Громов П. П. **А. Блок, его предшественники и современники**. Л.: Советский писатель, 1986. 600 с.

Ранний Блок-лирик,
его предшественники и современники 3 [Читать](#_TOC151229283)

«Путь среди революций» (Блок-лирик и его современники) 123 [Читать](#_TOC151229284)

Проблемы лирики и эпоса
в творчестве Блока эпохи революции 456 [Читать](#_TOC151229285)

Поэтический театр Александра Блока 535 [Читать](#_TOC151229286)

*А. Турков.* «Трудная честность» 594 [Читать](#_TOC151229287)

Краткая библиография
литературно-критических работ П. П. Громова 597 [Читать](#_TOC151229288)

# **{3}** Ранний Блок-лирик,его предшественники и современники

## 1

Для понимания и исследования творчества большого художника во всем своеобразии индивидуального развития и его итогов исключительное значение имеет начало пути, общие и особенные обстоятельства первых опытов, условия самоопределения мастера в его искусстве. Говоря о начале художественного пути Александра Блока — великого русского лирического поэта, необходимо помнить о двух важных индивидуальных особенностях, характерных для его поэтического «зачина». Одна из этих особенностей состоит в том, что его ранние поэтические поиски происходят несколько в стороне, в некотором отъединении от современников. Первые свои стихи Блок печатает в начальные годы XX века, к моменту выхода в свет его первого лирического сборника существовала уже довольно устойчивая, достаточно определившаяся традиция новой, символистской литературной школы; к ней относят Блока — начинающего поэта и его современники, и он сам. Между тем, говоря о рождении в себе лирического поэта, Блок особо настаивает на том, что он не знает в ту пору соответствующих навыкам новой литературной школы поэтических опытов своих старших современников и их литературных учителей: «… литература началась для меня не с Верлэна и не с декадентства вообще»; объясняет это поэт воздействием высококультурной семейной обстановки, где «… господствовали, в общем, старинные понятия о литературных ценностях и идеалах»[[1]](#footnote-2).

{4} Цитируемая здесь «Автобиография» относится к 1915 г.; для зрелого Блока, ретроспективно обозревающего свой духовный путь, чрезвычайно важным является то обстоятельство, что его первые творческие темы складываются и зреют без внешних (со стороны современников), посторонних воздействий, которые могли бы затемнить картину неорганичными элементами. Относительно широкое распространение символистских штампов мысли и творчества Блок в этой «Автобиографии» называет «мистическим шарлатанством» — «мода» на эти штампы, по Блоку, «… пришла, как всегда бывает, именно тогда, когда все внутренно определилось; когда стихии, бушевавшие под землей, хлынули наружу…» (VII, 14). Складывание новых творческих тем зрелый Блок соотносит с большим внутренним смыслом исторического времени, четко отделяемым им от «мистического шарлатанства», — именно это означают слова о «стихиях, бушевавших под землей». Только в этой связи становится ясным, почему Блок так высоко ценит в своей собственной эволюции отсутствие начальных посторонних воздействий. С обычной для него точностью Блок указывает в той же «Автобиографии»: «… ни строки так называемой “новой поэзии” я не знал до первых курсов университета» (VII, 13). С еще большей определенностью он указывает в дневниковой записи от 17 (30) августа 1918 г., восстанавливающей по памяти наиболее примечательные внутренние события молодости, что именно из «новой поэзии», когда и при каких конкретных обстоятельствах приобрело для него серьезный духовный смысл: «К весне началось хождение около островов и в поле за Старой Деревней, где произошло то, что я определял, как Видения (закаты). Все это было подкреплено стихами Вл. Соловьева, книгу которых подарила мне мама на Пасху этого года. А. В. Гиппиус показывал мне в эту весну только что вышедшие первые Сев<ерные> Цветы “Скорпиона”, кот. я купил, и Брюсов (особенно) окрасился для меня в тот же цвет, так что в след. за тем “*мистическое лето*” эта книга играла также особую роль» (VII, 344). Речь идет здесь о весне и лете 1901 г.

Однако о стихах, созданных в течение 1901 г., Блок писал в заметке-послесловии ко 2‑му изданию своих юношеских стихов (1911), что они имеют «… первенствующее значение как для первой книги, так и для всей трилогии…» (I, 560), т. е. для всего лирического творчества поэта, рассматривавшегося им самим как «роман в стихах», состоящий {5} из трех книг. О стихах 1901 г. там же говорится, что они представляют собой «магический кристалл», «сквозь который я различил» впервые, хотя и «неясно», всю «даль свободную романа» (I, 560). Следовательно, только в этот, очень ответственный для творческого самоопределения поэта, момент он в какой-то степени внутренне считается с поэтическими исканиями современников, выделяя среди них поиски Брюсова. Предшествуют этой творческой кульминации раннего периода целых три года поэтической работы. Их нельзя отделить от кульминации — «она впервые освещает смутные искания трех вступительных глав» (I, 560), но как вершина, так и ее подготовка представляют собой, согласно этим разновременным и внутренне взаимосвязанным высказываниям поэта, результат строго индивидуальной, не координированной с исканиями современников, поэтической работы: «… эта книга, в противоположность двум следующим, написана в одиночестве…» (I, 559).

Никак нельзя недооценивать значимость этого, устанавливаемого самим поэтом, обстоятельства как для всей эволюции Блока, так и для понимания его начальной работы. Зрелый Блок соотносит «смутные искания» своих ранних лет непосредственно с чем-то объективно совершающимся в мире; в его представлении существуют лицом к лицу «художник» и «мир», без посредников, без средостений. Отношения между этими двумя действующими лицами драматичны, однако сам этот драматизм имеет объективный характер. Чаще всего Блок, как в зрелую пору, так в особенности в ранний период (а также в высказываниях поздней поры, касающихся поэтической молодости), прибегает к мистической фразеологии, пытаясь осмыслить этот драматизм. Однако следует понять, что для Блока всегда речь идет не о болезненно искаженных субъективной фантазией вымышленных картинах, но о неких «неполадках» в самом объективном мире, неполадках, постигаемых и «записываемых» поэтом. Поэтому-то так настойчиво он твердит, что литература началась для него не с декадентства. Поэтому-то так важна для этих же высказываний Блока о начале его творческого пути тема душевного здоровья, любви к жизни и ее ничем не омраченным простым радостям, среди которых присутствует и творческий, литературный труд. Так, говоря о людях, окружавших его в детстве и юности, он пишет о своей бабке, Е. Г. Бекетовой: «Характер на редкость отчетливый соединялся в ней с мыслью ясной, как летние {6} деревенские утра, в которые она до свету садилась работать» (VII, 10). От раннего воздействия декадентства, от «мистического шарлатанства» уберегли Блока, согласно его собственным высказываниям, «трезвые и здоровые люди», которые окружали его в юности (VII, 14).

В этой связи чрезвычайно важно следующее признание в письме Блока от 1898 г. (т. е. в письме, относящемся к самому началу поэтической деятельности Блока) к его «первой любви» — К. М. Садовской: «… знай, что мне прежде всего нужна жизнь, а жизнь для всякого человека самое главное, потому я и стремлюсь к Тебе и беру от Тебя все источники жизни, света и тепла» (VIII, 9). Существенно, чтобы тут не было никаких упрощений, никаких перегибов. В «Автобиографии» Блока говорится о мистике, «… которой был насыщен воздух последних лет старого и первых лет нового века» (VII, 13). Мистика остается мистикой при всех обстоятельствах. Нет нужды в упрощенных истолкованиях творческой эволюции Блока. Ценой больших духовных усилий и издержек пробивается Блок к творческому постижению — в особых художественных формах — исторического смысла своего времени Но следует также видеть факты в их объективной, реальной совокупности. «Воздух времени» окрашивается чем-то тревожным, зловещим. Пройдет много лет, прежде чем Блок поймет, что это «стихии, бушевавшие под землей, хлынули наружу» — т. е. что происходящее имеет место в объективном историческом времени. Но поймет это Блок-художник тоже в мистифицированной форме. С другой стороны, поймет это из всего круга символистов глубже всех именно Блок, и во многом потому, что еще в начале творческого пути Блок ищет «источников жизни, света и тепла».

Таким образом, то, что Блок в предисловии к своему первому тому в издании 1911 г. называет «одиночеством», имеет достаточно сложное содержание. Несомненно, подобное «одиночное» формирование поэта свидетельствует об относительной узости, замкнутости духовного кругозора. С этой замкнутостью Блоку приходилось позднее бороться, в какой-то (достаточно большой) степени она является источником отрицательных черт в его последующем развитии. Но есть тут нечто не только отрицательное, но и в высокой степени положительное, каким бы странным ни показалось на первый взгляд такое утверждение Чужой духовный опыт — в особенности когда этот опыт «зафиксирован», закреплен в произведении искусства и {7} в особенности тогда, когда этот опыт принадлежит современнику, т. е. человеку, имеющему дело с теми же, общими для эпохи, проблемами, — всегда давит на восприятие и осмысление времени, всегда направляет особенным образом собственные идейные поиски. Искусство и — шире — определенным образом оформившееся духовное искание имеют свойство активности, действенной силы. То, что Блок в начальную пору своего человеческого и поэтического формирования не знает сопровождающейся большим шумом экспериментальной работы Брюсова, стихотворных сборников Бальмонта и т. д., — обусловливает относительно больший вес, большее значение в его ранней работе прямого и непосредственного жизненного опыта. Он, конечно, узок, ограничен, этот жизненный опыт. Но он вместе с тем и не замутнен неорганичными элементами, это усиливает роль самой жизни в духовном искании. Таков смысл приводившихся выше высказываний самого Блока (как всегда у него, очень искренних и по-своему очень точно сформулированных) о «трезвых и здоровых людях», уберегших его от декадентского шарлатанства в пору формирования. Понятно, насколько эта особенность раннего развития важна, значима для всего последующего творческого пути Блока.

Вторая и не менее важная для всей эволюции Блока особенность его раннего развития — это то, что в начале своего пути Блок весьма серьезно колеблется в своем жизненном выборе между лирической поэзией и театром. Известно, что молодой Блок долго и страстно увлекался драматическим театром, играл в домашних спектаклях в деревне ряд ролей серьезного трагического репертуара, с Гамлетом во главе; далее, известно, что Блок принимал участие в любительских спектаклях в Петербурге; наконец, с ясностью, не оставляющей сомнений в смысле сказанного, Блок утверждает следующее в письме к З. Н. Гиппиус от 16 августа 1902 г.: «… я несколько лет подряд упорно собирался на сцену…» (VIII, 42), а в «Автобиографии» говорится, что в те же годы, когда начиналась его поэтическая деятельность, Блок «… готовился… в актеры…» (I, 13), т. е. собирался становиться профессиональным работником театра.

Примечательно то обстоятельство, что для молодого Блока, колеблющегося в выборе своей будущей художественной деятельности между лирической поэзией и театром, наиболее веским доводом в пользу театра является его большая «реальность», более прямое, непосредственное, {8} действенное отношение к реальной жизни. Относительное преобладание театральных интересов над поэтическими в письме к отцу от 22 января 1900 г. Блок объясняет так: «Стихи подвигаются довольно туго, потому что драматическое искусство — область более реальная, особенно когда входишь в состав труппы…» (VIII, 10). Колебания в выборе рода художественной деятельности кончаются тогда, когда в области лирической поэзии у Блока формируется оригинальная поэтическая тема — тот «магический кристалл», сквозь который, согласно его заявлению, становится видна «даль свободная романа». Уже в начале своего творческого пути Блок относится с чувством серьезной ответственности к искусству — для него речь идет не просто о выборе профессии, но о деле жизни, об участии в жизни. С этой точки зрения чрезвычайно важна разгоревшаяся осенью 1902 г. (т. е. тогда, когда выбор рода художественной деятельности Блоком уже был сделан) полемика в переписке между Блоком и З. Н. Гиппиус. В. П. Далматов был любимым актером молодого Блока; с высокой оценкой его творчества Блоком З. Н. Гиппиус не согласилась[[2]](#footnote-3). Обобщая этот спор, Блок в письме от 14 сентября 1902 г. так обосновывает свой окончательный жизненный выбор: «Открылся уголок “мистического реализма”, открылась возможность строить здание не на песке; нашлись ощутимые средства и простые орудия» (VIII, 46). Блок применяет мистические термины, объясняя как факты собственной жизни, так и творческие устремления; в основе же своей его мысль ясна и проста — поэзия и связанный с ней круг внутренних переживаний представляются Блоку более прямо и непосредственно связанными с жизнью, чем театр. Так сам Блок объясняет свое творческое самоопределение.

Однако, став поэтом, Блок не выпускает из своего поля зрения театр, и проблемы, связанные с театром, возникают на протяжении всей его последующей деятельности. Дело не только в том, что наиболее ответственные моменты его эволюции отмечены поисками в области драматургии и вместе с тем теоретические и общеэстетические его искания неизменно в той или иной форме приводят к размышлениям о месте театра в современной русской жизни. Если бы дело обстояло только так, то следовало бы производить {9} специальные изыскания в области «театра Блока», и можно было бы более или менее отстранять специфически театральные проблемы в тех случаях, когда речь идет об основном для Блока роде художественной деятельности — о лирической поэзии. Ведь Блок вошел в русскую культуру именно как поэт, лирик, и поэтом он остается всюду и всегда — и в драмах, и в поэмах, и в публицистических статьях, и даже в письмах. Сложность положения, однако, заключается в том, что во всех этих родах поэтической деятельности в работе Блока-художника особым образом присутствует вместе с тем и театральное начало — притом не только в виде постоянно всплывающих театральных проблем, но и в более широком содержательном значении. Поэтическая система Блока органически включает в себя изнутри такие особенности, которые нуждаются в специфических театральных опорах. Этот факт требует объяснений, и объяснений с точки зрения идейно-содержательной, а не узкоформальной, наивно было бы просто игнорировать его. Примечательно, что младшие современники поэта, чрезвычайно отчетливо осознавшие это обстоятельство, свою полемику, резкое неприятие лирической системы Блока обосновывали как раз тем, что, с их точки зрения, здесь неправомерно вторгаются в поэзию «чуждые» ей театральные элементы. Чрезвычайно существенно, далее, что подобная аргументация, как бы она ни задумывалась, с каких бы исходных позиций ни осуществлялась, — обнаруживает, в конечном счете, именно идейные, содержательные разногласия с блоковскими художественными построениями. Естественно, что именно так и должно было получиться.

Так, Б. М. Эйхенбаум в статье «Судьба Блока» утверждал, что «… одновременно с растущей модой на Блока, росла и укреплялась вражда к нему — вражда не мелкая, не случайная, а неизбежная, органическая»[[3]](#footnote-4). Стремясь объяснить эту, по его мнению, исторически неизбежную вражду к отживающей художественной системе со стороны последующего поколения, последующей ступени в развитии искусства, Эйхенбаум усматривал причины этой вражды именно в специфически содержательной, идейной тенденции творчества Блока, опять-таки, по его мнению, исторически не случайно выливающейся в особые театральные качества лирической поэзии. Со страниц поэтических {10} сборников Блока встает особого типа лирический образ; он во многом подобен театральному образу — сама же эта театральность таит в себе некую идею, по мнению Эйхенбаума неприемлемую для младших современников поэта и вообще несостоятельную. Вот как конструирует и истолковывает основной лирический образ поэзии Блока Эйхенбаум: «Призывая нас от “бледных зарев искусства” к “пожару жизни”, Блок увел нас от подлинного искусства, но не привел нас к подлинной жизни. Он стал для нас трагическим актером, играющим самого себя. Вместо подлинного (и невозможного, конечно) слияния жизни и искусства явилась жуткая, разрушающая и жизнь и искусство, сценическая иллюзия. Мы перестали видеть и поэта, и человека. Мы видели маску трагического актера и отдавались гипнозу его игры. Мы следили за мимикой эмоций, почти не слушая слов. Рыцарь Прекрасной Дамы — Гамлет, размышляющий о небытии — безумный прожигатель жизни, пригвожденный к трактирной стойке и отдавшийся цыганским чарам — мрачный пророк хаоса и смерти — все это было для нас последовательным, логическим развитием одной трагедии, а сам Блок — ее героем. Поэзия Блока стала для нас эмоциональным монологом трагического актера, а сам Блок — этим загримированным под самого себя актером»[[4]](#footnote-5). Таким образом, «вражда» к поэзии Блока объясняется тем, что поэзия эта содержит стремление к «слиянию жизни и искусства». Подобное стремление, по Эйхенбауму, иллюзорно, обманчиво. Блок «обманул» своих современников, уверив их своим искусством в возможности подобного слияния. Такой подход к вопросам взаимоотношений искусства и жизни, по Эйхенбауму, — одна из старых и ошибочных традиций русской литературы, «здесь Блок совершенно совпадает с близким ему по духу Ап. Григорьевым…»[[5]](#footnote-6).

Конечно, попытки Эйхенбаума той поры (1921) полностью оторвать искусство от жизни, противопоставить их друг другу чужды нам сегодня, неприемлемы для нас. Сам вопрос о взаимоотношениях искусства и жизни — как у Блока, так и у Ап. Григорьева — Эйхенбаум толкует тоже не совсем верно, минуя или неточно интерпретируя драматическую сложность этой проблемы у каждого из {11} писателей. Однако голос Эйхенбаума в данном случае — голос современника. Для нас важно то, что этот современник (притом современник пристрастный или даже «враждебный») вынужден признавать и по-своему объяснять факт, являющийся сам по себе реальным, объективно существующим: взаимосвязанность в лирическом искусстве Блока проблем «жизни» и «театра». Не приемлющему Блока Эйхенбауму ясно, что специфические качества поэзии Блока (вторжение «театра» в область «лирики») объясняются жизненной позицией поэта; важна тут постановка проблемы, требующей совершенно иных решений, чем у Эйхенбаума.

Точно такой же оказывается постановка проблемы взаимоотношений искусства и жизни в блоковском творчестве у Ю. Н. Тынянова; совпадают также выводы, хотя Тынянов идет несколько иным путем. Если Эйхенбаум рассматривает творчество Блока в целом, «крупным планом», то Тынянов стремится к более конкретному рассмотрению самой художественной манеры поэта. Согласно Тынянову, «искусство Блока — прежде всего *структура эмоциональная*»[[6]](#footnote-7). Дальнейшее исследование манеры Блока приводит к выводу, что именно эмоциональная, конкретно-человеческая подоснова лиризма Блока определяет опору поэта на театрального типа образ — Тынянов хочет найти «первоначало» блоковского стиля поверх темы и даже образа: «Тема и образ важны для Блока не сами по себе, они важны только с точки зрения их эмоциональности, как в ремесле актера:

Тащитесь, траурные клячи!
Актеры, правьте ремесло,
Чтобы от истины ходячей
Всем стало больно и светло!

Он предпочитает традиционные, даже стертые образы (ходячие истины), так как в них хранится старая эмоциональность; слегка подновленная, она сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образа, ибо новизна обычно отвлекает внимание от эмоциональности в сторону предметности»[[7]](#footnote-8). Блок пользуется готовыми средствами другого искусства, театра, потому что ему важнее всего конкретность, жизненность, подлинность эмоции. Незакономерен {12} тут отрыв внутреннего задания (подлинность эмоции) от темы и образа: сама эмоциональность для Тынянова — только прием. Получается сужение, обеднение самого блоковского задания, замысла, оттого что игнорируется тема, идейное целое стихотворения.

Цитируемое Тыняновым стихотворение «Балаган» необыкновенно важно в блоковской эволюции, и потому-то оно так показательно для стиля поэзии Блока. Стихотворение это относится к эпохе крупнейшего кризиса в творчестве Блока. Образы площадного, народного театра — Пьеро, Арлекин, Коломбина — играют в нем двойную роль: с одной стороны, их «балаганная» театральность иронична по отношению к мистическому сюжету «Стихов о Прекрасной Даме». При свете белого дня, на трезвый взгляд, высокое лирическое действо ранней книги Блока оказывается театральной игрой, жалким скоморошеством, эмоциональной подделкой:

Лицо дневное Арлекина
Еще бледней, чем лик Пьеро,
И в угол прячет Коломбина
Лохмотья, сшитые пестро.

Но стихотворение вместе с тем высоко трагедийно, а не только иронично: герои площадного балагана могут быть носителями весьма высоких и подлинных чувств; для автора же, лирического «я» стихотворения, трагическое прощание с уединенной лирикой есть вместе с тем выход в большую жизнь, на площадь, к людям, к чувствам общим и именно потому — по-новому высоким:

В тайник души проникла плесень,
Но надо плакать, петь, идти,
Чтоб в рай моих заморских песен
Открылись торные пути.

Тема «ходячих истин» и «торных путей» тут — начало весьма сложное, в целом же стихотворения — конечно, это нечто трагически высокое и подлинное. Поэтому и «театральность», органически связанная с этой темой общих, «торных» путей в жизни, — тоже не только «подновление» старой, «ходячей» эмоциональности, но и лиризм простого и общего, т. е. новая и очень высокая для Блока жизненная истина.

Сужение смысла стихотворения, получающееся из-за сведения эмоциональности к «приему», вместе с тем не означает того, что Тынянов не понимает этого смысла. {13} Факты, которые анализирует Тынянов, вполне реальны, они только идейно и эстетически неприемлемы для исследователя. Тынянов трезво видит, что театральность образа у Блока свидетельствует о стремлении поэта вторгнуться в жизнь своим искусством: «Для Блока — искусство стремится за жизнью; спаянные эмоцией, эти обе области вторгаются друг в друга…»[[8]](#footnote-9) Опять-таки и здесь — дело не в постановке самой проблемы (она, бесспорно, реальна), но в ее решении Тыняновым: Тынянов просто на этом этапе своего развития считает искусство, опирающееся на жизненно-эмоциональное начало, — искусством низшего плана и отрицает его.

Исходя из всего сказанного, должно быть ясно, что вопрос о взаимоотношении «лирического» и «театрального» начал в поэтической системе Блока в целом остается пока что открытым, нерешенным. Те решения, которые были сразу после смерти Блока предложены Эйхенбаумом и Тыняновым (они сводятся к утверждению несостоятельности и конечного развала художественной системы Блока, что оказалось явно неверным в общей перспективе развития русской и советской поэзии), должны быть отвергнуты. Колебания Блока в эпоху его человеческого и художественного становления между поэзией и театром очевидным образом показательны, и в исследовании творчества Блока этой поры нельзя обходить возникающие здесь проблемы: они могут пролить свет как на творчество Блока в целом, так и на внутреннюю логику развития Блока-лирика. В этой связи я должен выразить категорическое несогласие с теми возражениями, которые выдвинул против моей работы о театре Блока, включенной в книгу «Герой и время», американский исследователь Ф. Д. Рив. В своем обзоре советских исследований последних лет в области русской классической литературы Рив пишет, возражая мне: «Например, я не думаю, что Блок мог быть искусным актером, но пришел в поэзию, поскольку это была форма искусства, дававшая ему возможность более полного выражения его мысли. Мне кажется ясным, что Блок был посредственным актером-дилетантом и “прирожденным” поэтом»[[9]](#footnote-10). Мне даже не приходило в голову гадание на кофейной гуще на тему о том, каким актером был бы Блок, если бы он все-таки выбрал актерскую {14} профессию. В таком задании, сколь бы категорическими ни были предвзятые утверждения о Блоке-актере, нет вообще сколько-нибудь серьезной проблемы. Вопрос в другом: почему столь «прирожденный» лирик так упорно тянулся к театру на протяжении всей своей творческой жизни, какие особенности этой лирики обусловливают подобную тягу и, далее, как театральные интересы и опыты Блока преломляются в его поэзии. Рив очевидным образом не понимает, что я не ставил праздных вопросов о качествах Блока-актера, но пытался понять, какую роль играет театральное начало в идейно-художественной эволюции Блока, почему вообще в творчестве Блока возникает проблема театра и лицедейства. Исходя из этого, праздным домыслом я считаю и другое утверждение Рива: «Я также не могу разделить мнение Громова о великолепии блоковских пьес»[[10]](#footnote-11). Дело вовсе не в великолепии или иных, прямо противоположных, качествах блоковских пьес: есть ведь логика блоковского развития, согласно которой важнейшие переломы духовной жизни Блока находят себе выражение в форме драмы. Невозможно понять эту логику, ее внутренний трагизм, минуя, скажем, то обстоятельство, что без «Балаганчика» или явно неудачной «Песни Судьбы» непредставима, невозможна гениальная лирика Блока. Сказать, что Блок «прирожденный поэт», — означает ничего не сказать. Важно исторически раскрыть становление и развитие великого поэта, процесс возникновения гениальной лирической системы не в безвоздушном пространстве, но в совокупности реальных общественных и духовных коллизий. Борьба «театрального» и «лирического» начал в творческом сознании Блока — одна из таких внутренних коллизий, связанных с историческим временем, в границах которого формировался поэт.

