества или нужно вести иной счет и не думать, что какое бы то ни было чисто поэтическое явление в ее творчестве является производным исторического понимания, имени, события? Очевидно. Кроме того, при такой методологии большая часть написанного Ахматовой окажется за пределами исследования, и само исследование будет носить частный, чуть ли не «диссертационный» характер. Таким образом, возникает главный вопрос, от решения которого зависит судьба всей работы: как связать поэтическое творчество Ахматовой с историей, с историей культуры, с искусством, связать не по одной частной линии и без противоестественных натяжек, а естественно. И связующим звеном должен стать Пушкин.

\* \*  
\*

Сразу же после введения пушкинской темы следует очень энергично говорить о пушкинской борьбе с государством, о поэте и обществе, об одиночестве поэта, об отсутствии отзвука, о поэте и черни, о государстве, покупающем или убивающем поэтов. Обо всем этом надо говорить как о пушкинских темах. Об Ахматовой ни слова, и ни слова о Пушкине в творчестве Ахматовой. Это просто должно повиснуть в воздухе. Но все, что сказано о



пушкинской борьбе, должно как-то перекликнуться с судьбами всей русской классической литературы.

\* \*  
\*

О свободном и чистом дыхании поэта, о человеческой независимости, о выносливости, холодном презрении и понимании преходящности и пустоты идеалов черни. О выветривании души из идеалов, с которых начиналась эпоха. О перерождении. Поэты и революции. Тяжело жребий русского поэта.

\* \*  
\*

Большое искусство независимо от мелких задач времени, оно подчинено великим задачам. Художник, знающий свою великую задачу, может выдержать любое давление времени.

\* \*  
\*

Итак, конфликт поэта с обществом. Этот конфликт вечен, он приобретает лишь всякий раз характерные для времени формы и остроту, то большую, то меньшую. Но конфликт художника с обществом остается всегда и он неминуем, потому что художник, наиболее смелый, наиболее наблюдательный, наиболее внимательный, ничего не пропускающий, не прощающий член общества, говорит об этом обществе то, что он о нем думает. Когда людям, которые хуже тебя, говорят то, что о них думают, то это естественно вызывает конфликт между говорящим и слушающим. Всего этого было бы достаточно для того, чтобы объяснить конфликт человека и общества, если человек этот – политический деятель, оратор, публицист.



Хотя и здесь выражение, проявление этого человека специфичны, и тоже следует искать характерных особенностей этого проявления политической деятельности, ораторского выступления, публицистики. И у незначительного человека это проявляется в характерном, отличающем его от других, стилистическом проявлении. Но по сравнению с художником эта стилистическая особенность нехудожника имеет второстепенное значение. Художник же вне особенностей своего искусства, искусства, характерного для него, стилистически индивидуального, не мыслим. Как же проявляется этот конфликт у художника? На этот вопрос ответить нельзя. На этот вопрос можно ответить только в системе историко-литературных категорий. Вне истории искусства такой ответ слишком общ, а стало быть, слишком неполон, он пуст и неконкретен. На это, как и на подавляющее большинство вопросов общеэстетического порядка, можно ответить только при введении одного обязательного условия. Это обязательное условие – историко-художественный процесс. Мы не можем ответить с достаточной серьезностью на этот вопрос для художника вообще. Мы можем на этот вопрос ответить для художника определенной эпохи, определенной социальной принадлежности, определенного эстетического мировоззрения. Вопрос не может быть удовлетворительно решен для художника вообще. Но он может быть более или менее удовлетворительно решен для художника эпохи Возрождения, для художника классицизма, для разных тенденций в классицизме и разных его представителей, отдельно для Корнеля, отдельно для Мольера, отдельно для Вольтера и отдельно для каждого периода в творчестве этих художников. Что не мешает, конечно, обобщить и идти от одного периода к другому, соединять периоды, воссоздавать концепцию художника, выражение им определенных тенденций в ограниченном пространстве категории стиля, всей стилевой концепции целой эпохи, общей теории стиля. Как же проявляется конфликт художника с обществом в искусстве Анны Ахматовой? Он проявляется во всем. Но, очевидно, существует определенная иерархия ценностей этого проявления. Можно полагать, что наиболее харак-