Все было бы очень просто (и легко для исследователя), если бы театральные увлечения были чем-то внешним — наносным и преходящим, никак не отразившимся на лирике Блока. Однако дело-то в том, что без соотнесения «лирического» с «театральным» ничего не понять не только в формировании Блока, но и во всем его художественном развитии. В специальных исследованиях театра Блока принято его драмы толковать как своеобразные «отходы» его поэзии, объяснять их слабости только их лирической {15} природой. Это односторонне и потому неверно. Бесспорно, лирика Блока отражается в его театре — но все дело в том, что и его театр отражается в его лирике. В художественном мировоззрении зрелого Блока и «лирика», и «театр» — категории содержательные, идейные. В «театре» Блок ищет жизненных опор для «лирики», в «лирике» — субъективно-героических элементов, оплодотворяющих «театр». Исследователи театра Блока часто ограничиваются выводом, что этот театр «лиричен» и потому несостоятелен как театр. Тынянов и Эйхенбаум находят «театральность» в его лирике и утверждают, что она несостоятельна как поэзия. И там и тут — театр и лирика рассматриваются порознь, как будто стихи и драмы писались разными людьми. Между тем секрет ситуации в том, что и драмы, и стихи писал один человек, но человек исторически противоречивого художественного мировоззрения. Существеннее всего постигнуть внутреннюю логику этой противоречивости; не только взаимосвязь разных сторон одной художественной системы, но и, прежде всего, связь этих художественных коллизий с реальными противоречиями исторического времени.

Именно потому, что коллизия «театра» и «лирики» — индивидуально-блоковское преломление исторических противоречий времени, следует всерьез относиться к ранним театральным увлечениям поэта, понять их связь с поэтическими исканиями Блока. Понимание этой связи, в свою очередь, требует исторического подхода к поэтической практике молодого Блока, к его самоопределению в качестве лирика. Здесь точно так же не надо устранять из поля зрения реальные факты, но следует постараться понять их внутреннюю логику, их особенные внутренние связи и отношения с общественными коллизиями, с историческим временем.

## 2

Выше приводились недвусмысленные, категорические заявления Блока о том, что в начале лирического творчества он не знал поэзии своих ближайших современников. Подобные заявления еще не вынуждают нас к выводу, что Блок как поэт возник сам по себе, вообще без всяких художественных связей. Такого самопроизвольного рождения в искусстве (да и вообще в истории) не бывает и не может быть. Поиски выходов в «жизнь», опоры на жизнь вовсе не исключают, но, напротив, предполагают какие-то вполне конкретные художественные связи. Суть {16} в том, как понимать эти связи и где их искать. В распоряжении молодого Блока, росшего в высококультурной среде, несомненно, был определенный поэтический опыт, на который он отчасти опирался в своей стихотворной работе, отчасти же пытался этот опыт преодолевать, менять и развивать. Естественно, что и объективно и субъективно поэзия для Блока начиналась не с него самого, не с его собственных опытов, — были приемлемые и неприемлемые образцы, «нравившиеся» и «не нравившиеся» чужие стихи. Разумеется, суть вопроса тут не во влияниях, взаимодействиях и т. д., но в художественном осмыслении своего, пусть очень скромного, жизненного опыта — соответственно, в опоре на те литературные образцы, которые, как казалось, помогали этот опыт литературно оформить, и в отвержении тех поэтических явлений, которые собственному опыту духовной жизни были чужды.

Поэтических соседей Блок не знает (и это избавляет его от некоторых бед, сопровождающих лирическое творчество определенного поколения поэтов), но он знает и по-своему очень ценит, производя соответственный отбор, творчество своих прямых предшественников. Так, в письме к К. А. Сюннербергу от 24 мая 1911 г., в связи с выходом второго издания первой книги, Блок пишет о стилистических погрешностях (неправильные ударения) в ней: «… их там как бы целая система (в этой книге), и они часто нужны: через них я роднился с некоторыми, часто слабыми, но дорогими для меня поэтами семидесятых — восьмидесятых — девяностых годов» (VIII, 338). Зная щепетильное, строгое отношение Блока к таким вещам (для него даже количество точек в многоточии имеет особый и огромный смысл), можно сказать, что это чрезвычайно важное, ответственное заявление поэта. Первая книга его стихов, по мнению Блока, имеет прямые родственные связи с поэзией предшествующей эпохи. Внутреннюю логику, смысл, значение основного в этой преемственности и надо постараться, хотя бы в самой общей форме, выяснить.

Резкое увеличение массовой стихотворной продукции и привлечение общественного внимания именно к области лирической поэзии в 80‑х годах отмечается современниками: «В течение семидесятых и восьмидесятых годов русским обществом овладела стихомания, выразившаяся в появлении несметной массы молодых поэтов. Никакие издания не продавались так ходко и быстро, как стихотворные {17} сборники»[[11]](#footnote-12). Естественно связывать такое внимание к внутреннему миру личности, отражающемуся в лирической поэзии, с гнетом общественной реакции 80‑х годов. На этом основании поэтические искания данной эпохи часто характеризуются как бесплодные и безуспешные. Этот период истории русской поэзии, бесспорно, драматичен, но огулом считать его сплошь реакционным едва ли верно. Следует отметить прежде всего стремление поэтов, появляющихся в сумеречную пору 80‑х годов, к сохранению гражданственной тенденции народнического толка. Наряду с этим особенно заметна у наиболее популярного поэта эпохи С. Я. Надсона тенденция к сочетанию гражданских мотивов с раскрытием интимного, внутреннего мира личности. Сама по себе такая литературная тенденция безусловно не содержит в себе ничего реакционного, но, напротив, могла бы быть весьма плодотворной, если бы она реализовалась в полноценную художественность. К сожалению, этого не происходит — по причинам, главным образом, общественно-исторического порядка. Однако как знамение исторического времени, как внутреннее требование, присущее самому движению русской поэзии данной поры, такая тенденция в высшей степени характерна. Можно считать, что именно «духом времени» объясняется наличие гражданских мотивов в творчестве молодых поэтов, позднее примкнувших к декадентскому лагерю, как, скажем, Н. М. Минский, Д. С. Мережковский и т. д.

Характерно для эпохи также то, что привлекается заново внимание к творчеству ряда поэтов старшего поколения; А. А. Фет, например, как бы испытывает новое поэтическое рождение в 80‑х годах. Тут тоже происходят весьма знаменательные вещи. Не подлежит ни малейшему сомнению тот факт, что сам Фет субъективно — в стане реакции и свое поэтическое возрождение осмысляет как один из знаков победы общественного регресса. Однако, как это ни кажется на первый взгляд парадоксальным, поэтическая победа Фета для реакции в целом — пиррова победа. Фет становится крупным поэтическим явлением благодаря своим сложным, противоречивым связям с литературным движением 40 – 50‑х годов, т. е. того периода, когда в литературе подготовлялся большой перелом. Именно в общем прогрессивном потоке русской литературы {18} предреформенного периода Фет находит способы сочетания тонкого, изощренного психологизма с конкретным, диалектически подвижным изображением природной жизни. Преимущества Фета по сравнению с поэтами-восьмидесятниками — Надсоном, Фругом и т. д. — вовсе не являются всего лишь его личным достоянием и никак не свидетельствуют о художественных преимуществах общественно-реакционной позиции. Фет «бил» восьмидесятников художественным оружием, созданным в предшествующую, более высокую по своему общественному содержанию, эпоху русской литературы. С другой стороны, стремясь в своих стихах последнего периода сочетать философскую содержательность с раскрытием душевной жизни личности, Фет, сам того не подозревая, выражал характерную тенденцию нового исторического времени, 80‑х годов.

Значение поэзии Фета для своего раннего художественного развития Блок выразил с не допускающей кривотолков ясностью в предисловии к книге «За гранью прошлых дней» (1920), где подводящий итоги своей жизни в искусстве поэт собрал стихи своей поэтической юности, не вошедшие в канонический состав первого тома. В названии книги использована поэтическая формула из программного для Фета (применительно к первому периоду) стихотворения («Когда мои мечты за гранью прошлых дней…»); с обычной у Блока лапидарностью это заимствование объясняется в предисловии так: «Заглавие книжки заимствовано из стихов Фета, которые некогда были для меня путеводной звездой» (I, 332). Далее в предисловии полностью приведено стихотворение Фета. Понятно, что все это может означать только одно: главным учителем в поэзии своей молодости Блок считает Фета. Это подтверждается и воспоминаниями Л. Д. Блок: «… спросил Блок меня, что я думаю о его стихах. Я ответила ему, что думаю, что он поэт не меньше Фета. Это было для нас громадно, Фет был через каждые два слова»[[12]](#footnote-13).

Сходство поэтических исканий молодого Блока с устойчивыми особенностями лирической системы Фета улавливается при обычном внимательном чтении — настолько оно явно разлито во всей атмосфере юношеских {19} стихов младшего поэта. Особенно отчетливо оно проступает в способах композиционного построения стихотворения. Если говорить о «крупном плане» стихотворной композиции, то молодой Блок несомненно примыкает к той линии русского музыкально-алогического стиха, основные особенности которой установлены в известных работах В. М. Жирмунского[[13]](#footnote-14), — и здесь, понятно, первым учителем Блока был именно Фет, доведший до предела, до своего рода парадокса то, что было намечено в области стихотворной композиции еще Жуковским. Была бы весьма поучительной также попытка обследовать стих молодого Блока в сопоставлении со стихом Фета теми приемами интонационного «микроанализа», которые применил Б. М. Эйхенбаум в книге «Мелодика стиха» (Пг., 1922) и в которой, в конечном счете, также обследуется лирическая композиция. По-видимому, сейчас целесообразнее сосредоточить внимание на другом: на более общих смысловых особенностях композиций Фета и Блока, на тех особенностях, которые более непосредственно связаны со специфическим идейным содержанием стиха каждого из этих поэтов и тем самым должны обнаружить не только их сходство, но и глубокие, существенные различия.

Если попытаться сопоставить стихи молодого Блока, в которых наиболее явно, отчетливо проступает сходство с фетовскими лирическими построениями, сразу становится ясно, насколько искания начинающего поэта тесно связаны с Фетом и в то же время как они в чем-то очень существенном далеки от него. Вот, скажем, стихотворение «Она молода и прекрасна была…» (1898). Каждая из трех строф этого стихотворения кончается одной и той же строкой — «Как сердце мое разрывалось!..». Уже одна эта особенность, создающая единство темы, варьирующейся и движущейся через строфы в виде звеньев одной цепи, прикрепляет стихотворение к определенной поэтической традиции, наиболее резко выраженной именно у Фета. Более пристальный взгляд на самую эту тему обнаруживает и более глубинную, содержательную связь с Фетом. Любовная ситуация решается в постоянном соотнесении с природным началом. Получается то сплетение двух перебивающих друг друга тем, те «два узора», причудливая игра которыми образует характернейшую особенность {20} структуры фетовского стиха. В первой строфе задано сопоставление возлюбленной с речным пейзажем:

Она молода и прекрасна была
И чистой мадонной осталась,
Как зеркало речки спокойной, светла.
Как сердце мое разрывалось!..

Такое решение любовной темы абсолютно характерно для Фета. Вот пример аналогичной фетовской композиции, завязывающейся подобным образом:

Как лилея глядится в нагорный ручей,
Ты стояла над первою песней моей,
И была ли при этом победа, и чья, —
У ручья ль от цветка, у цветка ль от ручья?

Сходным образом развертывается тема и далее. В стихотворении Фета четыре строфы. Так как в первой строфе решительно доминирует «природное начало», психологический же аспект только слегка задан («Ты стояла над первою песней моей…»), то вторая строфа целиком посвящена раскрытию психологической стороны параллели: единства любящих, подобного природному единству. Иначе говоря, в первой строфе своего стихотворения Блок как бы свел две фетовские строфы в одну.

Во второй строфе Блок развертывает природный образ и одновременно ведет тему душевной отчужденности участников любовной ситуации:

Она беззаботна, как синяя даль,
Как лебедь уснувший, казалась;
Кто знает, быть может, была и печаль…
Как сердце мое разрывалось!

В третьей строфе тема природы вообще исчезла. Она отсутствует также в финальной строфе стихотворения Фета, однако именно в этом кажущемся сходстве двух финалов таится глубокое различие двух лирических построений. Драматическая вершина вещи у Фета — третья строфа (соответствующая второй строфе Блока):

Та трава, что вдали на могиле твоей,
Здесь на сердце, чем старе оно, тем свежей,
И я знаю, взглянувши на звезды порой,
Что взирали на них мы как боги с тобой.

Возлюбленная мертва, но она живет в душе любящего так же, как живет природа. Необычайной выразительностью, {21} максимальной во всем стихотворении, отличается именно этот образ могильной травы. Конечно, он продолжает тему банальной «лилеи над ручьем» из первой строфы. Стихотворение Фета написано на тему о необычайной силе реальной человеческой любви, более сильной, чем смерть. Сила любви — в ее природности. Поэтому-то полной жизнью живет в стихотворении природа, хотя специальной задачи ее изображения здесь нет. В финальной строфе природы нет потому же, почему ее нет во второй строфе: строфы третья — четвертая соотносятся друг с другом так же, как строфы первая — вторая; все стихотворение представляет собой гармоническое равновесие двух половин, состоящих каждая из двух строф.

По совершенно иным основаниям исчезает природа в финальной строфе у Блока. В блоковском финале обнаруживается, что тема природы в стихотворении вообще была мнимой, фиктивной. Речь все время шла о любви, и только о любви, притом о любви неблагополучной. Именно в финале этот драматизм выступает наиболее резко:

Когда же мне пела она про любовь,
То песня в душе отзывалась.
Но страсти не ведала пылкая кровь…
Как сердце мое разрывалось!..

Конечно, все стихотворение написано на тему: «Но страсти не ведала пылкая кровь». Возлюбленная непонятна, непостижима любящему в своем спокойствии, в своей «лебединой» невозмутимости. Вместо фетовского единства любящих друг с другом здесь выступает взаимное непонимание. Лирическое «я» стихотворения очевидным образом стремится к единству, к гармонии. Это стремление, однако, нереализуемо. У Фета гармония композиции соответствует теме внутреннего единства, душевной гармонии (хотя и осложненной драматизмом жизни и смерти). У Блока уже гармонизующая, связующая три строфы в одну цепь строка «Как сердце мое разрывалось!..» дает дисгармонию; движение психологической темы обнаруживает эту дисгармонию в композиции.

Итогом является, по-видимому не предусмотренное поэтом, выпадение «природной темы» из стихотворения. В финале природа отсутствует потому, что ее не было, в сущности, во всем стихотворении. И река, и лебедь оказываются только сравнениями, возможными, но не обязательными: {22} они могут присутствовать, иллюстрируя холод и отчужденность возлюбленной, но могут и не быть в стихотворении. Это — условные образы, поэтические штампы, занятые у того же Фета, но к внутренней теме произведения реально не имеющие отношения.

Получается явное, неприкрытое сходство с фетовскими построениями, и в то же время в плане содержательного вывода, идейных итогов проступает разительное отличие: ведь реальность (у Фета) или условный характер (у Блока) соотнесения природного и душевного начал в стихе означает глубокую разницу содержания. Может быть, еще резче проступает различие (при столь же большом сходстве исходного композиционного хода) в тех случаях, где само соотнесение природного и душевного начал носит динамический, подвижный, развивающийся характер. Динамическая трактовка природной и душевной жизни, вообще говоря, является главной идейно-художественной особенностью поэзии Фета. В сопоставлявшихся выше стихотворениях Фета и Блока «человек» и «природа» изображены в стабильном состоянии. Может быть, именно эта застылость обусловливает, при незрелости поэта, реальную чуждость «природного» ряда рисунку душевных состояний в стихе? Обращение к динамически задуманным композициям обнаруживает, что это не так. В очень важном для Блока стихотворении «Dolor ante Lucem» («Тоска перед светом», 1899) задумана именно динамическая композиция с характерным, резко «фетовским» двойным рисунком: перебои душевных состояний человека с противоречивым внутренним миром даются сквозь динамику реального чередования природных состояний — дня и ночи:

Каждый вечер, лишь только погаснет заря,
Я прощаюсь, желанием смерти горя,
И опять, на рассвете холодного дня,
Жизнь охватит меня и измучит меня!

В отличие от стихотворения «Она молода и прекрасна была…», природный образ не вклинивается откуда-то извне в рисунок душевных отношений, но динамически соотнесен с переходами измученного жизнью сознания от одного настроения к другому, — поэтому он тянется через все стихотворение; вторая строфа уточняет и резче выражает заданную в зачине коллизию, — это повтор в более резкой тональности:

{23} Я прощаюсь и с добрым, прощаюсь и с злым,
И надежда и ужас разлуки с земным,
А наутро встречаюсь с землею опять,
Чтобы зло проклинать, о добре тосковать!..

Финальная, третья строфа подводит итог: восклицательная интонация первых, констатирующих противоречивость сознания строф сменяется вопросительной, — по движению смысла подобный вывод означает, что, быть может, такова вообще «норма души» — ее болезненность:

Боже, боже, исполненный власти и сил,
Неужели же всем ты так жить положил,
Чтобы смертный, исполненный утренних грез,
О тебе тоскованье без отдыха нес?..

Сопоставление с аналогичной композицией Фета заставит говорить о внешнем сходстве, доходящем до кальки. Подобная смена душевных состояний в стихотворении Фета «Мы встретились вновь после долгой разлуки…» соотнесена со сменой времен года. Приход весны после зимы здесь означает обретение душевной радости после тягот жизни, вынужденной разлуки:

Мы встретились вновь после долгой разлуки,
 Очнувшись от тяжкой зимы;
Мы жали друг другу холодные руки
 И плакали, плакали мы.

В финальной, третьей строфе тема повторена с тем же обострением, сгущением смысла, развертыванием ситуации и большей ее детализацией, — так же, как это мы видели и во второй строфе стихотворения Блока:

Но вот засветилось над черною тучей
 И глянуло солнце из тьмы;
Весна, — мы сидели под ивой плакучей
 И плакали, плакали мы!

Однако кажущееся полное совпадение таит под собой резкое, коренное различие. Обобщение, итог у Фета дается в первой строфе, организованной в нейтральном тоне, без эмоционально подчеркнутой интонации. Финал представляет собой внешне как будто бы только более развернутый пейзаж. На деле картина противоречивых состояний природы, контрастов весны (черная туча, но из-за нее глянуло весеннее солнце; весеннее дерево, но оно — плакучая ива) играет за героев их жизненную драму. Ведь плачут они от радости. Эта «радость сквозь слезы» и людей, и природы {24} организует композицию, ее внутренний смысл. Повторяющаяся строка «И плакали, плакали мы» является своего рода железным обручем композиции. Сложное душевное состояние — «радость сквозь слезы» — задано в первой строфе как простая констатация факта, голый психологический сюжет. Вторая строфа вся держится психологическим уточнением — можно плакать и от горя:

Но в крепких незримых оковах сумели
 Держать нас людские умы,
Как часто в глаза мы друг другу глядели
 И плакали, плакали мы!

Ситуация стала эмоционально более напряженной от этого психологического стыка двух смыслов одной и той же строки: в первой строфе плачут от радости, во второй — от горя. Неожиданный переход к пейзажу в третьей строфе конкретизирует всю ситуацию, делает ее «природной», реальной. С тем большей остротой, на пределе эмоционального напряжения в третий раз появляются слезы в строке, заключающей все стихотворение. Этот максимум напряжения, столь искусно организованный, одновременно бросает свой свет на пейзаж, напрягает его драматизм: солнце, глянувшее сквозь тучу, делается неопровержимым, пронзающим читательское восприятие признаком реальной весны. Динамика в стиле Фета действительно двойная: это и диалектика души, и диалектика природы. Можно уже не особенно распространяться о наиболее явном смысловом отличии блоковской композиции. «День» и «ночь», «вечерняя заря» и «рассвет» у Блока совершенно нереальны, не идут своим положенным ходом. Они просто иллюстрируют заданную психологическую ситуацию. Сама же психологическая ситуация тоже теряет от этой неподвижности природы свой динамический характер. У Блока получается рассказ об обычном, всегдашнем в стихе — заданном душевном состоянии, но не о конкретном «случае», на глазах у читателя происходящем событии — одновременно душевном и жизненном, как это всегда было у Фета.

Вполне очевидно, что столь глубокое, серьезное отличие при одновременном явном следовании фетовским построениям должно вытекать из существенной разности идейных замыслов молодого поэта и его учителя. Оно не может быть случайным. Возникает прежде всего вопрос, в какой степени оно было творчески осознанным. Примечательно с этой точки зрения относящееся тоже к начальным {25} годам поэтической деятельности Блока (1898) стихотворение «Памяти А. А. Фета». Оно представляет собой своего рода творческий портрет старшего поэта или даже как бы поэтический разбор того, что представляется ученику основным в творческой манере учителя. Отталкиваясь от стихотворения Фета «В лунном сиянии» с его предельно резкими, чисто фетовскими формулами очеловеченной природы и проникнутой природностью эмоции («травы в рыдании», «в темном молчании»), Блок в пределах всего двух строф абсолютно точно, с полным пониманием и умением воспроизводит самую суть специфически фетовских построений:

Шепчутся тихие волны,
Шепчется берег с другим,
Месяц колышется полный, Внемля лобзаньям ночным.

В небе, в траве и в воде
Слышно ночное шептание,
Тихо несется везде:
«Милый, приди на свидание…»

Про изображенную в стихотворении лунную ночь никак нельзя сказать, что она иллюстрирует заданное психологическое состояние людей, внешним образом присоединена к душевной ситуации. Сама «ночь» провоцирует здесь «свидание». Ее динамику повторяет текучесть, динамическая подвижность молодого чувства. Лунная ночь «играет» любовь, а любовь в своей природности делает ночь полной трепета, шелеста, живого, одушевленного движения. Сам Блок строит свои оригинальные стихи совсем иначе, но уже в начале поэтической жизни он твердо знает, каков же «настоящий» Фет, и если он отступает от этого «настоящего» Фета, то, очевидно, с полным творческим осознанием того, что он производит именно «отступление». Очевидно, у Блока иной идейный замысел, и по внутренней логике этого замысла природное, жизненное, с одной стороны, и душевное, человеческое, с другой стороны, не соотносятся друг с другом, не связаны между собой сложными сцеплениями, но напротив — разъединены, расщеплены, даже, может быть, противостоят друг другу.

Получается странное, даже парадоксальное положение. Молодой Блок, стремящийся к «жизненности», «реальности» своих творческих занятий, в то же время явным образом отвергает тот тип связей между жизнью «души» и жизнью «природы», который воплощен поэзией Фета. {26} Очевидным образом тут возникает одна из существеннейших коллизий современного Блоку искусства; поскольку речь идет о жизни и об отношении к ней человека — коллизия эта должна быть связана с противоречиями действительности, истории. Вряд ли можно недооценивать и специфически художественный аспект намечающейся здесь проблемы. Она всегда была необыкновенно важной в творческом развитии Блока. Рецензируя впоследствии (1906) книгу «Эмиль Верхарн. Стихи о современности в переводе Валерия Брюсова», Блок писал: «Есть два пути современной поэзии. Поэты, идущие по одному из них, грезят и пребывают в призрачных снах, встречаясь с житейским. Они как бы “не приемлют мира”, предпочитая предметам — их отражения, мощному дубу — его изменчивую тень. На другом пути поэзия открывает широкие объятия миру. Она приемлет его целиком. Она любит широкую крону могучего дерева, раскинутую в синем небе. На этом пути стоит Верхарн — тот Верхарн, которого мы узнаем из первой книги его на русском языке» (V, 627). Далее о Верхарне говорится как о художнике, проникшем «в животную радость фламандского гения», и о его переводчике Брюсове — как о поэте, который «исступленно любит мир с его золотой тяжелой кровью и истерзанной в пытках плотью» (там же). Образ раскидистого дуба, противоречивой природной жизни проходит через всю рецензию, сам Блок явно присоединяется к этому направлению в поэзии, предпочитающему изображать «широкую крону могучего дерева», но не «изменчивую тень», «предметы», но не их «отражения». Получается как будто бы так, что начальный Блок хорошо знает, что Фет изображает именно реальный дуб, а не его отображения, сам он, однако, изображает именно отображения. В чем же тут дело — изменился сам Блок? Да, он сильно изменился к 1906 году, однако дело не только и не столько в этом. Многократные обращения к темам природы в ранних стихах, да и самая любовь к поэзии Фета как к «путеводной звезде» убеждают в том, что и в начале своего пути Блок стремится к изображению «кроны дуба», а не «изменчивой тени», однако соотношение «природного» и «душевного» в его ранней поэзии предстает совсем иным, чем в поэзии Фета.