терным проявлением, наиболее явственно рисуящим и позицию Ахматовой, и степень характерности ее проявления этого конфликта, будет – однотемность. Я начинаю разговор об эстетической проявленности конфликта поэта с обществом, не о теме, а именно об однотемности, т. е. о не очень часто повторяющейся особенности. Я не преследую какую-либо методологическую задачу. Возможно, что разговор о конфликте с обществом Блока был бы начат совсем с иных положений. В каждой художественной судьбе и в каждом произведении искусства есть особые, наиболее ярко проявленные характерности. Эти характерности доминируют над всем остальным. Для того, чтобы понять этого художника или это художественное произведение, нужно в первую очередь понять его главное направление, его тенденцию, его доминанту. Доминанта поэтического творчества Анны Ахматовой, его наиболее яркая проявленность, его наиболее выраженная характерность – в однотемности ее творчества. Это подмечено еще с поры «Вечера», и при всей соблазнительности опровергнуть мнение, повторяемое на протяжении 50 лет, серьезных оснований опровержения нет. Что же такое однотемность Ахматовой? Однотемность Ахматовой возникла в результате того, что человек, обладающий положительными сравнительно со своей средой качествами, ищет отклика (тема «Эхо») в кругу людей, в котором он существует, и этого отклика он не находит. Поэт уходит в себя. Ахматова уходит в любовную тему. Любовь кончается трагически. Любовь героини Ахматовой – это обязательно разрыв и обязательно одиночество. Однотемность Ахматовой окрашена одной выразительной краской, в значительной степени отличающей ее однотемность от возможных подобий у других художников: Ахматова не просто уходит в одну тему и эта тема не просто одна любовная тема, но это тема одиночества, тема несчастной, неразделенной любви. (Привести примеры из ее стихов этой несчастной любви). Чем вызывается этот индивидуализм? Уход в эту тему для нас более или менее очевиден. Для этого существуют определенные исторические предпосылки. Эти предпосылки действуют на предрасположенного чело-



века, и в результате возникает такое эстетическое явление. Не история вообще вызывает определенные эстетические ответы. Но история выбирает людей, на которых она может воздействовать и получить то, что ей нужно. Если ей встречаются люди, которые не могут или не хотят удовлетворить ее требования, то она поступает с ними в зависимости и от своих возможностей, и в зависимости от возможностей этих людей. Если она достаточно сильна, а человек достаточно слаб, то она, конечно, его уничтожает. Если человек оказывается сильнее ее в известных обстоятельствах, то он может и выжить. История всегда старается получить и в большинстве случаев получает то, что ей нужно. Она уничтожает тех, кто ей сопротивляется, или заставляет их делать то, что нужно ей, и то, чего они не хотят, или она переводит на вторые пути, заталкивает в угол даже то, что было ярко проявлено в пору, когда действовала иная история. По избирательному средству история выбирает то, что ей необходимо, и по избирательному средству человек выбирает то, что нужно ему. Не всегда история одинаково сильна и не всегда человек достаточно слаб. А так как история – это люди и их взаимоотношения, то в конце концов абстрактное понятие истории трансформируется в очень конкретное понятие взаимоотношений людей, борьбы людей, борьбы одних людей против других. Это, собственно, и есть история. Одни люди (они могут быть или прогрессивными и хорошими или не прогрессивными и нехорошими) осуществляют поступательные движения истории. Поступательное движение истории – это нечто органически вызванное всем предшествующим историческим процессом. Поступательное движение истории – это развитие истории. Силы противоположные (они могут быть носителями и высоких нравственных, эстетических и др. идеалов) осуществляют не развитие, а возвращение истории. Конечно, Рим по сравнению с германцами был явлением более высоким. Но люди, защищавшие идею Рима, не осуществляли развитие заложенных органическим процессом в истории тенденций, они возвращали ее к пройденному этапу. Историческая борьба, борьба одних людей против других отражается в искус-