Разгадка этой парадоксальной ситуации кроется, как кажется, в образах людей, изображаемых Фетом и Блоком. Люди, изображаемые Фетом в анализировавшихся выше стихах (а они чрезвычайно типичны для основной {27} линии творчества Фета), теснейшим образом слиты с изменчивой, трепещущей жизнью природы, с логикой овладевшего ими чувства (тоже природного). Герои настолько тесно слиты с «природным», что неразличимы их лица, индивидуальности, да их и нет в стихе. Так, если в стихотворении «Мы встретились вновь после долгой разлуки…» повторяющаяся во всех трех строфах строка «И плакали, плакали мы» с необыкновенной силой передает динамическую изменчивость человеческого душевного мира (плачут от радости, плачут от горя, и снова плачут от особой радости, разрешающей жизненные тяготы, от «катарсиса») и если эта же динамика чувства с железной логикой вводит природную тему как реальную тему диалектики природы — то она же, эта лейтмотивная тема, лишает героев их человеческих лиц. Герои становятся знаками темы, но не индивидуально своеобразными людьми. В стихотворении рассказывается о горе и радости, как таковых, но не о злоключениях и радостях единичных, определенных лиц. С кем все это происходило, каков «он» и какова «она» — этого мы не узнаем, да, по логике фетовского замысла, мы и не можем, и не должны этого знать.

Точно такой же повтор «Как сердце мое разрывалось!..» в блоковском стихотворении «Она молода и прекрасна была…» все время нагнетает одну и ту же тему: непонимания «ею» — «его». Изменчивости самого чувства здесь нет и в помине. Все усиливается и усиливается одно и то же чувство: скорби «его» от отдаленности, отчужденности особой жизни «ее» от «его» жизни. Это превращает природную тему в иллюстративную: «ее» холод вовсе не обязательно сравнивать с «лебедем», да и «лебедь» тут, в общем, ни при чем. Но и «она» и «он» абсолютно различимы. Они не слиты со своим чувством, ибо оно совершенно разное у каждого из них. Оно не соединяет, а разъединяет их. У каждого из них своя жизненная позиция; различие этих позиций все более настойчиво утверждает повтор: «сердце разрывалось» именно от различия, от непонимания «ею» — «его». Поэтому здесь нет и слияния с природной жизнью — напротив, царит жесточайший разрыв с природой. Здесь можно внести уточнение в тему природы у Блока. Выше говорилось, что она иллюстративна — именно такова она по отношению к теме всего стихотворения, в котором говорится о раздельности, неслиянности двух четко различных лиц. Но при всей ее случайности для стихотворения в целом — она {28} не случайна, эта тема, для «ее» образа. «Она» непостижима для «него» так же, как природа. Знаки природной жизни прикреплены к «ней», и они, как и повторяющаяся строка, подчеркивают разнонаправленность индивидуальных устремлений. Душа «ее» непостижима как природа, природа напоминает декорацию, и образ «ее» отчасти сливается с этой декорацией. Оба разбиравшихся стихотворения Блока пронизаны чувством смятения, тревоги, душевной смуты. Они включены поэтом в раздел «Ante Lucem» («Перед светом») первого тома и подготовляют основную тему этого тома — тему Прекрасной Дамы, тот «магический кристалл», сквозь который, по Блоку, виден его главный творческий замысел. Поэтому-то так важно понять подлинный смысл возникшего уже в начале творческого пути Блока расхождения с Фетом.

В сущности, тот круг общих содержательных явлений в стихе, который отличает молодого Блока от Фета, может и должен найти общественно-историческое истолкование. Тревожное чувство одиночества, ощущение отделенности от людей, чувство глубокой разобщенности даже в отношениях с любимым человеком находят себе лирически-обобщенное, собирательное выражение в структурной отъединенности лирического субъекта стиха от жизни предметно-материального, природного мира. Однако невозможность для человеческого «я» внутренне свободных, прямых отношений с природным целым характерна для определенного исторического времени, — источник подобных душевных неустройств скрывается, бесспорно, в специфических общественных закономерностях эпохи. Едва ли молодой Блок представляет это себе в сколько-нибудь осознанном виде. Но что такая душевная смута характерна для современного человека — это он знает. Фета он воспринимает как старшего современника, восьмидесятника, и свою явную художественную рознь с ним он тоже должен соизмерять со своими представлениями о сегодняшней жизни и современном человеке. Особое гармоническое соотношение (или, точнее, постоянная координация) «душевного» и «природного», осуществляемое Фетом-художником, должно казаться ему чем-то желанным, завидным («путеводная звезда») — но в реальных отношениях, в реальной душевной жизни сегодняшних людей (какими они предстают в стихах Блока) явно неосуществимым. Так получается не из отдельных мыслей, рассыпанных в единичных стихах, но из лирического целого, {29} из самой структуры стиха, из стихотворной композиции.

Между тем для Фета сложная взаимосвязанность «природного» и «душевного» была своего рода творческой программой, выработанной еще на протяжении 40 – 50‑х годов, «проверенной» в борьбе с шестидесятниками и вновь выдвинутой в 80‑е годы, в пору нового и агрессивного возвращения в поэзию. Взаимосвязь «природного» и «душевного» покупалась ценой изъятия из самой структуры стиха общественно-исторического начала; получавшаяся в итоге «гармония», особый «оптимизм» — противопоставлялись социальной «дисгармоничности» гражданственной поэзии. Выходит в итоге так, что душевная смута, изображаемая молодым Блоком и явно требующая включения в структуру стиха общественных элементов, сближает его, в какой-то мере в противовес Фету, с восьмидесятниками гражданственной линии в поэзии. Возникает внутреннее творческое противоречие. По специфике своих интимно-лирических тем, по своей отстраненности от прямого опыта общественной борьбы молодой Блок, конечно, крайне далек от поэзии «гражданской скорби». В дальнейшем, на протяжении своего драматического пути в искусстве, Блок приходит к постановке общественных проблем в поэзии. Тенденции такого рода, заключенные в специфически поэтических коллизиях молодого Блока, вынуждают его искать среди поэтов-восьмидесятников иных опор, иных подмог в оформлении душевного опыта в лирике, кроме Фета. Так возникает в творчестве молодого Блока очень серьезно им оценивавшаяся в пору его духовной зрелости проблема освоения опыта А. Н. Апухтина.

В осознанном виде, как особая идейная тема, проблема «апухтинского» фигурирует у Блока в своеобразном философско-историческом контексте в пору высшей его творческой зрелости, в 10‑е годы XX века, в кругу крайне сложных и противоречивых размышлений общего плана, которыми сопровождается работа над поэмой «Возмездие». Уже сам по себе этот общий контекст дает представление о том, какую высокую историческую значимость проблеме придает зрелый Блок. Мы можем (а в каких-то аспектах и обязательно должны) не соглашаться со столь завышенной общеисторической оценкой «апухтинского» начала; но, во всяком случае, именно этот серьезный, глубоко ответственный, важный для Блока философско-исторический контекст бросает своеобразно яркий свет на {30} внутреннюю логику появления «апухтинского» в процессах творческого самоопределения молодого Блока. В материалах, заметках к поэме «Возмездие» (а соответственно — и в самой поэме) Блок строит историческую биографию героя времени. Все этапы этой биографии внутренне определены движением исторического времени; все чисто личное истолковывается как знаки фатального «музыкального» движения истории. «В 70‑х годах жизнь идет “*ровно*” (сравнительно. Лейтмотив — пехота). Это оттого, что деды *верят в дело*. Есть незыблемое основание, почва под ногами» (III, 461). Стоит сравнить с этим характеристику в «Автобиографии» деда поэта, А. Н. Бекетова, или приводившийся выше психологический портрет бабушки, Е. Г. Бекетовой, с ее «неукротимой жизненностью», «мыслью ясной, как летние деревенские утра», — целомудренным, здоровым жизнелюбием эти люди наделены именно потому, что у них есть «почва под ногами», что они «верят в дело». Можно, далее, при таком отношении к жизни писать стихи, как Фет, — строя их на прямых отношениях между «природой» и «душой». Сохранить такое отношение к жизни и искусству невозможно при дальнейшем движении истории.

Внук, т. е. человек блоковского поколения, живет «тихой жизнью в победоносцевском периоде» (III, 460). Но прежняя ясная жизнь невозможна — «Уже кругом — 1 марта». И вот предвестием «в семью является демон» (III, 461). Демонические порывы «вечера века» и в самой поэме, в ее композиции, соотнесены тоже с «первым марта», с народовольческой революционностью; но то и другое характеризуется как разные, но порождаемые одной закономерностью проявления истории, ее подземные толчки. Сама та жизнь, «как летние деревенские утра», была жизнью на вулкане, редкой счастливой возможностью, под ней таился исторический «хаос», в тютчевском смысле. Поэтому — именно тут, «в победоносцевском периоде» — начинает звенеть «апухтинская нотка» (III, 462). У нее сложное, двойное звучание. В столь важном для Блока документе, как предисловие к поэме «Возмездие» (1919), «апухтинская нотка» означает скорее всего подголосок, потаенно-глуховатое выражение не осознаваемой еще людьми исторической тревоги: «еще более глухие — цыганские, апухтинские годы» (III, 300). «Апухтинское» окрашивает здесь целую эпоху; и здесь-то, конечно, и заключено «завышение» роли и смысла этого поэтического голоса в общем поэтическом хоре 80‑х годов. «Апухтинское» {31} тут как-то соотносится с «демоническими» мотивами исторической «музыки», противопоставляемыми общей зловещей тишине глухой победоносцевской поры.

Но тут же заключено объяснение роли и значения «апухтинского» в индивидуальном поэтическом развитии Блока. «Цыганская надрывность» этой поэзии должна быть противовесом к фетовской программной взаимосвязи «природного» и «душевного», их своеобразной гармонии: психологические разнобой, трещины, надрывы, как ослабленное выражение более крупных, трагических, «демонических» прорывов в смысл истории. Вместе с тем апухтинская «музыка» толкуется и как нечто убаюкивающее, отстраняющее противоречия и разрывы, хотя «трещины» истории, ее «демонический» хаос уже налицо. «Апухтинское» хранит «старинную верность» безмятежно-ясным отношениям, хотя их уже нет у нового поколения, у восьмидесятников: «Молодая мать, тройки, разношерстые молодые люди — и кудластые студенты, и молодые военные (милютинская закваска), апухтинское: вечера и ночи, ребенок не замешан, спит в кроватке, чисто и тепло, а на улице — уютный, толстый снег, шампанское для молодости еще беспечной, не “раздвоенной”, ничем не отравленной, по-старинному веселой» (III, 464). Повторяю, дело в данном случае совсем не в том, насколько верна или неверна сама по себе эта, столь своеобразно выраженная историческая концепция; существенно то, что большой художник в пору своей творческой зрелости ищет объяснения, истолкования своих ранних художественных увлечений, видит их не случайный, внутренне закономерный характер. Такой подход поэта обязывает в кажущейся произвольности будто бы чисто стихотворных поисков видеть своего рода духовную логику, связанную с особенностями эпохи, внутренний историзм в структуре художественного образа. «Апухтинское» не дало Блоку реальных решений в наметившемся художественном противоборстве с «гармонизующими» концепциями Фета; но само обращение к Апухтину многое объясняет в дальнейшем пути Блока, в его больших находках и драматических художественных неудачах.

А. Н. Апухтин, как и А. А. Фет, пришел в 80‑е годы с более ранними литературными навыками, и многое в его своеобразном положении в поэзии этой поры объясняется опять-таки наличием более широкого исторического опыта по сравнению с теми поэтами, которые начинали свой путь в конце 70‑х годов. Некоторые из благожелательно настроенных {32} к его лирике современников пытались даже связывать его творчество с поэзией 20 – 30‑х годов XIX века: «“Но звук еще дрожит”. Звук пушкинской лиры, звук лиры Лермонтова. Вся книжка Апухтина есть как бы отражение этого еще дрожащего звука великой поэзии минувших дней»[[14]](#footnote-15). Такая оценка свидетельствует только о характерном для определенных линий русской критики конца века антиисторизме. Апухтин начинал свою поэтическую деятельность в совсем иных исторических условиях — в эпоху Крымской войны и последовавшего затем большого общественного кризиса второй половины 50‑х годов; назревавшая революционная ситуация наложила определенный отпечаток на его раннее творчество. Вся же его лирика в целом явным образом связана с поэтическим комплексом 40 – 50‑х годов, притом художественный опыт этого периода Апухтин получает уже в готовом виде, сам не участвуя в нахождении его основных особенностей, как это было, скажем, с Фетом. В ходе революционной ситуации 1859 – 1861 годов Апухтин, в противовес Фету, не занимает реакционной позиции: напротив, он печатается в наиболее радикальных изданиях эпохи: в «Современнике», в «Русском слове», в «Искре». Нет оснований преувеличивать значение этого факта, но и игнорировать его не стоит — это соотносится со специфическими качествами поэзии Апухтина и ее особенной эволюцией.

Дело в том, что Апухтин в раннем своем творчестве пытается связать интимно-лирические мотивы, столь характерные для его поэтической индивидуальности в целом, с социальной темой («Петербургская ночь», «Песня», «Селенье» и т. д.). В плане непосредственно художественном чрезвычайно характерно стремление молодого Апухтина включить в стих материал и сюжетные мотивы типа «физиологического очерка» (наиболее резко выражено такое стремление в вещах вроде «Шарманщика»), Важно опять-таки стремление связать подобного рода изобразительность с лирическими мотивами («Проселок»; напечатан впервые в «Современнике», включался потом, среди очень немногочисленных ранних вещей, в основное собрание стихотворений Апухтина). Получается в целом достаточно своеобычно выраженная тенденция к лирической повествовательности; стремление синтезировать {33} лиризм с «прозой» и социальными мотивировками делает эту поэзию характерным индивидуальным преломлением общих поэтических исканий 40‑х и, в особенности, 50‑х годов. Конечно, это очень далеко, скажем, от Фета (хотя и вырастает из общих с ним исторических истоков), что, разумеется, не означает большей художественной высоты: нет, это просто другая тенденция, кое в чем, вероятно, близкая к «почвенничеству» (Ап. Григорьев).

С историческим поворотом от революционной ситуации к победе общественной реакции наступает характерный духовный кризис. Апухтин печатает в журнале братьев Достоевских «Время» в 1862 г. стихотворение «Современным витиям», где передовой общественности предъявляется обвинение в отсутствии сколько-нибудь человечески привлекательных духовных идеалов:

Посреди гнетущих и послушных,
Посреди злодеев и рабов
Я устал от ваших фраз бездушных,
От дрожащих ненавистью слов!
Мне противно лгать и лицемерить,
Нестерпимо — отрицаньем жить
Я хочу во что-нибудь да верить,
Что-нибудь всем сердцем полюбить!

Характерно в этом, быть может, художественно наиболее сильном произведении Апухтина сочетание резко выраженного идейно-социального мотива со столь же страстно выраженной личностностью, лиризмом. Поиск «веры», общественного идеала, связанного с духовным опытом всего человечества («Чтоб с пути, пробитого веками, мне ни разу не пришлось свернуть!»), — именно это, очевидно, в первую очередь противопоставляется передовой общественности, становится предметом страстного лирического излияния.

Драматизм художественной судьбы Апухтина — в крайней идейной противоречивости этого лирического взрыва. Для того чтобы такого рода поэтическая декларация обладала общественной весомостью, необходимо, чтобы с определенной степенью ясности проступало направление поисков общественного идеала. Так обстоит дело, скажем, в лермонтовской «Думе», что и придает внутреннюю и плодотворную силу отрицанию. Не то У Апухтина: нужна вера во что бы то ни стало, вера «во что-нибудь», вера как субъективная, личная опора в жизни. Страстная личностность подменяет, *замещает* {34} здесь самый идеал — разумеется, при такой установке ничего сколько-нибудь духовно весомого найти нельзя. Стихотворение с большой силой выражает смятение и растерянность. Апухтин раздавлен реакцией, но свои художественные инвективы-удары направляет влево, а не вправо. Субъективно гораздо более счастлив Фет, в этой же ситуации уверенно и твердо идущий вправо. В чисто художественном плане у Апухтина тоже получается характерная двойственность — установка на изображение современного человека в самом материале стиха реализуется в архаических, условных образах «земли обетованной», «горячего песка», «караванов» и, наконец, идеал должен стать «тяжелым бременем креста». Страстный лиризм и в плане изобразительном замещает современность, а не одушевляет ее. Приобретая прямоту общественного выражения, Апухтин теряет здесь самое свое ценное качество, воспитанное 50‑ми годами: конкретность подхода к современному человеку. При необыкновенной, даже запальчивой искренности неприятия современности — и одновременной беспомощности в ее постижении — остается только один путь: ухода из современной литературы. Это и делает Апухтин.

Примерно на те же 20 лет, что и Фет, Апухтин отходит от литературной борьбы, от организующихся вокруг журналов направлений, от литературного профессионализма. Он ставит себя в положение светского дилетанта, в полной мере выступающего в качестве поэта только в дружеских кружках. От этой позы постороннего в отношении литературных направлений человека Апухтин не отказывается до конца своих дней. Фактически же — в связи с общим оживлением поэтической борьбы, начавшимся в конце 70‑х годов и резко выявившимся в 80‑е годы, — он в нее включается. Его литературная программа выражена в стихотворном сборнике, трижды переиздававшемся начиная с 1886 г. Этот сборник определенным образом организован, в него вложен весь поэтический опыт Апухтина, он построен под известным идейным углом зрения. Нарушены, сдвинуты хронологические рамки, поздние стихи часто даются прежде ранних, интимная лирика, явно больше всего одушевляющая поэта, окружается стихами обобщающих и описательных тем, как бы перетолковывающих и объясняющих ее. Ключ к внутреннему замыслу книги и основополагающему лирическому принципу зрелого Апухтина, выраженному в построении книги, — именно в этих перемежках, в этих взаимоистолкованиях, {35} перетолкованиях отдельных стиховных тем друг другом. Строится своего рода цельное повествование о жизни современной души, своего рода психологический «роман жизни». Подобная тенденция намечалась и крепла в поэзии 40 – 50‑х годов. Так попыталась обобщить свой путь в литературе и в жизни Каролина Павлова в своем итоговом (и тоже единственном) сборнике стихов 1863 г. Любопытно, что молодой Апухтин, печатавшийся в «Искре», выступил там в 1860 г. с довольно злой пародией на поэму К. К. Павловой «Кадриль». Не только поиски Апухтина в области поэмы сходны с «Кадрилью», но и стилистические принципы поэзии Апухтина, в широком смысле слова, во многом примыкают в итоге как раз к поэтическому опыту Каролины Павловой.

Сборник Апухтина открывается опытом поэмы (в подзаголовке характерным образом жанрово определенной как «отрывки из дневника») «Год в монастыре». Это — прозаического типа стихотворное повествование о непреодолимой силе любви, сначала толкающей «светского человека» к уходу в монастырь, а затем, по первому зову возлюбленной, — к бегству из монастыря. Дело у Апухтина не в эффектном сюжете (хотя и эффектность его не случайна), а в прозаически анализируемых, детально психологически обосновываемых портретах героев. В условиях прозаической, опустошающей своей обыденностью современной жизни, при отсутствии сколько-нибудь увлекательных больших целей и идеалов в жизни, приобретает особую силу, власть над человеком такая вот страсть — в сущности, бессмысленная и бесплодная. Эффектность основного поступка героя — чистый случай. Эксцентричность действий героя здесь — именно следствие того, что нет действий, прямо и ясно выражающих широкую социальную практику, достаточно привлекательную для людей. Большая социальность ушла из жизни людей (нет «веры»), поэтому единичной жизнью человека играет случай. Это — целая литературная программа. Апухтин делает главный акцент на современный быт, на прозаического типа психологизм, строит стихотворение как современный рассказ в прозе, — скажем, стихотворение «С курьерским поездом», где повествуется о встрече пожилых людей, любивших друг друга в молодости и, естественно, разочаровавшихся при попытке начать снова жизнь и любовь в старости. (Тут опять в какой-то мере продолжен опыт «рассказов в стихах» К. Павловой, по-бытовому переосмысляемых у Апухтина.) Такого типа людская жизнь {36} и поведение естественно дополняются бытового же типа «эксцентрикой» — уголовной хроникой, по-бытовому же, с развернутым психологизмом раскрываемой («Из бумаг прокурора»). Все это содержательно расширяется в некую обобщающую картину современной жизни экскурсами в историю, в давнюю, более яркую и красочную жизнь в историческом прошлом, жизнь, которой нет и не может быть сегодня (стихотворения «Венеция», «Старая цыганка»). Сама социальная тема в прямом виде в этом контексте превращается в некую жизненную эксцентрику, в психологически обостренный до мелодрамы рассказ об одиночестве, заброшенности человека в современной жизни («В убогом рубище, недвижна и мертва…»).

Но рядом с таким вариантом социального психологизированного «рассказа в стихах» печатается шедевр интимной лирики Апухтина — «Ночи безумные, ночи бессонные…». Ясно, какую трансформацию претерпевает здесь лиризм в собственном смысле слова. Лирика приобретает тоже повествовательный характер, с одной стороны, и характер психологической эксцентрики, нарушающей обычный тусклый колорит жизни, с другой стороны. Получается совсем необычное лирическое «я» — с точки зрения поэзии 20 – 30‑х годов, например. Повествовательность и взвинченный психологизм превращают и интимную лирику в цепь «рассказов в стихах», органически соседствующих с «рассказами в стихах» в прямом виде. Именно на этом основании Апухтин переходит в музыку. Если стихи Фета вызывали музыку музыкальным же, мелодическим построением, то Апухтин привлекает композиторов совсем иным, а именно — обостренной психологической темой, дающей возможность музыкальных перетолкований, с одной стороны, и правдоподобными, «узнаваемыми» бытовыми мотивировками — с другой стороны. Не случайно те же «Ночи безумные» в интерпретации Чайковского и в непосредственной форме цыганского романса ушли обратно в русскую жизнь, в русский быт.

Все это не столько соединяется в одно целое, «роман в стихах», сколько дробится на цепь повествований. Получается как бы сборник рассказов в стихах. И тут Апухтин оказывается не только продолжателем поэзии 40 – 50‑х годов, но и современным поэтом, восьмидесятником. После рассмотрения поэзии Апухтина становится вполне ясной нелепость трактовки А. Волынским этой поэзии как хранительницы заветов эпохи Пушкина и Лермонтова. Современная Апухтину критика недооценивала и вообще {37} не видела в подлинной исторической перспективе поэзию 40 – 50‑х годов, поэтому и подлинная генеалогия Апухтина была ей не видна. Однако линию связей Апухтина с современностью она улавливала. Так, К. Арсеньев писал: «Чрезвычайно интересны попытки г. Апухтина внести в поэзию психологический анализ, нарисовать в нескольких строфах или на нескольких страницах одно из тех сложных душевных состояний, над которыми с особенною любовью останавливается современная беллетристика»[[15]](#footnote-16). Само это наблюдение не развито сколько-нибудь полно; под поисками современной беллетристики понимается, скорее всего, психологизм типа прозы М. Альбова или К. Баранцевича (сам Апухтин в современной прозе ценил больше всего Л. Н. Толстого и, вероятно, свои искания в стихе как-то соотносил с аналитическим психологизмом Толстого). Наиболее любопытно в наблюдении Арсеньева то, что оно может быть связано с общими его размышлениями о сдвинувшихся в эту глухую пору отношениях между поэзией и прозой: «Поэзия, если можно так выразиться, осаждена прозой в самых главных своих позициях; демаркационная линия между ними стерта, нарушена в тысяче пунктов»[[16]](#footnote-17). Однако объяснение этому явлению дается наивно-формалистическое — оказывается, в русском стихе больше нечего делать после Пушкина и Лермонтова, и найденная поэзией 20 – 30‑х годов гладкость стиля (к которой сводятся у К. Арсеньева достижения поэзии 20 – 30‑х годов) теперь овладевает прозой. Попутно дается пренебрежительная характеристика поэзии 40 – 50‑х годов.

Исходя из всего сказанного, следует заключить, что молодому Блоку поэзия Апухтина могла и должна была представляться противовесом к поэзии Фета в некоторых важных, творчески существенных отношениях. Она могла, прежде всего, оказать некоторую помощь в разработке лирических образов-характеров. В поэзии Фета прямые и ясные отношения между «природным» и «психологическим» были связаны с неиндивидуализированными, общелирическими, если можно так выразиться, образами действующих лиц, участников стихотворной сюжетной ситуации. В анализировавшихся выше стихотворениях Фета лирический субъект представлен безличным местоимением {38} «мы». В этих любовных ситуациях нет, по существу, единичных лиц. Ситуация, тема подчиняет себе возможное лирическое «я». Это вообще характерно для Фета — дело не меняется даже там, где «я» и «ты» несколько по-разному (или даже совсем по-разному) оценивают ситуацию, действуют в сюжете: все равно они действуют в общем комплексе «мы», противостоящем «природному» началу (которое может быть расширено до космоса, до мирового целого). Это, конечно, имеет смысловой, содержательный характер, и потому-то так жестко предопределена противоборством или гармонией двух начал композиция стиха. В плане общефилософском, мировоззренческом, такое построение для Блока является чем-то искомым, желанным, «путеводной звездой». Практически, на деле оно оказывается неосуществимым. Выделяются два лица — «я» и «ты», с очень разным поведением, разным душевным рисунком, разной жизненной направленностью. Вокруг женского образа в ранней лирике Блока чаще всего сосредоточиваются те «источники жизни, света и тепла», о которых писалось в цитированном выше письме к К. М. Садовской; и не случайно, конечно, в самом же этом письме и в этой связи далее появляются стихи Фета («Не здесь ли ты легкою тенью…», из цикла «К Офелии»).

Совсем иным чаще всего предстает в ранней блоковской лирике мужской образ-характер. В том же письме от 1898 г. к К. М. Садовской, несколько литературно-условном и тем более, конечно, показательном именно для представлений молодого поэта о лирическом субъекте, Блок характеризует себя как «… холодного безнадежного эгоиста, который заботится только *о себе*» (VIII, 8). В более позднем письме к ней же — от 31 марта 1900 г. — автохарактеристика строится на подчеркивании психологической противоречивости: «Со мной бывает вот что: я — весь страсть, обожание, самое полное и самое чистое; вдруг все проходит, — является скука, апатия (мне незачем рисоваться), а иногда отчаянная беспредметная тоска» (VIII, 11). Такой психологически двойственный портрет, естественно, уже не может «подкрепляться» цитатой из Фета: лирическое «я» фетовских стихов, даже в тех случаях, когда его линия поведения не совпадает с жизненной позицией героини (как, например, в стихах, посвященных Лазич), все-таки всегда соотнесено с «ты» и с «природой», всегда по существу не двойственно по самой своей основе, всегда возникает в некоем общем лирическом {39} потоке — теме стихотворения. Блоку и здесь нужна цитата: в конце письма появляется лирическая формула из письма Онегина к Татьяне. Здесь все характерно: и то, что литературный материал последовательно привлекается для осмысления личных отношений, ощущается как жизненный, и соответственно — жизненное отношение литературно обрабатывается; и то, что герои жизненного романа осмысляются порознь, как разные лица, и в виде совсем разных лиц, с разными душевными темами, выступают в стихах. Для стихов же наиболее существенным оказывается то, что нет и не может быть единого лирического потока, ведущего единую тему, потому что человеческие лица отчетливо выступают порознь, как особые психологические портреты. Тут-то и может оказать помощь Апухтин, с его разработанными лирико-психологическими сюжетами, образующими своего рода «рассказы в стихах» о разных, но решаемых чисто лирическими средствами лицах, своего рода «характерах» в поэзии.

Вообще же выделившийся из лирического потока субъект лирики окажется позднее одной из главных новаторских особенностей поэзии Блока. Однако намечающееся уже в раннюю пору выделение образа-персонажа из общей лирической темы стихотворения едва ли осознается Блоком. Более вероятно другое: в какой-то мере осознаваемое поэтом скрещение, сплетение его поисков в области лирики и в области театра, актерской работы. Над образами «я» или «ты», выделившимися из лирического потока, в сущности, можно работать примерно теми приемами, средствами, какими (во внутреннем смысле) создавался образ-персонаж в старом русском театре романтического толка. Именно к такому типу театра тянулся Блок. Театра, где работают над созданием цельного спектакля, попросту еще не было; Московский Художественный театр открылся, когда Блоку было 18 лет. Молодой Блок знал, ценил и сам искал способов участия в театре того типа, где над единичным образом-характером актер работает сам по себе, помимо возможного цельного замысла всего представления.

Блоку тем легче было пытаться применять навыки построения актерского образа при создании лирического персонажа, что такого рода попытки уже производились тем же Апухтиным. Лирика Апухтина отличается явными чертами театральности — мелодраматической взвинченностью сюжетных ситуаций, склонностью к особо ярким, несколько деланным эмоциональным эффектам, к театрально-выигрышной {40} постановке лирических персонажей. В этом есть свой особый смысл. Тема актерства, лицедейства, жизни как театра проходит через весь сборник стихотворений Апухтина — особенно откровенно она выражена в стихотворении «Актеры», где вся жизнь современного человека с отрочества и до смерти уподобляется смене сценических положений. Такого рода обобщающая идея достаточно органически рождается в литературном пути Апухтина, поскольку он вынужден был признаваться в стихах в отсутствии «веры», общественного идеала, с одной стороны, и, с другой стороны, стремился к осмыслению драматических сторон психологии современного человека. Театральные истолкования «конечных причин» современных жизненных драм заменяют социальные объяснения, от которых Апухтин отказывается. С этой точки зрения чрезвычайно примечательно стихотворение «Недостроенный памятник» и его особенная роль в сборнике стихов Апухтина. В нем с обычной для Апухтина манере «рассказа в стихах» изображается Екатерина Вторая в качестве величайшей актрисы русской исторической сцены. Рассказывается здесь о том, как захудалая чужеземная принцесса, приняв на себя роль русской императрицы, сумела, пренебрегая личными обидами и невзгодами, разыграть эту роль к вящей славе чуждого ей государства и народа. Получается так, что общественное, социальное, историческое — одна из возможных личин, масок «вечного лицедейства» и надо уметь должным образом эту маску использовать. Отсюда — двойной смысл проходящего через стихотворение рефрена: «Учитесь у меня, российские актеры». Это обращение одновременно и к актерам, и к людям вообще. «Театральное» у Апухтина воплощает «социальное», и на этом фоне располагаются индивидуальные психологические краски образа.

Поэтому понятно, что и у молодого Блока апухтинские мотивы особенно отчетливо, остро проступают там и тогда, когда он ищет наиболее широких истолкований выделившегося из лирического потока образа-характера и, решая этот образ-характер театральными средствами, обращается к Апухтину за помощью в психологической разработке. Это видно хотя бы в работе Блока над образом Офелии. Первоначальные разработки лишены сколько-нибудь углубленного психологизма. Они строятся на раздельности образов Гамлета и Офелии, на взаимном непонимании. В стихотворении «Мне снилась снова ты, в цветах, на шумной сцене…» (1898) тема разрабатывается от {41} имени Гамлета: весь драматизм его положения в том, что Офелия смотрит на него «без счастья, без любви, богиня красоты». Разнонаправленность устремлений героя и героини создает основу для театрализации образов. Трагизм ситуации и в стихе создается средствами театра: осыпанная на сцене цветами Офелия умирает. Так как стихотворение откровенно переходит в «жизнь» с самого начала («Мне снилась снова ты…»), то столь условный, неразработанный трагизм представлял бы собой неестественную взвинченность, мелодраму, если бы не «театр». «Апухтинское» (мелодраматизм) тут снимается откровенным выявлением сценичности происходящего, т. е. апухтинскими же средствами. Не появляется существенных внутренних изменений и там, где ситуация дается с точки зрения Офелии («Песня Офелии», 1899). Драматизм здесь возникает от непостижимости для Офелии поведения Гамлета, т. е. мотивировка та же, но она просто дана глазами другого участника ситуации. При этом необходимо сказать, что и там и тут все это очень далеко от смысла и роли этой ситуации в шекспировской драме. Характерно, что полностью отсутствует тема смерти Полония, т. е. тема вторжения объективных отношений в любовную драму, без чего абсолютно немыслим у Шекспира весь бред безумной Офелии (а именно на песнь безумной Офелии ориентировано блоковское построение). При таком повороте подчеркнутая театральность выделенного из лирического потока образа-персонажа реально призвана заменять отсутствующий общественный элемент характеристики героя и ситуации. Как это явствует из черновика «Песни Офелии», Блоком первоначально было задумано поэтическое воплощение темы любви как «жизненной радости», примерно в том духе, как об этом говорится в цитировавшихся выше письмах к К. М. Садовской и приводимом там же стихотворении Фета из цикла «Офелия». Такого рода решение темы выступает в блоковском черновике:

Я умру с тобой от горя,
Вечным сном усну!
Шли мне, шли мне из-за моря
Радостей весну!

Выход в «жизненную радость», таким образом, осуществляется ценою гибели, смерти. Получается трагедийный поворот ситуации, который, очевидно, следовало бы лирически обосновать в предшествующем развитии стихотворения. Однако такое обоснование Блок-лирик дать не {42} в силах. Поэтому для публикации стихотворение урезается так, что выпадает не находящая внутреннего обоснования тема. Остается однолинейное, по-своему привлекательное стихотворение, несколько напоминающее традиционную для русского театра интерпретацию соответствующих шекспировских пассажей Н. А. Полевым. Театральность опять-таки заменяет, компенсирует возможные более глубокие решения темы.

В таком общем контексте темы может и должен появиться еще один способ преодоления театрального схематизма, явственно проступающего в лирическом образе. Блок пытается дать более психологически детализированную разработку самого образа-персонажа, выделившегося из лирического потока. В стихотворении «Песня Офелии» (1902) и трагизм, и возможности его преодоления даются как противоречащие друг другу, разнонаправленные вспышки сознания обезумевшей Офелии. На перебивах сознания, потерявшего единую линию, строится композиция стихотворения, очень цельного и оригинального именно благодаря попытке воссоздать своего рода логику безумия. В подтексте присутствует та же тема преодоления трагизма, нахождения «радости жизни», и с первой же строфы возникает основное психологическое задание — обрывы сознания как единая мотивировка всего построения:

Он вчера нашептал мне много.
Нашептал мне страшное, страшное…
Он ушел печальной дорогой,
 А я забыла вчерашнее —
 забыла вчерашнее.

Забвение вчерашнего, трагического мотивируется безумием. Однако забытое, вчерашнее заново появляется в ином виде, притом Офелия сама не понимает, в чем смысл происходящего, не понимает, что забытое ею «страшное» и обусловливает то, что происходит сейчас. Офелия оказывается отторгнутой от природной жизни, для нее невозможно фетовское согласованное существование с деревьями и травами, и это тоже дается как вспышка безумного сознания:

Вчера это было — давно ли?
Отчего он такой молчаливый?
Я не нашла моих лилий в поле,
 Я не искала плакучей ивы —
 плакучей ивы.

{43} Далее, еще в двух строфах дано переплетение трагизма любви с отторженностью от природы, не осознаваемое героиней в их единстве, но для читателя все более уточняющее и единство темы, и единство психологической мотивировки. В финальной строфе все завершается тем, что героиня находит успокоение и от любовной горести, и от разрыва с природой, окончательно впадая в безумие:

Я одна приютилась в поле,
И не стало больше печали.
Вчера это было — давно ли?
 Со мной говорили, и меня целовали —
 меня целовали.

Несомненно, здесь наиболее явственно проступает в творчестве молодого Блока «апухтинское». Все построение держится на предельном обострении, взвинчивании психологической ситуации, со столь типичным для Апухтина переходом к повествовательному, прозаическому разложению, «раскладыванию» на отдельные куски-этапы логики внутреннего движения. Более конкретно и непосредственно блоковское стихотворение связано (и это кажется столь же несомненным) с чрезвычайно популярным произведением Апухтина «Сумасшедший». Известно, что молодой Блок — актер-дилетант — любил выступать с декламацией «Сумасшедшего». Апухтинский «Сумасшедший» четко расчленен на отдельные куски, воспроизводящие перебои, переходы безумного сознания из одного состояния в другое. Изображается посещение больного в клинике женой и братом. Больной встречает посетителей как милостивый король. Глядя на знакомые лица, он постепенно осознает свое истинное положение, становится на некоторое время почти здоровым. Во время беседы возникает рассказ-воспоминание о том, как больной сошел с ума (вершинный кусок тут — популярная в дореволюционные времена бытовая песня «Васильки»). Мелодраматическая взвинченность, переходящая в безвкусицу, сочетается с довольно искусным психологизмом: воспоминание так взволновало человека, что он снова впадает в безумие, мнит себя уже разгневанным королем. Блок убрал всю безвкусицу, перевел повествование в сдержанный, благородный тон, но основной принцип построения у него тот же, что и у Апухтина: алогические перебои сознания образуют драматизм лирического сюжета.

Однако важны тут не только сходства, внешне вполне явные, но и различия, художественно куда более трудные {44} для постижения и идейно необыкновенно существенные. Прежде всего, при поразительной близости сюжетной схемы полностью отсутствует повествовательный бытовизм, столь существенный у Апухтина в качестве опоры для психологического анализа. С другой стороны, знаки природной жизни («лилии», «ива», «поле») являются именно декоративными знаками: никакой лирико-эмоциональной роли они не играют, и, следовательно, «фетовское» по-прежнему смысловой, философской значимости не имеет. Выходит так, что Блок использует только оголенный психологизм, ставший в своем роде схемой. Возникает вопрос об идейном центре, зерне произведения: где же оно? Ситуация становится ясней, если поставить аналогичный вопрос в отношении Апухтина. Бытовизм, житейское правдоподобие (современный «рассказ в стихах») у Апухтина органически слиты с психологическим анализом потому, что в границах самого стихотворения есть кусок, объясняющий всю ситуацию, дающий ключ к сюжету, ставящий все на свои места:

Но все-таки., за что? В чем наше преступленье?
Что дед мой болен был, что болен был отец,
Что этим призраком меня пугали с детства, —
Так что ж из этого? Я мог же наконец
 Не получить проклятого наследства!

Натуралистическая экспрессия стихотворения (переходящая в мелодраму, в уголовную хронику) находит натуралистическое же общее философское объяснение смысла происходящего: все дело в проклятии естественного, биологического хода вещей, в наследственности. Стихотворение Апухтина не только внешне, но и внутренне, по существу, связано с 80‑ми годами, — скажем, с воздействием натурализма как художественного метода и т. д. Блок все это отстраняет, и, значит, вполне закономерно отпадает и натуралистическая стилистика. Именно такое натуралистическое объяснение Блок сочтет позднее «убаюкиваньем», уводом в сторону от истории, от общественных начал в искусстве («апухтинское» как нечто противостоящее подземным взрывам истории). Очевидно, и здесь блоковский скрытый идейный центр стихотворения должен заключать в себе блоковские объяснения большого смысла происходящего.

Блоковский черновик стихотворения опять-таки содержит в себе нечто большее, чем то, что нашло себе выражение в опубликованном варианте (см. комментарий {45} В. Н. Орлова, I, 615 и 681). Дело в том, что в черновике стихотворение «Песня Офелии» имеет продолжение, ставшее затем самостоятельным стихотворением: «Мы проснулись в полном забвении, в полном забвении…» Вслед за окончательным впадением Офелии в безумие следует новый, решающий поворот сюжета. Герои оказываются в таких обстоятельствах, где появляется полное — не только лично-психологическое, но и общее — объяснение всего происходящего и исход ситуации, ее решение:

Увидали в дали несвязанной —
 в дали нерассказанной
Пересвет Луча Твоего.
Нам было сказано. И в даль указано.
 Все было сказано. Все рассказано.

Следовательно, полный выход, полное объяснение трагических личных переживаний находятся в художественно-конструктивном образе Прекрасной Дамы — центральном образе-символе молодого Блока. Дальнейший вывод, который можно сделать из всей этой ситуации, очевидно, таков: образ Прекрасной Дамы у молодого Блока — не чисто личный образ, знак индивидуального лирического переживания, но включает в себя также, по идейно-художественной логике его содержания, большие общие мотивы, разумеется в мистифицированной форме. Возвращаясь к стихотворению «Песня Офелии», необходимо сказать, что загадочным становится исключение из общего его состава именно той части, которая содержит в себе как раз ключ ко всему построению. Разгадка, по-видимому, кроется в том обстоятельстве, что сам центральный мистифицированный образ не вызывает у молодого Блока полного художественного доверия в его связях с психологической ситуацией. Все повороты сюжета у Апухтина жизненно возможны, достоверны, хотя и мелодраматически взвинчены. Решающий поворот (перипетия, по эстетике Аристотеля) у Блока лежит просто вне психологической ситуации. Художественный инстинкт Блока в данном случае оказывается сильнее его обобщающих тенденций: не вытекающий из психологической ситуации слом сюжета образует отдельное стихотворение.

В письме к отцу, А. Л. Блоку, от 30 декабря 1905 г. поэт писал: «Стихов писал много, чувствую, что в них все еще много неустановившегося, перелом длится уже несколько лет» (VIII, 144). Речь идет здесь о творческом переломе в поэзии Блока, связанном с большим {46} общественным кризисом — первой русской революцией. Таких кризисных, переломных моментов в творческой биографии Блока-лирика было гораздо больше, чем три основных, выразившихся в огромных различиях между тремя томами его поэзии. Если не бояться парадоксальности словесной формы, можно даже сказать, что все его поэтическое развитие как бы непрерывно сотрясается кризисными толчками, в особой перспективе связанными с катастрофичностью общественного развития в первые десятилетия XX века. В конечном счете, такого рода кризисным толчком было и самое начало Блока-поэта, его самоопределение в качестве лирика (именно так оно всегда и описывается самим Блоком в автобиографических высказываниях). Лет с восемнадцати он писал необыкновенно много стихов, но поэтом себя не считал, не «самоопределялся» в качестве поэта до решающего перелома 1901 г. Художественно этот решающий в личной жизни Блока перелом выразился в кристаллизации темы Прекрасной Дамы — отныне Блоку суждено быть поэтом:

Что быть должно — то быть должно,
 Так пела с детских лет
Шарманка в низкое окно,
 И вот — я стал поэт

В этом стихотворении (1907) рождение поэта изображается как жизненная неизбежность. Все предшествующее изложение должно было показать, что в этом процессе, наряду с влечением юноши Блока к жизни, важную роль играл его художественный опыт. Этот художественный опыт, в свою очередь, вводит в особой форме общественный опыт: через поэзию Фета входит большое наследие русской культуры от Жуковского вплоть до 90‑х годов, через Апухтина — попытки поэтического воплощения тех духовно-общественных вопросов, которыми занималась большая русская проза от 60‑х и до 90‑х годов. Весь этот опыт преломляется в самой структуре стихотворения. Блок ищет самостоятельных путей в искусстве буквально с первых своих поэтических шагов и в то же время соотносит свои искания с достижениями старших поэтов — через них входит (вероятно, не вполне осознанно для Блока) и большая жизненная перспектива, преломленная в поэзии.

Важно тут отметить сложность содержания тех катастрофических скачков, драматических узлов, из которых сплошь состоит эволюция Блока. Выше не случайно анализировалось {47} в качестве ярчайшего образца «апухтинского» стихотворение 1902 г. Происходит важнейший в жизни Блока перелом — и именно тут с особой силой звучит «апухтинское». Это значит, что самое содержание этого скачка, перелома драматично, состоит из сплава разных линий, возможностей. Тема Прекрасной Дамы, оказывается, вовсе не есть безусловное, стабильное обретение, но изнутри подтачивается какими-то иными тенденциями. Значит, надо говорить не о какой-то счастливой находке, но об особой напряженности скрещивающихся разнородных возможностей. Поэтому с появлением Прекрасной Дамы не затухает «апухтинское», но звучит и далее с новой силой. Выше говорилось, что в «Песне Офелии» нет ни апухтинской натуралистической изобразительности, ни фетовской согласованности природной жизни с жизнью души. Как контраст к такому положению может рассматриваться хотя бы только что процитированное стихотворение 1907 г. Ведь и «песня шарманки», и «низкое окно» тут обладают огромной эмоционально-лирической силой. Они включены в общую концепцию вещи, они не знаки жизни, но сама жизнь, узнаваемый старорусский городской быт, и в то же время они ведут философскую тему «жизненной неизбежности». Если зрелый Блок умеет с такой силой конкретное и узнаваемое превращать в большое поэтическое обобщение, то только потому, что так содержательно сложны его переломы и скачки. Рядом с обретенной темой Прекрасной Дамы у него можно обнаружить поиски в совсем ином направлении, ассоциирующиеся кое в чем с «апухтинским».

Вот зачин повествовательно-психологической драмы в стихе, где, по-видимому, заданием было найти именно сопряжение высокой содержательности с жизненной конкретностью:

Зимний ветер играет терновником,
Задувает в окне свечу.
Ты ушла на свиданье с любовником.
Я один. Я прощу. Я молчу.

Резко драматическая ситуация любовной измены дается здесь в столь эмоционально-напряженном колорите, со столь явной установкой на повествовательность и в то же время — со столь же явным поворотом всего повествования на психологизм, на «его переживания», что приходится говорить об «апухтинском» голосе в этом стихотворении 1903 г. Конечно, «холодный терновник», «зимний {48} ветер», «потухающая свеча» играют тут совсем иную роль в общей концепции вещи, чем во множестве других стихов раннего Блока. Однако и повествовательность, и конкретность, и даже психологизм оказываются в итоге мнимыми. Именно на этом стихотворении особенно отчетливо видно, что основным предметом поисков Блока является соединение лично-душевных начал с общественно-историческими. Блок не идет на фатально-натуралистическое истолкование драматических ситуаций индивидуальной жизни, нет их и в этом стихотворении. Поэтому, так как нет «естественной» фабульной скрепы в стихе, не получается и повествовательность. Чем же тогда объяснить драму и как она, соответственно, может решиться? Так как с резкой определенностью задана, по существу, индивидуально-бытовая ситуация (прямая любовная измена), нет никакой возможности истолковать сюжет и в духе абстрактных обобщений («Прекрасная Дама»). Остается одна возможность: разнородность индивидуальных устремлений героев. По существу, композицию можно строить только на необъяснимых резких поворотах индивидуального поведения, и именно так она и строится. Наименее объяснимым окажется финал:

Все, что в сердце твоем туманится,
Станет ясно в моей тишине.
И когда он с тобой расстанется,
Ты признаешься только мне.

Поэтому здесь нет и психологизма — ведь психологизм предполагает некую внутреннюю логику, последовательность явлений внутренней жизни, объясняемую особенностями личности. Здесь же все строится именно на отсутствии логики, прямой последовательности, на «подтекстовом» содержании личности, которое анализу, в сущности, не подлежит. Эмоционально яркий образ зимнего ветра, играющего терновником, столь далекий от общего колорита блоковского первого тома, как бы сам собой напрашивается не на эмпирически-психологические, не на абстрактно-мистические, но на широкие общественные истолкования. Их нет здесь. Поэтому он соотнесен с загадочными поворотами «ее» и «его» поведения. Возникает то особое эмоциональное напряжение, которое в читательском восприятии прежде всего ассоциируется с лирикой Блока. Опять-таки наиболее «апухтинское» оказывается наименее близким к самому Апухтину, в общей перспективе — наиболее «блоковским».

{49} Таким образом, «апухтинское» у Блока — не влияние, не взаимодействие, но соотнесение своего опыта с чужим, соотнесение, подсказываемое внутренними потребностями собственного творческого развития; дело, в конечном счете, в исторических потребностях времени. В таком смысле без «апухтинского» в поэзии Блока не было бы столь несомненных его поздних шедевров, как «На железной дороге» («Под насыпью, во рву некошенном…») и «Превратила все в шутку сначала…», созданных, однако, на совершенно иной, совсем уже далекой от Апухтина, идейной основе.