стве, и одни люди, которые осуществляют поступательное движение истории, отбирают то, что им нужно. Время всегда получает от искусства то, что ему нужно. Что же выбирает время в искусстве? Что нужно одному времени и что не нужно другому? Почему одно время вызывает в искусстве спиритуализм и символизм Данте, а другое время ищет свое выражение в личной, интимной проявленности Петрарки. Почему русское искусство до 1910 года на протяжении пятнадцати лет отвечало на вопросы времени лирикой, живописью и в известной мере музыкой символистов, а после 10 года произошло то, что впоследствии Блоком было определено как кризис символизма. И действительно, этот год был отмечен как рубеж не только фразой, не только теоретической констатацией, но и появлением новых журналов, новых поэтов, нового искусства. Как история вызывает к жизни те или иные явления и почему в истории происходит что-то такое, что эти явления вызывает? Это снова проблема избирательного сродства. Меняется история и меняется ее эстетическое выражение. Искусство все время идет параллельно истории; вдоль широкой изрытой исторической дороги идет путь истории искусства, повторяющий повороты, изгибы дороги истории. Для того, чтобы ответить на вопрос, почему возник акмеизм, нужно ответить на вопрос, что произошло в русской истории. Какие же явления возникают в это время в истории? [Наиболее характерно – это явная противопоставленность новых поэтов предшествующей школе, символизму. Возможно, здесь следует сказать, что такое символизм с точки зрения мелодического стиха и вообще именно и только с точки зрения стиха, а вовсе не с точки зрения философских и эстетических концепций. Разумеется, связав с общей установкой символизма этот стих, сказать, что такое внушаемость символического стиха и основной способ, каким эта внушаемость осуществляется, т. е. опять же проблема внушаемости фонетического (мелодического) стиха. Показать это на характерном примере из поэзии символистов. Затем следует сказать, что акмеизм возник на противопоставлении себя символизму, но в то же время вывести это противопоставление только из ли-



тературного ряда, показав, что для этого (или упомянув, что для этого) были достаточно серьезные исторические предпосылки. Это очень важно, но это или нужно решать в специальной работе, или же, если не в специальной, то очень серьезно отнестись к возможности появления категорических и скорых вульгарно-социологических суждений. Что же такое стих, противопоставленный символизму. Это можно показать, сравнив два стихотворения — символистское и акмеистское. Но что же происходит в стихе, как это проявляет себя в стихе, какой поэтический эквивалент истории получает общество, как оно выражает себя, события, происходящие в искусстве, и только ли это проявление идет в материале, в теме, в смысле, в людях. Нет. Как искусство идет параллельно дороге истории, так и формы искусства идут параллельно его темам. Поэтому исторически обусловлены всякие изменения эстетического проявления эпохи. Поэтому ритмика античного стиха отлична от ритмики стиха XIX века. Задачи истории разрешаются искусством всякий раз в новых, специфичных и наиболее приспособленных формах. История ищет своего эстетического эквивалента не только в теме, но и в наиболее выразительной проявленности темы.]

\* \*  
\*

Случай Ахматовой сам по себе, может быть, и не показался бы исключительным, если бы он не происходил в такое время, которое особенно нетерпимо к таким случаям. Это могло бы вызвать некоторое удивление или писаревскую статью в XIX веке, это было весьма распространено в XX веке. Но наше время со всей решительностью противостоит художнику, даже и говорящему о времени, а если художник говорит о времени, то далекой метафорой. То, что делает Ахматова, кажется внесоциально. Внесоциален и материал ее лирики, внесоциальна и ее судьба, судьба поэта. Для этой жизни характерно, что она принимает на себя удары судьбы, без каких-нибудь попыток судьбе противостоять. В то же