## 3

Говоря о «взрывном», «скачкообразном», «катастрофическом» появлении центральной темы первого периода творчества, темы Прекрасной Дамы, решительно определившей его личную жизненную судьбу, Блок вместе с тем всегда подчеркивает внеличный, объективный характер этой темы. Более того, само индивидуальное, вполне конкретное человеческое чувство, любовное чувство, возникшее ранее и только принявшее особо напряженную форму к моменту творческого взрыва, получает свои истолкования в свете общего, внеличного начала; задним числом перетолковываются, наполняются новыми смыслами как предшествующие духовные поиски, так и более ранние единичные события «истории одной любви». Обозначая словом «мистика» именно внеличное содержание происшедшего события, Блок рассказывает в «Автобиографии»: «До сих пор мистика, которой был насыщен воздух последних лет старого и первых лет нового века, была мне непонятна; меня тревожили знаки, которые я видел в природе, но все это я считал “субъективным” и бережно оберегал от всех» (VII, 13). Дело не в том, чтобы, вслед за Блоком, пытаться искать особые смыслы в отдельных, подчас странных или даже эксцентрических его поступках той поры, еще менее — в том, чтобы пытаться перетолковывать на новый лад действительно мистические или просто малопонятные высказывания из его юношеского дневника и писем. Но важно не терять за деревьями леса. Действительно важно то, что узколичное и жизненно общее существуют у Блока в единстве, в комплексе; энергичное подчеркивание Блоком первостепенной значимости «общего» здесь также важно, и без этого «общего» немыслим высокий лиризм ряда стихов, требующих объяснения {50} в единой логике развития поэта, а не игнорирования или зачеркивания. Сам же Блок неизменно настаивает на значении «общего»: «… все внимание направлено на знаки, которые природа щедро давала слушавшим ее с верой» (I, 559) — так говорит Блок в послесловии ко второму изданию «Стихов о Прекрасной Даме»; в дневниковых комментариях 1918 г. к этой же книге говорится о том, что «“влюбленность” стала меньше призвания более высокого, но объектом того и другого было одно и то же лицо» (VII, 344). И там и тут, с разных концов, речь идет о важности, значимости «общего» в идейном построении книги. Как и в других случаях, у нас нет оснований не доверять столь категорически выраженным мнениям самого поэта.

Прямое выражение это «общее» находит с наибольшей силой в стихах, написанных после решающего перелома 1901 г., хотя и в «зоне», «орбите» этого перелома. Получается здесь примерно то же самое, что мы уже видели в связи с «апухтинским» в поэзии Блока: «магический кристалл» темы Прекрасной Дамы поэтически проясняет и обобщает поиски предшествующих лет, выводит с особой отчетливостью наружу то, что ранее выражалось в форме более запутанной, менее явной. Однако так же, как и там, необходимо подчеркнуть, что все предшествующее содержит (иначе оно просто было бы не стоящей внимания бессмыслицей, ранним стихоплетством интеллигентного юноши) искания общего смысла, обобщающего поэтического понимания того, что происходит в объективном мире. Более того, сама тема Прекрасной Дамы, внутренняя логика ее появления и поэтического торжества в лирике Блока объясняется как раз наличием в предшествующем творчестве тех мотивов «общей» тревоги, «общего» смятения, которые в свете самой этой, уже оформившейся, темы просто получают свое наиболее явственное, художественно резкое выражение. С этой точки зрения Блок по-своему прав, перетолковывая предшествующее после взрыва, прав, разумеется, только в смысле выяснения общей линии своего развития, но не там, где он мистифицирует, придает двойной смысл простым событиям своей личной жизни.

Речь идет здесь о стихах, в которых Блок пытается за смутными, чисто личными предчувствиями близящихся перемен увидеть признаки грядущих «неслыханных перемен» общего порядка, уловить надвигающиеся на целый мир катастрофы. Знаки этих роковых, катастрофически надвигающихся изменений в мире Блок прочитывает {51} в природе, соответственно трансформируется пейзаж: он перестает быть придатком к личной драме выделившегося из лирического потока субъекта, но, напротив, становится самостоятельной, дышащей грозными предчувствиями сущностью:

Ужасен холод вечеров,
Их ветер, бьющийся в тревоге,
Несуществующих шагов
Тревожный шорох на дороге.

Холодная черта зари —
Как память близкого недуга
И верный знак, что мы внутри
Неразмыкаемого круга.

Однако разработанность и, соответственно, выразительная сила пейзажа («природного начала») не приближает его к лирическому субъекту, к лирическому «я» стихотворения, как это было у Фета. Напротив, самостоятельная значимость пейзажа только увеличила, обострила разобщенность «я» и «природы». Получается так, что «природа» и «я» как бы вступают между собой в сложные отношения противоборства и взаимной отчужденности, которые были характерны для «я» и «мы», «он» и «она» в более ранних стихах Блока. Трагическое чувство неблагополучия, тревоги, несоответствий не только не исчезло, но, напротив, усилилось. В более ранних стихах, вследствие незрелости поэта, драму «я» и «ты» часто можно было читать банально, как элементарно личные «нелады» житейского романа, чуть-чуть форсированные. Здесь уже абсолютно ясно, что никакие чисто личные нелады тут ни при чем: трагичен мир и то, что в нем происходит, и «я» чутко слышит этот общий трагизм. Лирическое «я» еще мало понимает в самом характере этого трагизма, и катастрофа представляется как бы отчасти призраком, «несуществующими шагами», но вместе с тем это и общая, грозная беда, втянувшая в свой «неразмыкаемый круг» целый мир. Характерно и важно это «мы» финала, резко выявляющее именно общий, надличный характер тревоги. В стихотворении 1907 г. «Зачатый в ночь, я в ночь рожден…», цитировавшемся выше, все дело было в том, что «шарманка», поющая «в низкое окно», пела и об общей судьбе мира, и о личной судьбе. Здесь, в стихотворении 1902 г., «я» и «мир», или «мы» и «природа» противостоят друг другу. Поэтому, строго говоря, пейзаж не перестал быть декорацией. Трагический дуализм, разобщенность {52} «я» и «мира», отсутствие переходов, взаимодействия между ними обостряют, напротив, этот декоративный, условный, аллегорический характер пейзажа. Пейзаж в стихотворении «Ужасен холод вечеров…» явно мрачен потому, что он «ночной»; но он может быть и «дневным» и останется трагическим:

Проходил я холодной равниной,
Слышал громкие крики вдали,
Слышал жалобный зов лебединый,
Видел зарево в красной пыли.

Это четырехстрочное стихотворение того же 1902 г. внешне не содержит в себе ничего, кроме описания, но описываемое сквозит катастрофой, о которой прямо ничего не сказано. Суть же дела, конечно, именно в том, о чем не сказано ничего. Поэтому целиком перебравшаяся в пейзаж катастрофа превращает самый пейзаж в чистую условность, в трагическую декорацию, которая сама проигрывает всю трагедию при безмолвном зрителе.

Речь идет у Блока всегда, конечно, о человеке и мире, и только о них. Поэтому совершенно естественно, что казавшийся безмолвным зритель (выделившийся из лирического потока субъект стихотворения) начинает вопрошать трагическую декорацию (воплотившийся в пейзаже драматизм общих изменений, происходящих в мире), в чем же ее смысл. Так появляется в творчестве Блока с большой лирической силой выраженное стремление понять, постигнуть существо, значение, характер происходящих в общем строе жизни драматических внутренних событий, грозящих неведомыми катастрофами. Однако малый исторический и духовный опыт Блока, преломляющийся прежде всего в резком, несколько механическом противостоянии «личного» и «общего» в его творчестве, определяет то, что на вопрос, поставленный с обнаженной трагической искренностью, получается весьма неопределенный ответ:

Я вышел в ночь — узнать, понять
Далекий шорох, близкий ропот.
Несуществующих принять,
Поверить в мнимый конский топот.

Эмоционально-лирический центр перемещается, как это было в совсем ранних стихах Блока, на лирическое «я», на человека. Обнажается тем самым реальный предмет художественных забот молодого Блока: это тревожно ищущее {53} смысла жизни человеческое сознание. Осмысление реального, «общего» характера тревог лирического «я» придает большую лирическую силу этому голосу. Но сосредоточение внимания на этом «я», при общем дуализме восприятия, обнажает одновременно смутность представлений о предмете, к которому обращен вопрос. В стихотворении «Ужасен холод вечеров…» все сосредоточено на пейзаже, и поэтому стихотворение в целом можно и должно прочесть как лирическое признание необыкновенной силы об объективном характере тревог молодого поэта. В стихотворении «Я вышел в ночь — узнать, понять…» в дальнейшем развертывании темы обнаруживается следующее:

И вот, слышнее звон копыт,
И белый конь ко мне несется
И стало ясно, кто молчит
И на пустом седле смеется.

Ощущение катастрофы приняло космический характер, возникло видение из Апокалипсиса. Вся лирическая сила стихотворения — в начальной поэтической формуле, в вопросе, а не в ответе. Поэтому начальная строфа повторена в качестве финала. Главный акцент здесь на лирическом субъекте в пределах того же «неразмыкаемого круга», о котором говорится в «Ужасен холод вечеров…». Общий дуализм восприятия Блока воплотился здесь в контрастном противостоянии этих стихотворений, в том, что они порознь открывают одну и ту же проблему в неразрешимом для молодого поэта разрыве двух ее сторон, граней.

Сопоставление стихотворения «Я вышел в ночь — узнать, понять…» с аналогичным стихотворением Сологуба «Я ухо приложил к земле…»[[17]](#footnote-18) помогает понять не столько слабые стороны, сколько преимущества художественной позиции молодого Блока по сравнению с его литературно более опытным современником. Вместе со многими другими явлениями «новой поэзии», буквально обрушившимися на творческое сознание Блока именно в момент перелома, должна была откликнуться в этом сознании и поэзия Сологуба с ее резко индивидуальными особенностями, «лица необщим выраженьем». В стихотворении Сологуба рисуется действительно очень близкая Блоку ситуация:

{54} Я ухо приложил к земле,
Чтобы услышать конский топот, —
Но только ропот, только шопот
Ко мне доходит по земле.

Намечается как будто бы та же, что и у Блока, «познавательная» тревога, стремление постигнуть объективные исторические потрясения, надвигающиеся на мир. И образ «конского топота», по-видимому, мог бы развернуться тоже в грозную, апокалипсическую и «общую» картину «космических бедствий», как и у Блока. В таком случае сходными или даже общими стали бы и достоинства и тесно с ними связанные недостатки. Однако развитие ситуации, движение ее у Сологуба совсем иное, чем у Блока. Уже в цитированной выше первой строфе намечен совсем иной идейно-образный рисунок: слышен не «конский топот» — «но только ропот, только шопот». Тревога может иметь поводы общие и индивидуально-личные, частные, «только ропот, только шопот» и повертывают всю ситуацию к личной судьбе, но не общей. В последующих двух строфах тонкие сплетения деталей все время дают еле уловимые перебивы двух тем на том же контрасте — отсутствии громких звуков и тишины, «звучащей» зловещими шорохами; в финале ситуация решительно и полностью, исчерпывающе толкуется как тема личной судьбы:

Пророчит что-то тихий шопот?
Иль, может быть, зовет меня,
К покою вечному клоня,
Печальный ропот, темный шопот?

Все «предзнаменования» оказались только «шопотами» личной судьбы о близости индивидуального человеческого конца. При таком сюжетном движении темы само «общее» не может быть конкретизировано, не может связаться с катастрофами исторического времени. Оно окажется — при дальнейшем развертывании — «вечной тайной бытия», или, попросту говоря, универсальным, всеохватывающим пессимизмом, субъективизмом с особо мрачной окраской. Совсем иначе у Блока: у него лирическое «я» стремится «узнать, понять» не загадку личной судьбы, «конский топот» у него не противостоит «шорохам» и «шопотам», но возникает из них, из этих личных предчувствий, и развертывается дальше в грандиозный, по-своему апокалипсический образ. Получается у него, далее, не универсальный пессимизм, а наметка трагедии, основывающейся на разрыве между «я» и этим грандиозным, объективным (хотя {55} и фантастическим) образом всеобщей судьбы. Позднее Блок писал о Сологубе: «Предмет его поэзии — скорее душа, преломляющая в себе мир, а не мир, преломленный в душе» (V, 162). Точность этой оценки отчетливо видна и в разности решений одной темы у Блока и Сологуба, о которой только что шла речь. Важно, однако, и то, что Блок в какой-то мере опирается на поэтический опыт Сологуба. Федор Сологуб пришел в литературу еще в 80‑е годы, по-настоящему же вошел в нее уже в 90‑е годы. «Совсем отдельно стоят в современной литературе произведения Сологуба» (V, 160), — писал в той же статье о поэте Блок. Действительно, Сологуб существовал в поэзии несколько особняком. Он прошел мимо шумных деклараций и начальных эпатирований символизма 90‑х годов. Это, несколько боковое, развитие отразилось на особой, по-своему простой и отчасти даже архаической, хотя и резко индивидуальной манере поэта. Показательна для молодого Блока, тоже развивавшегося особняком, известная опора, хотя и с внутренней полемикой, на эту простую по своим формам поэзию.

Таким образом, в мировоззрении и лирике Блока к эпохе первого большого творческого перелома в его жизни обнаруживается целый ряд существенных противоречий: противоречие между внутренней стороной личности — и общей тревогой, разлитой в мире, предвещающей большие катастрофические события; связанные с этой основной коллизией противоречия внутри самого человека, воплощающиеся в разрыве «природного» и «душевного» начал; наконец, более тесно относящиеся к самой художественной практике противоречия между навыками поэтической работы в духе предшествующего этапа поэзии (для Блока это прежде всего опыт поэзии 80‑х годов) и новыми исканиями в области лирики. В обобщенно-историческом плане противоречия эти восходят к самому началу деятельности Блока-лирика — об этом говорит хотя бы глубинная противоречивость самой структуры стиха — и вырываются в форме вспышки, взрыва в годы самого перелома. Однако тут возникает в своем роде парадоксальная ситуация. Зрелый Блок, подводивший итоги творческого пути, в предисловии к поэме «Возмездие» говорил, что период перед 1905 г. характеризуется «… слиянием всего воедино, что было легко и возможно в истинном мистическом сумраке годов, предшествовавших первой революции…» (III, 296). Речь идет здесь именно о трагических противоречиях исторического {56} времени, преломляющихся как в искусстве, так и в личном, индивидуальном человеческом сознании; говорится, далее, о слиянии этих противоречий, о слиянии «всего воедино». Следовательно, в особых обстоятельствах, особой атмосфере предреволюционных лет как бы представилась некая возможность снять, преодолеть, «слить воедино», превратить в гармонию эти противоречия. Слова же о «мистическом сумраке», очевидно, означают спутанность, затемненность представлений, способствующих такому слиянию. Парадоксальность ситуации в том, что подобный выход из противоречий через слияние «всего воедино» представился Блоку до творческого скачка, перелома, был одной из причин самого перелома. Согласно другим, тоже более поздним объяснениям (в «Автобиографии» и дневниковом комментарии 1918 г.), признаками скачка, окончательно его оформившими, были: особая острота чувства катастрофичности весной 1901 г., особое обострение личного любовного чувства тогда же и, наконец, «все это было подкреплено стихами Вл. Соловьева, книгу которых подарила мне мама на Пасху этого года» (VII, 344).

При этом, согласно блоковскому контексту, самое выделение и рассмотрение порознь этих отдельных слагаемых единого процесса носит несколько искусственный характер: все они вместе предстают в комплексе, в «слиянии всего»; рассматривая же их порознь, надо помнить, что обострение индивидуального любовного чувства есть вместе с тем признак общей, космической тревоги, а в том, что, по словам поэта, «… всем существом моим овладела поэзия Владимира Соловьева» (VII, 13), — сказывается также и общий кризис, и личная любовная тревога. Получается так, что необычайно интенсивная увлеченность стихами современного, недавно умершего поэта толкуется как «слияние всего», как духовный выход из наметившихся, осознаваемых и чувствуемых жизненных противоречий. Но именно так — как «слияние всего», как наиболее универсальный, всеохватывающий выход из противоречий современного мира — рассматривал свою философско-мировоззренческую систему и сам Вл. Соловьев. Поэтому надо попытаться заново поставить неоднократно подымавшийся в специальной литературе вопрос о соотношении между творчеством Блока и единым в своих разных гранях — философской, публицистической и поэтической — творчеством Вл. Соловьева. Разумеется, когда один и тот же человек пишет и философские трактаты, {57} и публицистические статьи, и стихи на интимно-лирические темы, всегда есть известная сложность во взаимоотношениях между этими разными родами литературной деятельности. Но даже и в случаях относительно разного подхода автора к разным граням своего творчества (как это было, скажем, у Ап. Григорьева) проблемой является установление более или менее сложных внутренних связей (иногда противоречивых) между этими различными родами деятельности одного человека. В случае с Вл. Соловьевым этот вопрос о соотношениях обстоит намного проще: общая тенденция его деятельности к «слиянию всего» воедино настолько велика, что не будет особого огрубления, если сказать, что стихи Соловьева — во многом иллюстрации на личном материале к его общефилософским положениям и декларациям. Попытки противопоставления философии и стихов Соловьева могут основываться или на особых поводах, далеких от самой проблемы, или на простом недоразумении.

Увлечение Блока в начальные годы нового века философско-художественными идеями Вл. Соловьева не было единичным явлением: именно к этой поре обнаруживается, что Соловьев представляет собой наиболее значительную, крупнейшую, в своем роде «собирательную» фигуру в общем упадке русской буржуазно-дворянской философской мысли последних десятилетий XIX века. Внимание к его философствованию привлекается благодаря именно тому обстоятельству, что он предлагает видимый выход из общего кризиса упадочной философской мысли. В той или иной степени связаны с философией Соловьева такие на первый взгляд разные мыслители, как Л. Лопатин, братья Трубецкие (представляющие, с другой стороны, академическое философствование), В. Розанов, А. Волынский (при жизни Соловьева полемизировавшие с ним, но в последующей деятельности обнаруживающие определенное сходство своих идей с соловьевскими по разным линиям), С. Булгаков и Н. Бердяев (начинавшие свой путь в совсем иных традициях общественной мысли, но пришедшие к явному соловьевству), наконец, представители «нового искусства», символизма и декадентства — Д. Мережковский, Вяч. Иванов, Андрей Белый (наиболее близкие к соловьевству, хотя подчас и отрицавшие этот факт) и т. д. Затем, совершенно несомненно проникновение в начале нового века соловьевских идей в смежные области гуманитарной деятельности — в публицистику, историю общественной мысли, искусствознание. Такой {58} относительно широкий резонанс идей Соловьева может быть объяснен тем, что Соловьев с самого начала своей деятельности обрушивается на «отвлеченные начала», на губительную раздробленность, отдаленность от жизни старых научно-познавательных и общественных традиций, проповедует «… великий синтез, к которому идет человечество, — осуществление положительного всеединства в жизни, знании и творчестве…»[[18]](#footnote-19). Такие призывы к «слиянию всего» в некоем новом «синтетическом» мировоззрении представляются возможным выходом из тупика, в котором оказывается к началу века буржуазная философская мысль, неспособная теоретически овладеть целым циклом вновь обнаружившихся общественно-исторических противоречий[[19]](#footnote-20).

Вл. Соловьев нисколько не скрывает, что то «положительное всеединство», или «великий синтез», или «цельное знание», которое он противопоставляет «отвлеченным началам» старого буржуазного мировоззрения (воплощенным, например, в классическом немецком идеализме), является «идеальным совершенством» теоретически «подновленной» христианской религии. В достаточно откровенной форме Соловьев пытается построить новую теологическую систему, вступая подчас в более или менее явные коллизии с официозной церковностью. С другой стороны, постоянно полемизируя с «отвлеченными началами», классического буржуазного идеализма (большим знатоком которого он является), он нимало не скрывает и того факта, что свою теологическую постройку он возводит, {59} во многом используя отдельные стороны старых идеалистических учений (в особенности Шеллинга и Гегеля). В этом смысле он отличается от аналогичных ему во многом явлений западной философии: Шопенгауэр и его ученик Ницше, с одной стороны, «христианский» философ Кьеркегор (особенно близкий к Соловьеву), с другой стороны, подвергают классический идеализм критике за отдаленность от жизни, от современной науки, от норм повседневного человеческого поведения и т. д., — однако свои связи с критикуемыми учениями они вуалируют. Соловьев этих связей не прячет. Напротив, он прямо претендует на то, что в его философии соединяются, «синтезируются» «идеализм и позитивизм», Кант и Спенсер, Гегель и Чернышевский и т. д. Соловьев хочет своей философией ответить на все вопросы жизни — соединением точного знания с религией, естествознания и математики с мистическим чувством. Понятно, что подобная постройка «цельного знания» на основе религии Соловьеву не удается и удаться не может, — задание же тут именно таково.

Наибольшее значение как для последующего буржуазного философствования, так и для попыток применения соловьевства в области теории и практики искусства имеет решение Соловьевым общефилософских вопросов. Все эти вопросы собираются, концентрируются Соловьевым вокруг проблемы человека, его места в истории и в современном обществе. Гносеология в собственном смысле слова, по признаниям его учеников, относительно мало занимала Соловьева: считая Канта крупнейшей, основополагающей фигурой в этой области, все свое внимание он сосредоточивал на «жизненной практике» (нравственности) — кантовская пропасть между субъектом и объектом преодолевается религиозным чувством, «верой». Как это ни странно на первый взгляд, именно тут наиболее явственны точки соприкосновения между соловьевством и «атеистическим» философствованием Шопенгауэра и его ученика Ницше, где в акте «воли» преодолевается расщепленность субъекта и объекта (в сочинениях о нравственности Соловьев высоко оценивал Шопенгауэра, в конце жизни пытался «ассимилировать» Ницше и т. д.). Подобные решения основной гносеологической проблемы через учеников Соловьева (типа Бердяева) докатываются вплоть до современных экзистенциалистов: «Исходным гносеологическим пунктом должен быть не раскол мира на {60} субъект и объект, а принцип изначального единства субъекта и объекта»[[20]](#footnote-21).

Подлинным центром «практически-религиозной» соловьевской философии «всеединства» является учение о «цельном человеке» и «цельном обществе» («теократии»). Согласно Соловьеву, человек по своей сущности «двуедин», «двуприроден», он совмещает в себе два начала: духовное (божественное) и природное (материально-чувственное). Идеальным состоянием человека и общества является внутренняя согласованность, гармония, «синтез» этих двух начал. Смысл отдельной человеческой жизни в том, чтобы создать «… личность, совмещающую в себе два естества и обладающую двумя волями»[[21]](#footnote-22); идеальное соотношение между материально-чувственным и духовным началами то, «… когда и божество и природа одинаково имеют действительность в человеке, и его собственная человеческая жизнь состоит в деятельном согласовании природного начала с божественным, или в свободном подчинении первого последнему»[[22]](#footnote-23). Такая конструкция «цельной личности» имеет и общественный аспект: согласно Соловьеву, необходимо, чтобы человек «… своею собственною деятельностью осуществлял этот абсолютный порядок в порядке естественном, ибо только такое осуществление и образует свободную теократию»[[23]](#footnote-24). Под «свободной теократией» подразумевается идеальный, «цельный» общественный строй. Соловьев пытается, таким образом, чисто умозрительно, абстрактно создать образ «цельного человека», в котором сочетались бы начала материально-чувственное и духовное, общественное и частное, личное и общее. Поскольку {61} смутное ощущение исторического кризиса, присущее в начале века молодым литераторам (и в особенности Блоку), подсказывает им в неопределенной форме сходные мысли, и в то же время в сочинениях Соловьева они наталкиваются на подобные мысли, выраженные уже в гораздо более продуманном, четком (хотя и религиозно-извращенном) виде, — именно эта сторона соловьевских воззрений особенно распространяется в литературных кругах. Все это подкрепляется также стихами Соловьева, в которых его метафизические идеи умозрительного слияния, «синтеза» личного и общего, духовного и материально-чувственного начал находят еще более резкое выражение: Соловьев-поэт, естественно, меньше боится церковной цензуры. Согласно метафизике (или мистической космогонии) Соловьева, между реальным миром и создавшим его богом находится некая промежуточная область, которую Соловьев именует «Софией премудростью божьей», или женственным началом мира. Именно тут, в этой промежуточной области, особенно явно выступает «синтез» духовного и чувственного начал, здесь же и вообще возникает, зарождается как чувственность, так и материальный, реальный мир в целом. Эта метафизика не могла одобряться официальной церковью, так как она далека от ее догм и скорее близка к древним еретическим сектам. Поэтому Соловьев выражает ее откровеннее в стихах, чем в философских трактатах. Так, в стихотворении «Песня офитов» (1876; офиты — гностическая секта) говорится о слиянии, «синтезе» белой лилии чистой духовности с алой розой земной чувственности:

Белую лилию с розой,
С алою розою мы сочетаем.
Тайной пророческой грезой Вечную истину мы обретаем.

Далее в стихотворении появляются образ «голубки», означающей добро, с извечным образом зла — змеем. Однако отношения голубки со змеем рисуются достаточно «еретически», если ориентировать эти образы на библейскую мифологию Ветхого завета, официально признанную христианской церковью:

Вольному сердцу не больно…
Ей ли бояться огня Прометея?
Чистой голубке привольно
В пламенных кольцах могучего змея.

{62} В финале появляются еще два образа — грозы и покоя, которые опять-таки даются в синтезе, в слиянии, и которые так же не связаны со всей предшествующей целью образов, как не связаны между собой образы лилии и розы и образы голубки и змея:

Пойте про ярые грозы.
В ярой грозе мы покой обретаем…
Белую лилию с розой,
С алою розою мы сочетаем.

Стихотворение построено на парных контрастных образах от начала до конца. Получается нечто аналогичное фетовским «двухрядным» композициям, однако едва ли уже тут следует говорить о воздействии Фета: скорее аналогия возникает из романтической поэтики контрастов, являющейся, очевидно, исходным пунктом для обоих поэтов. Вместе с тем неизбежно возникает сопоставление, поскольку Фет создал законченную лирическую систему с далеко идущими возможностями. Фет добивается сложных динамических соотношений между двумя взаимосвязанными рядами — «душа» и «природа». У Соловьева последовательно от начала до конца контрастные образы механически скрещиваются, совпадают друг с другом («синтез»), но они не порождают движения, динамики в стихе: новая пара образов не связана с предыдущей, но опять скрещивается, и в результате не получается целостной картины ни «души», ни «природы». Результатом является крайняя двойственность читательского восприятия. В стихах Соловьева есть своего рода лирическая сила — несомненно, читатель испытывает воздействие экстатического волнения, владеющего автором, и в то же время его ни на минуту не покидает какое-то странное ощущение неестественности, неорганичности стиха: перед нами все-таки скорее философический трактат на тему о слиянии чувственности и духовности, но не лирическая передача конкретного душевного состояния ясно видного, конкретного человека.

Отсутствие динамики, органического внутреннего движения в стихе Соловьева очевидным образом соотносится с содержательными особенностями философской системы Соловьева, так же как и вообще его лирическое творчество находится в более прямых, явных и несколько механических связях с идеями общего плана, чем это бывает обычно у людей, пишущих и стихи и научно-публицистическую прозу. Между тем сам Соловьев пытается и {63} в философских сочинениях дать своего рода динамику общественного развития и движения личности, строит даже особые конструкции исторического плана, используя при этом отдельные положения классических идеалистических систем, и в особенности Гегеля. Уместно здесь сказать о том, что соловьевский «синтез» очень далек от идей «тождества» или «отрицания отрицания» в системах немецкого идеализма. Так, у классиков буржуазной идеологии, были попытки рассмотрения в диалектическом единстве проблем личности и общественного развития (в идеалистически извращенной форме, конечно). Такой подход обнаруживал подчас острые реальные противоречия истории. Соловьев пытается эти реальные противоречия примирить мыслительными операциями «синтеза», глухого слияния всего во «всеединство». В плане развития русской общественной мысли Соловьев, примыкающий в начале своего пути к славянофилам, позднее сближается с либерально-западническими кругами, и его ученики закономерно говорят о его философии как о попытке слияния, «синтеза» славянофильства и западничества на мистико-религиозной основе. Аналогичные попытки «синтеза» славянофильства и западничества предпринимались в 50‑е годы Ап. Григорьевым; нереальность, метафизичность таких попыток у Соловьева обнаруживается в еще более резкой, кричащей форме.

Однако идеи такого рода Соловьев пытается распространить и на историю в более широком смысле слова Используя отдельные элементы гегелевской конструкции мирового исторического процесса, Соловьев пытается всю историю свести к процессам распада («дезинтеграции», как он выражается) отдельной человеческой личности в связи с тем, что обществом овладевает «животный эгоизм». Как философ «синтеза», Соловьев нисколько не отрицает эгоизма, напротив, он считает его «… центром жизни, каков он и есть в самом деле…»[[24]](#footnote-25), — однако эгоизм должен сочетаться с интересами «всеединого целого», и так возникает важнейшая историческая задача: восстановление целостности, или «интеграция» человека В центре соловьевской схемы истории стоит христианство: двуединая природа человека обусловливает распад личности, единство ее восстанавливает подлинное христианство. С другой стороны, само христианство исторически {64} претерпевает процесс «дезинтеграции», выражающийся в расколе церквей на восточно-православную и западно-католическую. Цельный духовно-чувственный человек и цельное общество возрождаются одновременно, вместе. Подобный «синтез» в общественном плане осуществляется слиянием церквей католической и православной и передачей руководящей роли (фактически — всей полноты власти) в обществе духовенству новой, единой церкви («теократия»), в плане философском — слиянием «позитивизма» и «идеализма» в единое, цельное мировоззрение, в плане личном — в единстве духовно-чувственной любви, восстанавливающей целостность личности в идеальном браке. Преодоление личного эгоизма в «синтетической» индивидуальности дает осуществление «истинного равенства, истинной свободы и братства»[[25]](#footnote-26). Религиозно-утопические доктрины славянофильства (и отчасти — позднего Достоевского, с которым был дружески близок Соловьев в молодости) сливаются, «синтезируются», таким образом, с «западническим либерализмом».

В течение последнего десятилетия деятельности Соловьева все отчетливее проявляются, особенно усиливаясь в самые последние годы, кризисные явления. Они, по-видимому, обусловливают несколько судорожное, чрезмерно резкое выражение общих взглядов философа именно в это последнее десятилетие, — так, скажем, в цитированной выше работе «Смысл любви» (1892 – 1894) с чрезвычайной резкостью говорится о ненормальности «исключительно духовной» любви, о ее бессмысленности, «противоестественности»; столь же последовательно ее противоположность, необходимая для «синтеза», везде вызывающе именуется «половой любовью» и декларируется, что «половая любовь» — явление более осмысленное, чем «спиритуалистическая» любовь, и т. д., хотя, как и всегда у Соловьева, идеальной нормой является «синтетическая» индивидуальность, или «восстановление целости человеческого существа»[[26]](#footnote-27). Подобная резкость выражений уже сама по себе свидетельствует о серьезности положения — в ходе этого последнего кризиса с особой силой выступают в творчестве Соловьева и несогласованность общих замыслов с их фиктивными, надуманными решениями, и крушение попыток создания «цельного», всеохватывающего мировоззрения.

{65} О характере и содержании последнего кризиса Соловьева его ученики говорят несколько по-разному. Так, Э. Л. Радлов полагает, что в конце жизни у Соловьева имели место сомнения скорее лично-религиозного, чем общественно-мировоззренческого плана; причина кризиса — «чаяние близкой смерти», но не «политические обстоятельства»[[27]](#footnote-28). Напротив, Вяч. Иванов, подчеркивая свое единомыслие с Соловьевым, склонен выделять крушение общественных утопий философа, неосуществимость «вселенской теократии» путем слияния церквей, «обособление которых продолжается… до свершения полноты времен»[[28]](#footnote-29). Примерно такое же толкование последнего кризиса Соловьева получило широкое развитие в работах ближайшего ученика философа — Е. Н. Трубецкого: «… Соловьев к концу своей жизни окончательно убедился в неосуществимости теократии»[[29]](#footnote-30). Для всех этих высказываний характерно стремление ограничить кризис отдельными сторонами системы Соловьева, делать вид, что незыблемыми остаются основы мировоззрения философа. Но тут же выясняются чрезвычайно примечательные вещи. Последователи Соловьева более близки к новейшему кадетскому либерализму, чем сам учитель, так до конца своих дней и не сумевший сплавить воедино «западничество» и «славянофильство». Поэтому ученикам приходится вносить либеральные поправки в догмы учителя. По ходу внесения подобных поправок вполне неумышленно обнаруживается крах всего мировоззрения философа.

Так, детально исследуя последний кризис Соловьева, Евг. Трубецкой показывает, что к концу жизни Соловьев постепенно убеждается в невозможности создать в современном мире религиозно-диктаторское государство («теократию»), целиком определяющее все стороны жизни людей. Евг. Трубецкой идеи теократии не разделяет. Внося либеральные поправки в учение Соловьева, Трубецкой, однако, вынужден вместе с тем признать, что сам Соловьев упорно цеплялся за свои религиозно-монархические построения: еще в 1896 г. Соловьев опубликовал в либеральном «Вестнике Европы» статью «Византизм и Европа», которая «… вызвала сенсацию в качестве торжественного {66} исповедания неограниченной монархии на страницах либерального журнала»[[30]](#footnote-31). В «Трех разговорах» (1899) Соловьев приходит к выводу, что «целостная», «синтетическая» общественная структура в виде «теократического» государства неосуществима. Однако крах общественных утопий не вынуждает Соловьева к отказу от идеи «синтеза» в более широком смысле. Соловьев проповедует близость нового монгольского нашествия, прихода антихриста и конца мира. Выходит так, что лучше пусть погибнет мир, но осуществится «общественный синтез», хотя бы и вследствие мировой катастрофы. «Теократия» была только путем к такому «высшему синтезу» («царство божие») — раз она неосуществима, тем хуже для мира. Высший «синтез» в виде «царства божия» все равно должен состояться. Догматическая прямолинейность не покидает Соловьева до конца дней, приобретая теперь уже черты безумия.

Финальный кризис Соловьева обнаруживает несостоятельность не просто отдельных сторон системы, но всего мировоззрения философа в целом. В последнее десятилетие более откровенно выявляется также истинное значение «синтеза» в общей метафизике Соловьева. Оказывается, прежде всего, что чисто вспомогательную роль в построениях Соловьева играет слияние материального и идеального начал, «духа» и «плоти». Чувственно-земное, материальное, плотское принимаются Соловьевым лишь постольку, поскольку они неизбежны в жизни людей, истинный «синтез» состоит в их преодолении, спиритуалистическом преобразовании. Говоря точнее, Соловьев трезво предлагает использовать силу земных начал для религиозных целей. Разбирая основополагающее для метафизики Соловьева учение о любви, тот же Евг. Трубецкой сопоставляет цикл статей «Смысл любви», «Жизненную драму Платона» (1898), личные беседы философа и приходит к выводу, что Соловьев полностью отвергал половую любовь в обычном смысле слова, настаивая на том, что ее сила должна быть использована для религиозно-духовного преображения человека, для подготовки «царства божия». Либеральный ученик и здесь вынужден говорить, что никакой «цельности человеческого существа» не получается, а напротив, из-за такого изуверства «… обостряется антагонизм духа и плоти и усиливается их {67} раздвоение»[[31]](#footnote-32). Так же как и в области общественных взглядов, подобная непоследовательность, мнимость «синтеза», наиболее явно выступающая в 90‑х годах, отнюдь не вынуждает Соловьева к отказу от его основной идеи. Напротив, именно в 90‑х годах Соловьев и в стихах и в прозе в особенно вызывающей форме проповедует необходимость метафизического «синтеза». Ведь и сама «половая любовь», необходимая и в то же время монашески преобразуемая в «синтезе», по Соловьеву, должна вести к «царству божьему».

Быть может, с наибольшей законченностью самую суть своего учения (каким оно предстает в финальный, кризисный период) Вл. Соловьев выразил в письме к Л. Н. Толстому от 28 июля — 2 авг. 1894 г. Говоря об «общем смысле мирового и исторического процесса» и о «последовательности его стадий», основу их Соловьев видит в том, что «дух действительно фактически овладевает материальною жизнью» и достигает таким образом «высшего совершенного состояния»[[32]](#footnote-33). Целью письма было доказать Толстому природную и историческую необходимость «воскресения Христа». Система Соловьева предстает, таким образом, как модернизированное богословие. Последователи Соловьева совершенно закономерно усматривали корни его учения о «синтезе» в христианской догматике: «… дух его философии — дух исконного греко-восточного православия… идеи “цельного знания”, “свободного всеединства” — внушены святоотческой мыслью»[[33]](#footnote-34). Сам Соловьев еще в раннюю пору настаивал на том же — что его учение о синтезе «… безусловно тождественно с догматическими определениями Вселенских соборов V – VII веков…»[[34]](#footnote-35). Поэтому, конечно, не случайна для Соловьева идея «теократии», организации «идеального» религиозно-самодержавного государства. Крушение этой идеи в 90‑х годах переживается Соловьевым болезненно или даже трагически: он понимает, что терпит крах также и более общий его замысел «синтеза», создания «цельного человека» и «царства божьего на земле». Поэтому-то в конце жизни Соловьев вещает о предстоящей катастрофе, конце мира. В отличие от своего учителя, последователи {68} полагают, что основы учения Соловьева вполне совместимы с современным буржуазным жизнеустройством. Так, Евг. Трубецкой отрицает «теократию», как крайность, и заменяет ее «мирнообновленческим» переделыванием наличных российских порядков; Вяч. Иванов самую идею «теократии» толкует как «соборность», совместимую с буржуазной демократией, и т. д. Полубезумное отчаяние Соловьева в конце жизни чуждо его ученикам — они стремятся приспособить соловьевство к современности, обрабатывая его в духе буржуазно-либеральных, «прогрессивных» идей. До предела в этом смысле доходит С. Булгаков, — соловьевство, с его точки зрения, «… представляет собою не что иное, как философскую христологию, соответствующую потребностям современного сознания»; поэтому, по С. Булгакову, соловьевство в большей степени, чем официальная церковность, может и должно содействовать «… торжеству демократии и социализма»[[35]](#footnote-36).

{69} Религиозно-богословский общий замысел системы Соловьева в последний период с крайней резкостью обнаруживает свои общественно-охранительные тенденции. Может быть, поэтому с особой отчетливостью тогда же выступает параллелизм христианской системы Соловьева с атеистическими философскими построениями его западных {70} современников, скажем Ницше. У последователей Соловьева (таких, как Андрей Белый, Вяч. Иванов или Мережковский) наблюдается прямое одновременное следование и Соловьеву, и Ницше. Подобное соединение на первый взгляд кажется странным, на деле же в таком «синтезе» есть своя логика. И для соловьевства, и для ницшеанства существенны своеобразная «практичность», действенность, стремление от «слов» перейти к «делу». Соловьевская «синтетическая индивидуальность», как и ницшевский «сверхчеловек», имеют действительно практические, по-своему, цели. Если классический немецкий идеализм, с которым многими чертами связаны Соловьев и Ницше, стремился прежде всего понять и осмыслить мир новых общественных отношений, буржуазных отношений, то «новые» мыслители в первую очередь озабочены тем, чтобы найти философские основы для удержания, укрепления отношений собственности. Элементы критики буржуазных отношений отступают на второй план перед тенденциями к созданию «положительной», оправдывающей буржуазное бытие, «цельной» философии. Отсюда становится понятной ожесточенная полемика Соловьева с Л. Толстым. Уже в ранних работах Соловьев подчеркивает жизнеспособность основных институтов старого общества, но именно в полемике с Толстым (скажем, в «Трех разговорах») приобретает особую резкость охранительная тенденция. Противоречивое учение Л. Толстого содержит в себе уничтожающую критику отношений старого общества, его важнейших институтов — частной собственности и ее правовых норм, церкви, государства. С точки зрения Соловьева, это нигилизм и безбожие. Толстой изображен в «Трех разговорах» как предтеча антихриста. Соловьев ищет новых способов утверждения религии, государства, старой семьи, доходя в конце жизни даже до оправдания колониальных войн и Вильгельма Второго. «Цельная», «положительная», «синтетическая» философия Соловьева противостоит «разрушительным» идеям Толстого. Поэтому-то Соловьев и становится учителем Н. Бердяева и Д. Мережковского (особенно близкого к Соловьеву), несмотря на отдельные полемические выпады учеников против учителя. Исчерпывающая характеристика того цикла общественных явлений, который определил успех и влияние учения Вл. Соловьева, дана в статье Ленина «О “Вехах”»: «Для современной эпохи характерно то, что либерализм {71} в России решительно повернул против демократии…»[[36]](#footnote-37)

Кризисные явления, осознаваемая, видимо, самим Соловьевым несостоятельность общей системы мировоззрения характерным образом преломляются в его поэтическом творчестве: здесь, так же как и в философии, кризис «прячется» более резким, обостренным, судорожным выражением основных тем и проблем. Возрастает само количество стихов — Соловьев как бы стремится в 90‑е годы доделать, довершить свою поэтическую систему; более интенсивное создание стихов сопровождается обострением в них не только тем, проблем, но и выразительных средств. Тема «синтеза», искусственно созданной путем «слияния» материально-чувственного и духовного начал цельной человеческой индивидуальности, с начала и до конца поэтического пути Соловьева остается главной, центральной в его творчестве, однако несколько меняется ее содержательное наполнение и поэтическое воплощение. Для стихов 70‑х годов, как это говорилось выше в связи с «Песней офитов», характерно несколько лобовое выражение темы синтеза — ни «природное», ни «душевное» начала не разработаны, не развернуты поэтически, но несколько механически противостоят друг другу и сплетаются друг с другом. Из этого не следует, что, скажем, природные явления вообще не входят в стих. Нет, они могут и привлекаться к общему раскрытию темы, но важно то, что всегда ощутима их чисто служебная, внешняя роль: так, в стихотворении «Вся в лазури сегодня явилась…» (1875) появление мистической возлюбленной, несущей «синтез», гармонию, высшую правду, уподобляется рассвету, восходу солнца, но нет никакой картины утра, да ее и не может быть, — основной акцент так недвусмысленно лежит на самом видении, что день — только стертый аллегорически-подсобный знак темы, и не более. Поэтически в стихе он вовсе ничего не выражает. На протяжении 80‑х годов, видимо как преломление общих для поэзии той поры тенденций, и в частности, очевидно, в связи со «вторым рождением» лирики Фета, появляется отчетливая тяга к более разработанным, более последовательным, законченным и поэтому более важным в композиции стиха, а следовательно, более ощутимым также для восприятия — раздельным образам «я» и «природы». При этом настолько ясно прямое следование Фету, что {72} даже Блок, всегда осторожно, с особым целомудрием выбирающий слова, когда идет речь о Соловьеве, говорил про него как про «благодарного ученика фетовской поэзии» («Рыцарь-монах», IX, 183). Вот характерный пример изменившихся внутренних соотношений в структуре стиха Соловьева:

В тумане утреннем неверными шагами
Я шел к таинственным и чудным берегам.
Боролася заря с последними звездами,
Еще летали сны — и схваченная снами
Душа молилася неведомым богам.

В холодный белый день дорогой одинокой,
Как прежде, я иду в неведомой стране.
Рассеялся туман, и ясно видит око,
Как труден горный путь, и как еще далеко,
Далеко все, что грезилося мне.

В этом стихотворении 1885 г. совершенно ясно, что знаки природной жизни уже движут саму тему и идею стихотворения. «Утренний туман», «заря», борющаяся «с последними звездами», — это, конечно, утро жизни, начало пути человека, начинающего в юности духовные искания. Ни «ночь», ни «рассвет», ни «зарю», ни «последние звезды» нельзя выкинуть из стихотворения или заменить другими деталями: они ведут самую тему и идею вещи — тему неустанных поисков идеала, поисков «синтеза», берущих у человека всю жизнь и идущих своим непреложным, естественным ходом, как смена дня и ночи, юности и старости. При этом суточная смена времен идет из строфы в строфу, символизируя как возрастное движение человека, так и трудность нахождения идеала: вторая строфа с ее очень сильной (и важной для Блока) лирической формулой «холодный белый день» дает зрелость человека, открывающую одновременно пути к идеалу; в финальной, третьей строфе, поэтически наименее сильной, идеал открывается как «весь пламенеющий победными звездами»; здесь уже смена мрака и света, старых и новых звезд, юности духа и старости жизни предстает прямо как «синтез».

Вместе с тем в стихотворении, столь явно связанном с Фетом, поражает отсутствие живой непосредственности в смене природных состояний и состояний души, отсутствие прихотливых перебоев одной из этих граней темы другой, отсутствие реальной динамики как в жизни души, так и в жизни природы. «Душа» и «природа» жестко, наглухо {73} прикреплены друг к другу; с механической, железной последовательностью происходит и «рост души», и «смена времен». «Синтез» не столько возникает у нас на глазах, сколько задан. Потому-то и слабее других финальная строфа: это скорее «решение задачи» в учебнике алгебры или даже арифметики, вынесенное с последних страниц, как это обычно бывает в учебниках, к самой задаче, к первым двум строфам, чем реальный лирический итог, выросший из движения стиха. Искусственный, нереальный характер соловьевских философских построений с очень большой силой проявляется в этой холодной, механической конструктивности построения, сменяющей строго закономерные в своей виртуозности и жизненной убедительности, при всех, даже чрезмерно острых, поворотах, композиции Фета. В стихах Соловьева всегда ощутимо это противоречие: большая лирическая сила отдельных строк, строф или даже всего словесного состава стихотворения — и рядом с этим постоянное ощущение искусственности, холодной рассудочности, механической конструктивности, то тут, то там всегда дающих знать о себе читателю стихов Соловьева.

Однако есть здесь и еще одна сторона дела, о которой необходимо помнить для того, чтобы верно представлять себе историко-литературную перспективу. «Заветный храм», «пламенеющий победными огнями» «под новыми звездами», выступающий в финальной, обобщающей строфе стихотворения «В тумане утреннем…», — это не частное, личное дело лирического «я», это реакционная общественная утопия, вторгшаяся в лирику, и она, конечно, и обусловливает слабости стихотворения. Необходимо вместе с тем видеть замысел в совокупности его разных сторон. «Общий» аспект замысла тесно связан с качествами лирического «я». У Фета лирическое «я» было частным лицом с его чисто индивидуальными переживаниями, соотнесенными с природой. Присущая Фету «диалектика души» односторонняя, сильные стороны Фета связаны со слабостями, то же самое следует сказать о Соловьеве. Соловьев трезво обнаруживает слабые стороны Фета, он приходит раньше Блока к той же художественной коллизии, что и Блок. Потому-то он так поразил воображение Блока и некоторых других поэтов начала века. По-своему смело Соловьев разрубает гордиев узел вместо решения проблемы, поэтому никакого реального поэтического открытия у него нет, но уже само обнаружение проблемы дает ему кое-что в художественном смысле. Ведь сильные {74} лирические формулы, часто появляющиеся в стихах Соловьева, как раз связаны с этой его устремленностью к «общему идеалу», хотя и неверному, реакционному. Лирическое «я» стихов Соловьева вкладывает всю свою жизнь, всю душу в этот общий идеал. Итог получается двойственным. Патетическая личная устремленность к «общим целям» порождает в своем роде эмоционально сильные строки и строфы. Реакционно-утопический характер самого идеала подрезает крылья эмоциональному порыву, вводит рационализм, статичность, мертвенность в самую структуру стихотворения, в его композицию, в его образный строй.

Соловьев пытается изменить характер лирического «я», вводя в структуру стиха не только общефилософские идеи, но и политический и исторический материал (разумеется, в тех направлениях и границах, как это представляет себе Соловьев). Так, в стихотворении «Ex Oriente Lux» («С Востока свет», 1890) излагается, с экскурсами в далекое прошлое, политическая идея Соловьева о слиянии, синтезе восточных и западных начал истории («Тот свет, исшедший от Востока, С Востоком Запад примирил»), с характерной либерально-славянофильской концовкой:

О Русь! в предвиденьи высоком
Ты мыслью гордой занята;
Каким же хочешь быть Востоком:
Востоком Ксеркса иль Христа?