время все эти соображения утрачивают большую часть истинности при более внимательном и тщательном рассмотрении. Можно ли назвать тему общечеловеческой? Разумеется, можно. Но можно ли сказать, что общечеловеческая тема может быть внесоциальной? Разумеется, нет. Общечеловеческая тема не может быть внесоциальной, хотя бы потому, что она касается вещей, важных для слишком большого количества людей. Не может быть темы, не может быть проблемы, важных для большого количества людей и лежащих где-то вне главного потока мировой истории и человеческой жизни. Нельзя сказать, что человеческие чувства, даже те, которые входят в круг «личной жизни», чтобы человеческая любовь, играющая такую важную роль в мировой истории, чтобы она была внесоциальна, чтобы она была только биологична, чтобы она была социальной только в том случае, если она связана с каким-нибудь вне ее лежащими обстоятельствами, которые она только определяет. Поэтому нельзя сказать, что любовь человека, вдохновившая на подвиг, социальна, а любовь, не вдохновившая на подвиг, внесоциальна. Очевидно, речь идет не о социальности или внесоциальности, а речь идет о таких формах социальности, которые устраивают время, и таких, которые его не устраивают. С сожалением приходится отметить, что разговор о социальности творчества Ахматовой велся только с точки зрения неприемлемости этого творчества. Этот разговор был коротким, сухим и не плодотворным. Он начался, да и закончился, в 1946 году. Аспект его был выбран суровый и неудачный. Он сводился к нехитрой мудрости: «Тот, кто сегодня поет не с нами, тот – против нас». И только. В то время как о внесоциальности ахматовской поэзии говорить следует. Более того. О ней следует говорить именно в связи с конфликтом, который существует у Ахматовой с обществом, в котором она живет и пишет. И еще более. Этот конфликт нельзя сводить к недоразумению, к непониманию и к недоумению. Этот конфликт существует, необходимость его следует признать. И вопрос будет заключаться лишь в том, чтобы стать на чью-то сторону. Однако так поставленный вопрос уже заранее обречен на неудачу. Мы



слишком привыкли к тому, что в такого рода конфликтах поэт прав быть не может. Но может быть, следует сказать по-иному, по-другому. Может быть, следует прибегнуть к простой, не всегда правой, но на этот раз, возможно, приемлемой мудрости: каждый прав по-своему. Можно ли сказать, что не права Ахматова? Очевидно, нет. По крайней мере, если это говорить категорическим тоном. Если ее стихи вызывают доброжелательное, внимательное сочувствие людей, видящих в этих стихах важные для них переживания, т. е. как раз то, что всегда возникает между людьми и искусством, которое не приходится специально оговаривать, то можно ли говорить, что художник, ответивший людям, не прав? Очевидно, нет. Но можно ли сказать, что неправо общество, которое отрицает уход поэта от его, века, общества, тем, надобностей и задач? Очевидно, тоже нет. Можно ли сказать, что человек, который мог ответить на что-то нужное и важное своим современникам, ушел от общества? Можно. Мы не в состоянии признать Эсхила поэтом нашего времени, только потому, что он сказал что-то такое, что важно и для нашего века. Когда мы говорим, что Пушкин наш современник, то нельзя забывать, что это главным образом метафора и юбилейный тост (наше восхищение). Но мы можем сказать, что Эсхил, современнейший для своего века художник, стал певцом общечеловеческих тем. В каждую эпоху есть художники, которые или отрицают свое время, или лояльны к нему, и таким образом, с эпохой как бы не связаны. Но, во-первых, они абсолютно обязательно рождены особенностями и противоречиями эпохи. И, во-вторых, они осуществляют функцию, важную и для этой эпохи, и для последующих эпох, и могли бы осуществлять ту же функцию и для предшествующих эпох. Их тематический выбор связан с тем, что они не прикреплены к характерным особенностям, характерным проявлениям, к материалу своего времени, что они обнаруживают в своем времени не две формы соединения себя с ним, т. е. то, что свойственно времени, и то, что свойственно людям всегда, а лишь одну форму, последнюю: то, что свойственно людям всегда. Ахматова принадлежит именно к этому типу художника, и ее связь со



временем осуществляется лишь в том, что она была этим временем, его особенностями, его противоречиями порождена, этим и предшествующим временем, или точнее: стыком этого и предшествующего времени. Все же остальное относится ко времени лишь как общее к частному.

С кем это происходит и с кем не происходит? Почему одни люди быстро попадают под влияние окружающей среды, а другие не вступают с этой средой в реакцию? Неужели дело только в личной стойкости? Наконец, что порождает эту стойкость? Убеждения? Но откуда они являются, эти убеждения, и почему у Городецкого были одни убеждения, а у Ахматовой другие? Но главное – это что дает возможность сохранить человеку его стойкость, его отграниченность от среды. Что же может противопоставить один человек среде, обществу, государственным институтам, господствующему мнению, издательствам, осуждению близких, изоляции?