Создается впечатление, что Соловьев в такого рода вещах как бы пытается подключить в общую свою стилевую систему славянофильскую риторическую поэзию, типа А. С. Хомякова. Есть целый ряд таких стихотворений; иногда тут Соловьев достигает своеобразной лирической выразительности в создании внеличной, пронизанной условно-историческими элементами поэтической индивидуальности образа «я»; так, в стихотворении «Неопалимая Купина» (1891) пробуждение чувства долга перед народом дано в лирически сложном по-своему образе. Блок позднее использует выразительную лирическую формулу из этого стихотворения:

И к Мидианке на колени
Склоняю праздную главу

Принципиально важны для развития поэзии эти попытки включить общественно-исторические элементы в лирический {75} образ; самому Соловьеву они явно нужны как способ проверки его общих религиозно-утопических идей в лирическом, художественном контексте. Чем ближе к концу жизни поэта, тем судорожнее делается лирическая патетика подобных образов:

Из‑за кругов небес незримых
Дракон явил свое чело, —
И мглою бед неотразимых
Грядущий день заволокло.

Такие стихи («Дракон», 1900), наполненные ужасом и внутренним смятением, в то же время как бы должны подтверждать общую реакционно-утопическую историческую концепцию Соловьева, ставшую особо агрессивной именно в конце жизни автора. По отношению к «Востоку» (Китай) и «Западу» (кайзеровская Германия) тут уже не предлагается «синтез». Напротив, Соловьев открыто стоит на стороне Запада и проповедует смертельную и окончательную войну, в которой «крест и меч — одно». Прямо повернутая на современность, реакционная концепция Соловьева оказывается прославлением империалистических войн.

Иначе обстоит дело в стихах, где Соловьев пытается создать обобщающие, идеальные образы человеческой любви, выводящей из общих противоречий истории и коллизий индивидуального человеческого сознания, — здесь концепция «синтеза» выражается наиболее откровенно. Стихи такого рода с наибольшим напряжением Соловьев точно так же создает в конце жизни, в те годы, когда Блок уже начинает свою художественную деятельность. Создается впечатление, что в таких вещах, как «Das ewig Weibliche» («Вечно женственное», 1898), «Нильская дельта» (1898) и поэма «Три свидания» (1898), Соловьев не только подводит итоги своей поэтической деятельности, но и пытается отстаивать и наиболее ясно высказать, не опасаясь духовной цензуры, основные идеи своей метафизики. В непосредственно поэтическом плане в этих вещах Соловьев, опираясь на свою метафизику, пытается решить одну из важных для поэзии 80‑х и 90‑х годов коллизий (особенно ясно она проявилась в лирике Фета, столь важной для Соловьева-поэта). Речь идет здесь о неопределенности человеческого образа, в стихе Фета тонущего в потоке перемежающихся и соотносимых друг с другом движений «природы» и «души». Соловьев пытается преодолеть эту внутреннюю противоречивость {76} поэзии Фета и создать ясный, четкий, «цельный» человеческий образ в стихе. Странной, на первый взгляд, кажется сама близость философа-богослова Соловьева к атеисту Фету; в одном из многочисленных стихотворений, обращенных к покойному уже тогда Фету («Песня моря», 1898, ср. «Памяти А. А. Фета», 1897), Соловьев пытается духовную драму Фета объяснить атеизмом — «чужое, далекое, мертвое горе». На деле — для Соловьева, стремящегося и в своей метафизике найти «интеграцию» личности, восстановление ее цельности, нет ничего странного в попытках ассимиляции и переработки художественной системы Фета.

Однако внутреннее омертвение присуще и этим завершающим попыткам Соловьева оправдать метафизику посредством лирического человеческого образа. Идеальный женский образ, противостоящий разрушительным тенденциям времени и обычной человеческой жизни, Соловьев пытается обосновать «исторически»: в «Нильской дельте» Соловьев «новый», христианский идеал человеческой цельности противопоставляет обобщенному образу древнего Египта, созданному, как это и естественно для богослова, в виде женского египетского божества Изиды; аналогично тому в стихотворении «Das ewig Weibliche» конструируется образ Эллады в виде богини Афродиты, которая должна уступить свое место новой, христианской богине, несущей с собой более высокое совершенство. Даже в форме противопоставления все это, конечно, неприемлемо для догматической церковности. Соловьев, однако, не ограничивается противопоставлением, но пытается слить эти образы в «синтезе»; к морским чертям, сопровождающим Афродиту, автор стихотворения обращается так:

Лучше вы сами послушайтесь слова, —
Доброе слово для вас я припас:
Божьей скотинкою сделаться снова,
Милые черти, зависит от вас.

Выходит, что Соловьев обращает в христианскую веру чертей. Ясно, что таким путем созданный образ идеального совершенства отдает уже просто безумием и никакого {77} подлинного лирического волнения вызвать не в состоянии[[37]](#footnote-38).

Значение соловьевских поисков состоит вовсе не в том, что Соловьеву удается создание положительных, идеальных человеческих образов в его лирическом искусстве (и еще меньшее обоснование находит себе его метафизика на таких путях). Но безумная прямолинейность Соловьева имеет известное негативное значение в общем процессе развития русской поэзии 90‑х годов: Соловьев попадает в самое больное место поэзии Фета, обнажает невозможность плодотворного дальнейшего развития поэтической «диалектики души» без сколько-нибудь проясненного, сколько-нибудь отграниченного от «природного» потока человеческого образа. Этот образ не может обосновываться на метафизических конструкциях, идеалистических схемах. У самого Фета были попытки, в подражание Тютчеву, строить философский стих с «подключением» обычных фетовских природных образов. Соловьев-поэт, не преодолевая Фета, фактически примыкает к этой, самой слабой и подражательной, линии фетовской поэзии.

В обобщающих произведениях последних лет деятельности Соловьева отчетливо проступает также стремление преодолеть Фета и по другой линии — создать определенное, ясное, внутренне закономерное поэтическое целое, не сводящееся к рассыпанным, принципиально противоречивым поэтическим ходам. Такой тенденцией к обобщенному, четкому лирическому построению целого продиктовано, по-видимому, создание поэмы «Три свидания». Но одновременно и здесь явно стремление к новому и более вызывающе ясному изложению метафизической системы Соловьева; построенный на метафизических основах образ и здесь рушится, в сюжет и характер проникает болезненность. В поэме много лирически сильных строк, строф и отдельных кусков; ее общая идея — утверждение «синтетической» любви как выхода из всех противоречий жизни, как универсальной, всеохватывающей гармонии:

{78} Все видел я, и все одно лишь было, —
Один лишь образ женской красоты…
Безмерное в его размер входило, —
Передо мной, во мне — одна лишь ты.

Предельную достоверность, жизненную убедительность происходящему и одновременно доказательность метафизическому построению должен придать личный душевный опыт автора, на котором основывается поэма. Произведение явно биографично; обнажение личных переживаний должно служить идее и утверждать жизненность человеческого образа. Можно сказать так, что тут на карту поставлено все. Однако сюжет «Трех свиданий» до такой степени редкостно индивидуален, до такой степени лишен всеобщности, что получается в итоге лирическое повествование о болезненно искривленной душе, о случае маниакальном, но отнюдь не жизненном. Прозаически-достоверный, почти бытовой тон рассказывания до такой степени не вяжется с тем, о чем рассказывается, что Соловьев, как человек несомненно художественно чуткий, вынужден моментами разряжать этот непримиримый контраст иронией:

Дух бодр! Но все ж не ел я двое суток,
И начинал тускнеть мой высший взгляд.
Увы! Как ты ни будь душою чуток,
А голод ведь не тетка, говорят.

Эта ирония с несомненностью свидетельствует о том, что «синтез» не состоялся, что искомая «целостная» личность не найдена. Ирония вообще свойственна стилю Соловьева. В раннем творчестве она явно связана с воздействием Гейне, в более позднюю пору она носит специфический характер, возникая всегда там, где высокий лирический образ обнаруживает свою несоединимость с теми чувственно-земными обстоятельствами, в которых он возникает Ирония не разрушает этот высокий образ, она его вообще не касается, она относится только к несовершенству земных дел и отношений. Тем самым обе эти грани поэзии Соловьева обнаруживают свою раздельность, неслиянность. Единого, цельного образа нет ни там, ни тут. Стихи Соловьева должны были подкреплять метафизику — на деле они обнаруживают ее несостоятельность. В этой же связи становится особенно ясно, что Соловьев-поэт не {79} в силах решить те художественные коллизии 80 – 90‑х годов, которые фактически обнажает его поэзия.

В 90‑е годы вообще обнаруживается неразрешимость в границах данного исторического периода тех заданий, которые намечались в поэзии 80‑х годов. Попытки развить гражданственные тенденции в органической связи с интимным лиризмом оказались нереализованными. С другой стороны, эфемерным оказалось возрождение фетовской линии — попытки ее продолжить обнаруживают или эпигонство, или еще большую односторонность, противоречивость, чем у самого Фета. Из новых лириков, пытающихся продолжить и развить дальше фетовскую традицию, с особой силой и наглядностью подобную односторонность обнаруживает Бальмонт как раз на протяжении 90‑х годов. Строя свою поэтическую «диалектику души» на сложных соотношениях «материально-чувственного» и «душевного» и противопоставляя ее социальности, Фет в то же время опирается на общую тенденцию русской культуры 40 – 60‑х годов к «натуральности», к природной и психологической правде, к правде переживания и динамике естества. Бальмонт стремится утончить и еще шире развернуть фетовскую «мелодику», пронизать ею насквозь все элементы стиха; он многого достигает в смысле обновления стихотворной техники — это ведь теперь Бальмонт кажется только лишь безнадежно напыщенным и беспросветно пустозвонным, для своего же времени он сыграл незаурядную роль в плане стихотворной техники. Вместе с тем именно элементы правдивости изображения «природного» и «душевного» Бальмонт утрачивает почти начисто. Это связано как раз со стремлением теснее связать между собой отдельные грани «двупланового» построения стиха, доведения «мелодики» до абсурда, до полного слияния «природного» и «душевного» рядов. Последствием является полное обезличивание лирического субъекта, того «я», от имени которого ведется стихотворение. Уже у самого Фета лирический субъект был только скрепой «диалектики души», острая динамика стиха в целом держалась контрастной игрой двух планов, раздельностью «природного» и «душевного» начал. Сняв это противоречие, Бальмонт полностью обезличил лирический субъект, «я для всех и ничей» — эта лирическая формула целиком покрывает внутреннее поэтическое задание Бальмонта. Несмотря на пеструю экзотику и «сверхчеловеческие» восклицания, которыми Бальмонт декорирует свой лирический субъект, лирическое «я» его стихов полностью {80} безлично; в дальнейшем это обстоятельство порождает у самого поэта жестокий и полностью безвыходный кризис уже в самом начале нового века.

Знаменательно, что именно в связи с поэзией Бальмонта у внимательного и чуткого читателя, страстно заинтересованного современной поэзией крупного филолога (видимо, на протяжении 90‑х годов формировавшегося в большого русского поэта) — И. Ф. Анненского появляются мысли об «абсурде цельности», которой ищет современная поэзия. Поиски эти «абсурдны», тщетны, по Анненскому, потому, что сознание современного человека не укладывается в исторически сложившиеся «культурные» формы наличных отношений; секрет — в разрыве между человеком и существующими нормами нравственных и иных общественных связей. Мысль об историческом кризисе, стоящем за этим разрывом, сквозит в рассуждениях Анненского по поводу поэзии Бальмонта: «Поэзия, в силу абсурда цельности, стремится объединить или, по крайней мере, хоть проявить иллюзорно *единым* и цельным душевный мир, который лежит где-то глубже нашей культурной прикрытости и сознанных нами нравственных разграничений и противоречий»[[38]](#footnote-39). Для верного представления о мысли современника поэзии 90‑х годов важен подтекст, не сформулированные прямо, но подразумеваемые общеисторические истолкования характерного для эпохи чувства расщепленности сознания и, одновременно, влечения к цельности человеческого образа.

Можно проиллюстрировать этот подтекст хотя бы таким примером. Для Анненского герои чеховских «Трех сестер» — лирическое воплощение разрыва между мечтаниями современного человека о высоком будущем и его реальными возможностями. Статья о «Трех сестрах» написана в стиле лирической прозы, в сущности это тонкий и умный рассказ на чеховскую тему, как ее понимает Анненский. Вот кусок этого рассказа, где речь идет о возможном будущем Тузенбаха, если бы его не убил Соленый и если бы он действительно попал на кирпичный завод, куда он собирался ехать вместе с Ириной: «Бедный барон! А ведь чего доброго! Он ведь рыцарь; может быть, {81} и сформировал бы его кирпичный-то завод. Работать бы начал. Известно, как работают порядочные люди на кирпичных заводах. Тузенбах, вы обещали… Тузенбах, тяните жребий. Тузенбах — вам идти. Бедный Николай Львович. Он поцеловал бы спящую Ирину и вышел бы, подняв воротник пальто, в туманное и морозное утро из своей квартиренки на кирпичном заводе, чтобы никогда уже не видеть ни завода, ни Ирины»[[39]](#footnote-40). В этом эпизоде, созданном фантазией Анненского, человека 90‑х годов, додумывающего, довершающего логику художественного образа и логику исторической судьбы человека своего поколения, рисуется возможное участие чеховского героя в революционной борьбе с самодержавным строем. Дело не в том, насколько верно Анненский толкует чеховский образ, и совсем уже не в том, можно ли соотнести это (разумеется, нельзя) с тем, что совершается непосредственно на «поэтическом фронте». Дело в другом — а именно в самом типе, характере, способе обобщающей мысли современника эпохи. Поэзия оттенков, полутонов, настроений, расщепленного сознания, отсутствия цельности и поисков ее рассматривается Анненским в связях с современным состоянием человека, действительности, русской жизни в ее общих коллизиях (разумеется, как их понимает Анненский). Через всю статью Анненского о Чехове проходит эта дума о русском современном человеке — «… если бы Вершининых не было, так ведь русская женщина застыла бы, сердце бы у нее атрофировалось бы, поймите» — и т. д., и главная его забота — «… только наша общая душа»[[40]](#footnote-41). Поэтому и общекультурное значение, более конкретные литературные традиции тех явлений, о которых пишет Анненский, отнюдь не сводятся к влияниям, взаимодействиям, параллелям с западной литературой и т. д., но выясняются в их связях с русской культурой и русской жизнью. Конечно, Анненский преувеличивает значение Бальмонта для развития русской поэзии, он сильно сгущает также краски, говоря о значимости такого рода поэзии для раскрытия противоречий «нашей общей души». Бальмонт куда менее серьезен, чем это представлялось Анненскому, история внесла здесь существенные поправки.

{82} Однако сведение всего литературного процесса в такую сложную, противоречивую эпоху, как 90‑е годы, к влияниям западной литературы империалистической эпохи в значительной степени упрощает, обедняет или даже обессмысливает те реальные духовные проблемы, которые стояли перед большими деятелями русской литературы этой поры, такими, как, скажем, тот же Анненский или молодой Блок. Так, современный исследователь литературы 90‑х годов Б. В. Михайловский следующим образом обобщает одну из закономерностей художественного развития той поры: «Упадочный импрессионизм близок в некоторых своих сторонах натурализму, с которым он сосуществует и во времени. Как то, так и другое литературное течение утратило представление о сущности и закономерности явлений, о взаимосвязи их. И там и здесь действительность не охватывалась в движении и цельности. В обоих случаях утверждался непосредственно данный момент, воспроизводилась поверхность жизни и отсутствовало историческое воззрение. В ряде моментов упадочный импрессионизм давал в обостренной форме то, что составляло скрытую тенденцию у натуралистов»[[41]](#footnote-42). В самой этой характеристике много верного; если брать отдельные описательные элементы определяемых явлений, то, может быть, даже все они порознь верны. «Перекос» происходит в их совокупности, в характеристике в целом. Дело-то ведь в том, что в русской литературе не существовало ни натурализма, ни импрессионизма как мировоззренчески законченных течений и направлений, характеризующих сколько-нибудь крупные явления культуры. Сами эти категории, перенесенные из западной (конкретнее — французской) литературы и живописи, на русской почве не покрывают ни одну сколько-нибудь творчески значительную фигуру, не дают ключа ни к одной сколько-нибудь серьезной идейно-художественной проблеме, стоявшей, скажем, перед русскими поэтами 90‑х или 900‑х годов. Дело не в том, чтобы отрицать самоочевидный факт использования декадентскими и символистскими {83} теоретиками и практиками упадочных явлений буржуазной западной культуры. Отмечать такие вещи, разумеется, не только можно, но и нужно. Труднее понять другое: зачем конструировать искусственно такие течения и направления, которых в России реально не было, вместо того чтобы пытаться выяснить, какие реальные трудности возникали перед большими (и малыми) поэтами эпохи, в чем их связи со своим временем, а в чем просто влияние дурной моды, где кончаются попытки понять своих современников и начинается воздействие чуждых нам сегодня упадочных философских и художественных течений, как местных, так и чужеземных.

При таких чересчур широких и одновременно односторонних обобщениях достаточно противоречивых и сложных процессов художественного развития получаются еще и особые трудности там, где речь идет о своеобразном пути отдельного мастера или о причудливой подчас расстановке сил вокруг проблемы, так или иначе волнующей современников. Так, скажем, можно подобрать достаточное количество примеров, подтверждающих то обстоятельство, что молодой, начинающий Брюсов, эпатирующий читателя своими литературными экспериментами, действует «в духе нарочито заостренного импрессионизма»[[42]](#footnote-43). Разумеется, в стихах Брюсова можно найти «импрессионистическую раздробленность образа», «произвольность сочетания образов», склонность к изображению чисто субъективных настроений и даже сумеречных, «осенне-закатных переживаний», можно установить и пользование импрессионистскими полутонами, оттенками. При этом окажется, что Вл. Соловьев в своих известных пародиях достаточно хорошо подметил и высмеял этот импрессионистский алогизм брюсовских стихов. Непонятным при таком одностороннем подходе окажется весь дальнейший путь Брюсова. Далее, те специфические проблемы, которые стояли перед целым рядом поэтов к началу века, очевидно, не будут иметь никакого отношения к этому поэту «нарочито заостренного» импрессионистского метода. Получается так, что, кроме общеизвестной и не подлежащей сомнению руководящей роли в организации символистской литературной школы, Брюсов был еще — или даже в первую очередь — пропагандистом и распространителем импрессионизма в России.

{84} Выше говорилось о том, что перед молодым Блоком стояла проблема человеческого образа в лирике. Очевидно, что то радикальное доведение до конца, до абсурда внутренних противоречий фетовской поэзии, которое произвел Бальмонт, полностью обезличивший лирический субъект, целиком подчинивший стих аморфному «лирическому потоку», еще более обостряет проблему, стоящую не только перед Блоком, но и перед целым рядом молодых поэтов. На этом общем фоне кричащая яркими или даже экстравагантными контрастами поэзия молодого Брюсова никак не покрывается этикеткой импрессионизма. Давно уже замечены рационалистические элементы в поэзии Брюсова, и едва ли стоит их игнорировать при общих определениях роли и смысла как его поэтической деятельности в целом, так и его крайне противоречивой, но яркой и острой работы на протяжении последних лет старого века и первых лет века нового. Может быть, наблюдения такого рода над поэзией Брюсова наиболее точно сформулированы Ю. Н. Тыняновым. Так, в подходе к предметно-чувственной стороне изображения у Брюсова Тынянов находит не импрессионистские полутона и оттенки, но совсем иное: «Наперекор окружающей традиции он отвергает “оттенки” и в темах природы, не только свойственные ходовой лирике 80 – 90‑х годов, но и провозглашавшиеся каноном символистов. Он предпочитает “краски” — и здесь вводит образы вещные (как когда-то делал Державин)…» Затем Тынянов отмечает у Брюсова пользование «и оттенками, как красками», и то, что Брюсов «охотно употребляет “пластические”, проще, скульптурные образы». Далее выясняется, что в стихе Брюсова — «штрих рисунка, намечающий возможность фабулы», — такая возможность реализуется, действительно, в особого типа балладу; что же касается баллад, то, в конечном счете, «все они — монологи (а в “Stephanos’e” и диалоги), превращающие стих в наметку для театральной декламации», — поэтому возможны стихи «с декорацией, с мелодраматизмом положения и театральной скупостью диалога»[[43]](#footnote-44). Понятно, что все эти особенности стиха Брюсова действительно очень далеки от импрессионизма как художественного мировоззрения; они могут быть связаны с особенным типом лирического субъекта, но именно {85} эта сторона дела мало интересует Тынянова, хотя он и видит и по-своему определяет некоторые особенности лирического «я» в стихе Брюсова, — по Тынянову, здесь перед нами «наблюдатель, дидактик, сурово анализирующий и разлагающий слежавшуюся до конца обыденную эмоцию этих тем»[[44]](#footnote-45).

Тынянов строит образ Брюсова по канонам формальной школы литературоведения — как организатора нового литературного направления, занятого «обновлением» или «остранением» старых, привычных для поэзии предшествующего периода приемов построения стиха. Однако отдельные меткие, точные наблюдения исследователя схватывают вовсе не приемы своеобразного мистификатора, игрока старыми и новыми литературными приемами (как это чаще всего получалось у деятелей формальной школы) — но элементы индивидуальной творческой позиции поэта в достаточно определенной историко-литературной ситуации. В конечном счете, рационализм, живописная яркость, скульптурная определенность и театральная выразительность изображения влекут поэта к определенному, точному, четкому человеческому лицу; поиск такого образа человека, личности, очевидно, при всей противоречивости идейных установок Брюсова, и является реальной содержательной, смысловой целью поэта. Такого типа новый образ человека в стихе явно сходен с поэтическими исканиями лирики 40‑х годов, пытавшейся найти «объективированное» лирическое «я», своего рода «разночинский» вариант лирического субъекта; стремление к театральности и своеобразной лирической фабульности («рассказ в стихах») особенно сближает Брюсова с Каролиной Павловой. Такого рода четкий, ясный, определенный лирический субъект во многом противостоит бальмонтовской поэзии и собственным субъективистским устремлениям Брюсова — теоретика символизма. Понятно также, что здесь во многом на ощупь ищется решение тех проблем, которые волновали многих поэтов 90‑х годов и особенно обострились к началу века. И тут, очевидно, следует искать причины злобной страстности пародий Вл. Соловьева на Брюсова. Проблема лирического субъекта — это проблема типа человека в лирике. Сам Вл. Соловьев искал новый тип лирического «я» в метафизическом {86} «синтезе», в подновленной религиозной схоластике как основе человеческого образа. Брюсова можно обвинять во многих грехах, но религиозно-мистическая схоластика, можно сказать, ему противопоказана. Попытки нахождения цельного, ясного, четкого образа в лирике на совершенно иных путях, по-видимому, и вызывают своеобразное художественно-философское бешенство Вл. Соловьева, ополчившегося на «декадентов».