Итак, Ахматова нейтральна. Это значит, что ко всему происходящему она безразлична. Ко всему ли? Не ко всему. Например, она не была безразлична к войне. В какой же мере идеал Ахматовой, безразличной к идеалам общества, в котором она живет, может быть интересен этому обществу, и, что, собственно, этому обществу может быть интересно в этом идеале? Независимо от своих социальных связей с действительностью, Ахматова – человек. Общество, с которым Ахматову ничто не связывает, тоже состоит из людей. У людей есть какие-то общие интересы, по крайней мере, у тех, которые не враждебны, а лишь равнодушны друг к другу. Какие же общие интересы у Ахматовой и у общества, с которым она соприкасается? Очевидно, те, которые свойственны всем людям, общечеловеческие. Эти интересы могут далеко не в полную меру совпадать, но та часть, которой они соприкасаются, важна для обеих сторон. В первую очередь это область чувств. Любовь, горе, страдания, радость, смерть, утраты, счастье. Кроме этого, существует область близких культурных интересов. А со второй половины 30-х годов и некоторые совпадения в области исторических симпатий и отношения к родине.



Нейтральность Ахматовой – явление очень редкое, но все-таки встречающееся в истории. Оно редко бывает в литературе, чаще в музыке, в живописи. Эта нейтральность ощущается как нечто резко отличное в эпохи, требующие отчетливой идеологической поляризации идеологий. Только на этом фоне она и ощущается. Если это требование ослаблено, то нейтральность не ощущается как остро отличное явление. Что же такое эта нейтральность? Нейтральность художника это ощущение (и выражение) себя как явления, по возможности независимого от среды, в которой этот художник существует. Это выражение, конечно, социально, хотя бы в том смысле, что художник (и чем он значительнее, тем больше) выражает не только себя, а какую-то группу людей. Нейтральный художник старается быть независимым от среды, в которой он существует, но так как среду такая позиция не устраивает, то она резко ограничивает сферу высказываний художника о себе. У художника остается возможность высказываться лишь в кругу личных переживаний. В зависимости от того, насколько эти переживания значительны и представляют общественный интерес, общество или разделяет их, интересуется ими, или не разделяет, не интересуется. Художник такого плана выражает только себя, т. е. узкий круг личных переживаний. Поэтому естественно, что Ахматова не изменяется за 50 лет своего творческого пути. И ее стихи до первой мировой войны похожи на стихи после второй мировой войны. И обе войны написаны одинаково.

Искусство Ахматовой внесоциально, как внесоциальны некоторые человеческие чувства: любовь, ненависть, чувство долга, привязанность, чувство материнства. Нельзя сказать, что они совершенно внесоциальны, потому что в одни эпохи чувство долга бывает более развито, в другие менее, но при всем этом чувство долга биологически присуще человеку и может или стимулироваться, или не стимулироваться историей. Вообще история в отношении человеческих чувств выступает в качестве катализатора: она сама в реакции не участвует, но усиливает реакцию, убыстряет ее, делает ее более интенсивной. Это же относится и к любви, к материнству. И то, и



другое присуще людям почти независимо от их социальной принадлежности и от требований времени. Социальна ли любовь? Конечно, социальна, особенно, когда она связана с долгом. Человек может или не может преодолеть любовь, если он знает, что делает что-то, нарушающее запрет. Но он может нарушить этот запрет, может не подумать о нем. Тогда получается что-то похожее на любовь Ромео и Джульетты. Любовь оказалась вне норм, вне отношений, сложившихся в течение многих лет. Любовь Ромео и Джульетты пренебрегла связями с окружающими и отношением окружающих к этой любви. Поэзия Анны Ахматовой существует как любовь, как пренебрежение требованиями, предъявляемыми окружающей действительностью. Эта поэзия-Джульетта живет лишь собой и не интересуется враждой Монтекки и Капулетти. Окружающая действительность может лишь убить ее.