В письме к отцу, А. Л. Блоку, от 29 октября 1904 г. при присылке «Стихов о Прекрасной Даме» Блок называет В. Я. Брюсова своим «учителем» (VIII, III); это свидетельство, как и многие другие признания поэта в письмах к отцу, может быть сочтено наиболее трезвой и спокойной констатацией объективного факта огромного воздействия поэзии Брюсова на Блока. Имеется множество восторженных отзывов молодого Блока о стихах Брюсова; в письме к самому Брюсову от 26 ноября 1903 г. Блок говорит: «Быть *рядом* с Вами я не надеюсь никогда» (VIII, 72; подчеркнуто Блоком). Несомненно, поэзия Брюсова представлялась Блоку — начинающему поэту — как «ряд небывалых откровений, озарений почти гениальных» (письмо к Андрею Белому от 20 ноября 1903 г., VIII, 69) — это говорится о сборнике «Urbi et Orbi», на который Блоком написаны также две рецензии. Во второй из рецензий на книгу Брюсова (1904) есть мысль, представляющаяся на первый взгляд парадоксальной: «… мы с радостью можем отметить соприкосновение идей Брюсова с центральной идеей стихов Владимира Соловьева», — пишет здесь Блок (V, 542). Это, кажущееся даже диким, сопоставление не поясняется Блоком, но только иллюстрируется примерами. Направление блоковской мысли несколько приоткрывает первая рецензия, где сопоставление Брюсова с Соловьевым отсутствует, но зато имеется более ясное определение центральной темы брюсовской книги: «Это — прежде всего нечто *целостное*, столь же духовно-синтетическое, как лозунг древнего метафизика: “единое во многом”, “простейшее в сложном”» (V, 532; подчеркнуто Блоком). Следовательно, для Блока основной пафос поэзии Брюсова — поиски целостности; отсюда кажущаяся странной аналогия с Соловьевым. В этой связи становится понятным ошеломляющее воздействие на Блока поэзии Брюсова. Причина его — в стремлении Брюсова к определенности, четкости, цельности человеческого образа. Поэтому Блок не обращает внимания на соловьевские {87} полемики, — он понимает, чем они вызваны; относясь почтительно к Соловьеву-поэту, он не рискует вынести на открытую поверхность и самую тему — тогда пришлось бы поставить под удар или, во всяком случае, в сомнительное положение Соловьева. Блок ограничивается тем, что во второй рецензии подчеркивает, «… какими разными путями…» идут Брюсов и Соловьев (V, 542). Итоги всей ситуации сопоставления с Соловьевым Блок подводит в письме к Брюсову от 6 ноября 1904 г. Блок настаивает на самом сопоставлении и как бы оправдывается за недоговоренность, глухое раскрытие темы, — полностью все это прояснится, по его мнению, в историко-литературной перспективе: «В той неудачной и бледной рецензии о Вашей книге в “Новом пути” я пытался сблизить Вас с Вл. Соловьевым. Но, кажется, это возможно будет лишь для будущего “историка литературы”. Пока же я действовал на основании опыта, испытав по крайней мере *более* чем литературное “водительство” Ваше и Вл. Соловьева на деле. Параллель моя больше чем любопытна, она — о грядущем» (VIII, 112). Не стоит преувеличивать в блоковском подчеркивании слова «более» специфически идеалистические акценты: «грядущее», или историческая перспектива, для Блока и в ранний период означает также сегодняшнюю жизненность художественного образа (разумеется, в блоковском понимании этих вещей). Вместе с тем, трезво видя несравненно большую жизненность поисков Блока и Брюсова, чем у того же Соловьева, следует помнить, что здесь проступают также и слабые стороны их художественной практики и мировоззренческих обоснований этой практики. Для Брюсова-поэта характерны, конечно, рационалистичность и вместе с тем чувственная яркость, своеобразный чувственный нажим в построении художественного образа. Самая преувеличенность, иногда почти болезненность чувственного начала в структуре образа свидетельствует о неполноценности, односторонности художественного подхода к человеку и открывает возможность идеалистических истолкований самой темы чувственности. Так, пытаясь раскрыть творческие замыслы одного из ближайших своих соратников раннего периода, умершего совсем молодым поэта Ивана Коневского, Брюсов писал: «Чтобы была жизнь, необходимо, чтобы плоть, как змея, колола в пяту личность; образы, краски, звуки, вся толща вещественного бытия — необходимы: без них мы, может быть, и свободны, но безжизненны, {88} безрадостны»[[45]](#footnote-46). Мысль Коневского излагается настолько «по-брюсовски», что трудно различить, где кончается Коневской и начинается Брюсов; самому Коневскому характернейшим признаком художественного движения в 90‑е годы представляется нарождение «мистического чувства», которое определяется им так: «Это — ощущение пребывания личности в таких состояниях сознания, которые находятся вне доступного обычным условиям восприятия предметов. Это — соединение личного сознания с бытием его предметов, увеличение сферы его самочувствия»[[46]](#footnote-47). Получается что-то вроде теорий «синтеза»; но творчество И. Коневского построения такого рода совсем не исчерпывают, — для Блока, например, И. Коневской прежде всего лирик, намечающий пути к национально-русской теме в новой поэзии: «… он понял каким-то животно-детским удивленным и хмельным чутьем, что это и есть — Россия» (V, 598). Специфически мистические конструкции в стихах И. Коневского, действительно, ощущаются мало. Напротив, для этих стихов характерна тяга к особой и даже резкой конкретности, сближающей их с поэзией К. Случевского, в свою очередь формировавшейся в традициях стиховой культуры 40 – 50‑х годов. Резкость деталировки в сочетании с общей простотой стиховых тем и форм говорит о том, что поиски лирического субъекта И. Коневской ведет в направлениях, как-то соприкасающихся с молодым Блоком. Но философско-художественные теории (проникающие, конечно, и в стихи) и особенно связывающая их центральная идея «соединения личного сознания с бытием его предметов» заставляют говорить о параллелизме исканий Коневского с мистико-религиозными конструкциями Соловьева. В итоге выходит так, что художественные пути Блока, Коневского и Брюсова скрещиваются. С другой стороны, становится ясно, что самое рассмотрение поэтических проблем 90‑х годов и начала века будет односторонним, если мы будем игнорировать философские теории (типа соловьевских), какими бы чуждыми эти теории ни были нам сегодня.

При необычайно остром увлечении Блока поэзией Вл. Соловьева (а Блок всегда считал встречу с этой поэзией одним из важнейших фактов своей внутренней жизни), {89} естественно, что перед молодым поэтом не могла не встать также и проблема соловьевской философии. К ознакомлению с соловьевством Блок был в какой-то степени подготовлен университетским изучением старой идеалистической философии, и в особенности занятиями в семинаре по Платону. Андрей Белый в конце своей жизни, пытаясь наиболее приемлемым для себя способом объяснить постоянные идейно-творческие разногласия с Блоком, в качестве одной из причин этих разногласий выставлял неприязнь Блока к философии и его неспособность к постижению философских проблем: «Блок откровенно не любил философии; откровенно не понимал ничего в ней»[[47]](#footnote-48). Как и во всех подобных случаях, мемуарные рассуждения Белого формально соответствуют реальным фактам, но извращают, фальсифицируют самую суть реальных споров и столкновений, о которых идет речь. Блок действительно никогда не интересовался специально философскими вопросами, как таковыми, как «чистыми» вопросами теории. Но он очень интересовался философскими проблемами, подсказывавшимися ему его творческой практикой, коллизиями русской жизни (как их понимал Блок), и отвергал (подчас с болью, с внутренними мучениями) те теории и философские построения, которые оказывались в итоге изучения и постижения их не соответствующими его жизненному и духовному опыту. Философию Соловьева, а также соответствующую ей интерпретацию Платона, в начале своего ознакомления с ними, Блок просто не понимает: «… прихожу часто в скверное настроение, потому что все это (и многое другое, касающееся самой жизни во всех ее проявлениях) представляется очень туманным и неясным» (VIII, 14) — так говорит Блок в письме к отцу от 1 декабря 1900 г. о своих занятиях по Платону в соловьевском истолковании.

Проблема соловьевства как попытка осмысления и «перестройки» современной жизни и современного человека встает по-настоящему перед Блоком только тогда, когда Блок знакомится и входит в дружеское общение с супругами Мережковскими, а затем с Андреем Белым. Беседы и споры с этими людьми (особенно большое значение тут имела поначалу дружба с З. Н. Гиппиус) были для Блока своего рода «школой» соловьевства. Духовный опыт Блока в эту пору (чрезвычайно важную, ответственную {90} с точки зрения становления его творческого мировоззрения) зафиксирован в юношеском дневнике. Записи дневника длятся с конца 1901 по конец 1902 г. Чрезвычайно знаменательно, что специфически соловьевского типа философствование отсутствует на страницах дневника до записи от 26 марта 1902 г., в которой сообщается о знакомстве с Мережковскими и вручении Блоку З. Н. Гиппиус письма Андрея Белого в редакцию журнала «Новый путь». Только с этого момента в дневнике появляются размышления на темы соловьевства в том особом варианте, который характерен для Мережковских. Все эти раздумья представляют собой непрекращающуюся внутреннюю полемику с «туманной и неясной» для Блока соловьевской теорией «синтеза». Чрезвычайно примечательно то обстоятельство, что эта полемика с концепциями «синтеза» по времени совпадает с созданием наиболее ответственной части «Стихов о Прекрасной Даме». Ведь одновременно пишутся главы IV – VI «лирического романа» окончательной композиции канонического первого тома (биографически этот поток стихов подводит к решительному объяснению Блока с Л. Д. Менделеевой, поэтически — к завершающему лирическую трилогию первого тома разделу «Распутья»); в первом издании «Стихов о Прекрасной Даме» этим главам соответствуют важнейшие из стихотворений, входящих в раздел «Неподвижность» и относящихся к тому же периоду.

Возникающая в беседах и в переписке с З. Н. Гиппиус теория «синтеза» воспринимается Блоком поначалу вне всяких связей с соловьевством, как самостоятельное построение Мережковских. «Мне кажется, что для деятельности, особенно же мистической, необходимо единство, т. е. так или иначе — известный синтез. А для синтеза…» (запись от 2 июня 1902 г., VII, 47). Запись оборвана, дальнейшие конструирования в духе Мережковских Блок не производит, хотя в других записях и мелькают головные схематические идеи в духе «нового христианства». Тревожит Блока то обстоятельство, что новые для него мысли ведут к религиозности, которая Блоку явно чужда: «Да неужели же и я подхожу к отрицанию чистоты искусства, к неумолимому его переходу в религию. Эту склонность ощущал я (только не мог формулировать, а Бугаев, Д. Мережковский и З. Гиппиус вскрыли) давно…» В этом же контексте возникают мысли о книге Д. С. Мережковского, посвященной Толстому и Достоевскому и являющейся главным теоретическим, обоснованием {91} «нового христианства» Мережковских: «Прочесть Мережковского о Толстом и Достоевском. Очень мне бы важно» (запись от 2 апреля 1902 г., VII, 44 – 45). Дальнейшие споры и собеседования на эти темы обнаруживают чуждость, неприемлемость для Блока теории «синтеза».

Сами Мережковские усиленно подчеркивали в своем учении «деятельную», «жизненно-практическую» сторону и на этом основании пытались противопоставлять себя Соловьеву. Блока это возмущало: «M‑me Мережковская однажды выразилась, что Соловьев устарел и “нам” надо уже идти дальше» (VIII, 49) — так передает Блок в письме к брату философа, М. С. Соловьеву, отношение Мережковских к Вл. Соловьеву. По существу же теории Мережковского по сравнению с Соловьевым ничего нового, кроме известной вульгаризации, еще большего схематизма и деревянной конструктивности, не содержат. Согласно этим теориям, в современном человеке расщеплены «дух» и «плоть»; поэтому «деятельное» и «практически-жизненное» задание современности состоит в том, чтобы создать гармонического человека с единой, синтетической, «духовно-плотской» жизнью. Вместе с тем необходимо также создание «синтетической», гармонической общественной структуры, так как в исторической жизни человечества точно так же проявлялись тенденции к расщеплению, раздельному существованию духовных и чувственных начал. Преодоление такого положения вещей достижимо на двух путях — чисто индивидуальном и общественном. В чисто индивидуальном плане необходимо преодолеть веками насаждавшееся христианской церковью презрение к плоти, к чувственному началу в каждом отдельном человеке. Согласно Мережковскому, такое отношение церкви к плоти исторически неверно, расходится с евангельским учением. Церковь повинна в том, что она превратила учение Христа в «черную», отрицающую чувственность догму. Необходим «синтез» этих разъединенных начал — духа и плоти, и он легко достижим в индивидуальном плане. Ясно, насколько тесно это связано с Соловьевым и как, с другой стороны, еще дальше уплощаются, вульгаризируются используемые здесь отдельные положения немецкого идеализма. (Кроме Соловьева, Мережковский, видимо, испытал сильное воздействие драматической трилогии Ибсена «Кесарь и Галилеянин», где очень отчетливо звучат гегелевские темы и идеи.)

{92} «Общественный» аспект построений Мережковского точно так же представляет собой вариации религиозно-схоластических догм Соловьева. Поскольку церковь исторически повинна в искажении учения Христа, то ее необходимо перестроить. Надо изгнать из нее «черные» тенденции умерщвления плоти, приблизить ее к земным, мирским делам, и это-то и может создать искомую «гармоническую», «синтетическую» общественную структуру, свободную от социальных противоречий и конфликтов, раздирающих современную общественную жизнь. В этом плане Мережковский ближе к кадетского типа «либерализму», чем Соловьев: он много говорит о нетерпимости подчинения православной церкви самодержавию, о необходимости демократизации церкви[[48]](#footnote-49). В основном же программа оздоровления, «гармонизации» общественной жизни через церковь ничем не отличается от программы Соловьева. Такова эта «деятельная», «жизненно-практическая» концепция Мережковского, применявшаяся им и в публицистике, и в романах, и с особенной последовательностью — в критических исследованиях русской и мировой литературы. При всей своей явной фантастичности, надуманности, отдаленности от насущных дел современности, эта программа, развертывавшаяся с известным литературным блеском, по свидетельству современника, встревожила реакционные круги: «После первых собраний Религиозно-философского общества заговорили тревожно в церковных кругах: Мережковские потрясают-де устои церковности; обеспокоился Победоносцев». «Мережковский — тогда был в зените: для некоторых он предстал новым Лютером»[[49]](#footnote-50).

Головная, фантастическая концепция устранения жизненных противоречий мыслительными операциями, с одной стороны, «преобразованием церкви» — с другой, при всей идейной и практической невооруженности молодого Блока, вызывала у него сомнения. Как показывают записи юношеского дневника, Блок не соглашается с возможностью столь легкого, простого решения творческих проблем, волновавших самого молодого поэта, как то, что предлагалось Мережковскими вслед за Соловьевым: цельную личность, лишенную противоречий современного человека, столь легко, путем головного «синтеза», создать {93} невозможно — таков ход мысли Блока. Эти блоковские сомнения достаточно ясно выражены, скажем, в черновике письма от 14 июня 1902 г. к З. Н. Гиппиус, включенном в текст дневника: «… Вы говорили о некотором “белом” синтезе, долженствующем сочетать и “очистить” (приблизительно) эстетику и этику, эрос и “влюбленность”, язычество и “старое” христианство…» (VIII, 29). Такова позиция Мережковских. Блок спорит «относительно возможной “реальности” этого сочетания», так как ему кажется, что «оно не только и до сих пор составляет “чистую возможность”, но и *конечные* пути к нему еще вполне скрыты от нашей “логики”» (VIII, 29). Иначе говоря, по Блоку, все это построение — нереально, нежизненно, неосуществимо. Не в том дело, что не нужна цельная личность современного человека. Она, бесспорно, нужна, и, безусловно, надо искать пути к преодолению расщепленности, противоречивости, односторонности человека, — однако, при всей запутанности терминологии Блока, видно, что он не верит схематическим построениям, искусственно устраняющим эту противоречивость: «… всякий *сколько-нибудь реальный* синтез есть “человеческий” угол зрения» (VIII, 30) — иначе говоря, не внушают доверия «общественные» схемы, игнорирующие конкретность человеческого характера и его реальных устремлений; в целом же, по Блоку, «этот вопрос граничит уже с образом жизни» (VIII, 30) — т. е. построение схем угрожает подмять под себя жизненную логику поведения людей.

В особенно отчетливой и законченной форме неприятие Блоком теории «синтеза» выражено в подводящей итоги размышлениям поэта над книгой Мережковского о Толстом и Достоевском заметке «Возражение на теорию Мережковского». Опубликовав заметку в качестве приложения к тексту юношеского дневника, В. Н. Орлов поступил совершенно правильно: эта заметка резюмирует не только изучение Блоком Мережковского, но и всю внутреннюю полемику с теорией «синтеза», проходящую через дневник[[50]](#footnote-51). Несмотря на запутанную, мистифицированную форму изложения, молодой Блок обнаруживает здесь большую глубину мысли и трагедийное чувство современности. Религия «третьего завета», соловьевский «синтез» по Мережковскому трактуются иронически, как попытка {94} соединить несоединимое: «… он дает *рассудочный* выход, говорит: “Ей, гряди господи”, как будто: “Зина, нет ли молока?”» (VII, 68). Рассудочный схематизм, конструктивность, попытки механического слияния противоречий — вот что находит Блок в антиисторических построениях Мережковского. Примечательность возражения Блока на теории Мережковского в том, что ни в какие «синтезы», гармонизирующие выходы из современного положения вещей, он не верит. Всяким «синтезам» противопоставляется «катастрофическое» чувство современности. Уже здесь, в 1902 году, с огромной силой буквально вырывается из-под мистической шелухи слов своеобразный блоковский подтекстовый «катастрофический» историзм, противопоставляемый «синтезам»: «Констатированье без разрешения. Скука потенциального (а не свершившегося) конца всемирной *истории*. Скука — потому что это *не* конец *мира*, а только исторического процесса» (VII, 67). Опустошенный, мертвенный взгляд на прошлое, на историю[[51]](#footnote-52) следует, в свою очередь, из отстранения от этой жизни, из подмены ее требований синтетическими конструкциями «… сверхнауки, сверхискусства и т. д. — до сверхжизни» (VII, 67). Отсюда вырастает проходящая через всю заметку мысль: Мережковский ставит себе задачей чисто умственным, логическим путем преодолеть трагические противоречия современного мира и современного человека. Но так как при этом отсутствует историческая перспектива, «будущее», и одновременно ясно проступает стремление обойти реальный трагизм жизненных противоречий, затушевать их, а не трезво глядеть на них и пытаться искать реальный выход («констатированье без разрешения»), — то получается на деле только одно из выражений современного кризиса сознания, но не его преодоление. Такова итоговая формулировка заметки: «Болотце обходимее и безопаснее наших трясин» (VII, 68). Следовательно, выходит, что теория «синтеза» — это «трясина».

В конечном счете, не так существенно, понимал ли Блок, что речь здесь идет не только о Мережковском, но и о Соловьеве, что Мережковский еще дальше вульгаризирует, уплощает Соловьева, а реальной разницы в самой основе тут нет никакой. Скорее всего — он не столько не {95} видит, сколько старается не видеть сходства. «Возражение на теорию Мережковского» относится к самому концу 1902 г., раздумья о теориях Соловьева и соловьевцев в какой-то мере (но отнюдь не окончательно) обобщены через полтора года в известном письме к Е. П. Иванову: «… я в этом месяце силился одолеть “Оправдание добра” Вл. Соловьева и не нашел там *ничего*, кроме некоторых остроумных формул средней глубины и непостижимой *скуки*. Хочется все делать *напротив*, на зло. Есть Вл. Соловьев и его стихи — единственное в своем роде *откровение*, а есть “Собр. сочин. В. С. Соловьева” — скука и проза» (VIII, 105 – 106). Такая попытка разделить и противопоставить друг другу разные роды деятельности Соловьева, естественно, не выдерживает никакой критики, и в дальнейшем Блок к этому не прибегает: в статьях «Рыцарь-монах» (1910) и «Владимир Соловьев и наши дни» (1920), обобщенно представляющих отношение Блока на разных этапах его жизни к Соловьеву, деятельность последнего рассматривается именно в ее совокупности и внутреннем единстве.

Однако и в самих попытках отделения поэзии Соловьева от его философствования в пору, когда перед Блоком особенно остро стоит проблема жизненного и поэтического самоопределения, есть своя особая логика. Блок поэтически мыслит в эту пору широкими категориями — «мира», проникнутого «катастрофичностью», и «человека», находящегося в центре «мировых» катастроф. Отзвуки подобной «катастрофичности» он находит у таких разных поэтов, как Вл. Соловьев и Брюсов, и поэтому он числит их в своих «учителях». Он не связывает в данном случае и в данный момент творчество этих поэтов с другими сторонами их мировоззрения. Далее, Блока волнуют прямые и непосредственные потребности поэтического плана, и тут на первом месте стоит проблема лирического «я», — он находит в поэтических поисках тех же поэтов какое-то соответствие своим собственным исканиям. Более широко, в более общих мировоззренческих связях опять-таки и поэтические проблемы не берутся. Вопрос о таких соотношениях возникнет позже, в непосредственной поэтической практике, и материал даст опять-таки сама практика. Там же, где прямо возникают философские проблемы (как в случае с Мережковским), недвусмысленно появляются возражения, отдающиеся и на отношении к Соловьеву-философу. Следовательно, должны быть не осознанные Блоком, но реально существующие и в стихах {96} внутренние коллизии с «учителями». Они могут и должны быть обнаружены в идейной логике первой книги стихов Блока — в сборнике «Стихи о Прекрасной Даме» в его начальной редакции 1904 г. (на обложке книги стоит дата — 1905 г., но реально она вышла в 1904 г.).

Уже в первой книге Блока видно, что как поэт он стремится к движению идейной темы через ряд стихотворений; единичная вещь существует только в совокупности, в общей цепи книги. «Сборник», книга — не механическое объединение, не крышка для разрозненных стихотворений. Существует единое, в своем роде драматическое, построение целого; не только отдельные вещи связываются друг с другом, — соотносятся друг с другом также разделы. Есть единая композиция книги, и вне ее внутренних членений и совокупного движения просто непонятен смысл целого: единичная вещь приобретает не просто новые содержательные оттенки от окружения, нет, она иначе звучит в самом существе своем оттого, что она включена в «сверхиндивидуальную» динамику композиционного целого. Разделы получают важнейшее смысловое значение потому, что их соотношение в композиции образует более широкое общее содержание, чем смысл отдельных вещей или их механической совокупности, суммы. Таких разделов, сквозь соотношение которых образуется качественно своеобразное движение целого, в книге три: «Неподвижность», «Перекрестки» и «Ущерб».

В разделе «Неподвижность» собраны все стихотворения, характеризующие лицевую, заглавную тему сборника, все вещи, где прямо и непосредственно выступает «Прекрасная Дама». При этом, по сравнению с последующими изданиями книги, здесь отобраны наиболее лирически сильные, ответственные, резко звучащие стихи. Получается в своем роде концентрированное выражение темы, лирический «удар» исключительной поэтической мощи. Его силу Блок впоследствии значительно ослабил, рассыпав эту подборку на целый том и сосредоточив все внимание на значительных для него, но ускользающих от восприятия читателя переходах и подготовительных ступенях к узловым, ответственным вещам. Возникла внутренняя логика «романа в стихах»; здесь же, в первом издании, использован скорее драматический принцип аккумуляции динамической мощи в одном, сразу вводящем в действие, месте. Во втором разделе — «Перекрестки» — собраны стихи городской темы, внутренняя динамика первого раздела словно по контрасту сменяется уродливыми {97} гримасами современной жизни города, изображаемой приемами подчас почти эксцентрическими. Соотношение этих двух разделов и должно дать общее ощущение катастрофичности, насыщенности современного состояния жизни грозовой энергией вот‑вот готового разразиться взрыва. Стихотворение «Я вышел в ночь — узнать, понять…», разбиравшееся выше, не случайно дано именно здесь, в «Перекрестках», притом ближе к концу раздела, а не в начале; жизненный и душевный драматизм предшествующих «городских» тем готовит это прямое выражение общего ощущения катастрофы. В разделе «Ущерб» обе темы получают финальное качественное изменение.

Такое динамически-драматизованное построение единой композиции книги поэтически возможно только при особом качестве лирического субъекта, лирического «я» в стихах молодого Блока. Подобным образом построить динамический смысловой единый сюжет книги невозможно ни в фетовской системе, ни в обостряющих далее особенности фетовской поэтики (без ее творческого преодоления) стихотворных экспериментах Бальмонта. Отделенность субъекта от лирического потока стихотворения у молодого Блока — предпосылка для возможности таких сюжетных построений, и следует понять, как меняется стих Блока изнутри на этом новом этапе развития поэта. Уместно попытаться сначала увидеть отличия новых стихов Блока от его ранних опытов, рассмотрев произведение, относящееся к завершению композиции. Стихотворение «Когда я уйду на покой от времен…» (1903), помещенное в финальном разделе «Ущерб», достаточно сходно внешне и внутренне с разбиравшимся выше стихотворением 1898 г. «Она молода и прекрасна была…», для того чтобы увидеть возникшие в процессе развития отличия. И там и тут рисуется драматическая разнонаправленность устремлений «ее» и «его», уничтожающая возможность слияния «душевного» с «природным» в стихе и возможность слияния единого героя ситуации с общим потоком лирической темы в стихе. Далее, и там и тут пейзажная (скорее декоративная, чем реальная) картина соотнесена больше с «ее» образом, чем с «ним»; «она» чиста и безмятежна, «он» тревожно-беспокоен. В раннем стихотворении поэтому «она» — «как лебедь уснувший казалась»; в стихотворении 1903 г. «ее» безмятежность тоже иллюстрируется знаками «природной» жизни: «Когда подходила Ты, {98} стройно бела, Как лебедь, к моей глубине»[[52]](#footnote-53). На этом сходство кончается, и начинаются резкие различия.

В стихотворении 1898 г. разнонаправленные герои ни в чем, в сущности, между собой не соприкасаются. Между ними нет понимания и нет даже «общения», если пользоваться эстетической категорией, введенной системой Станиславского. Это вызывает, при крайней незрелости поэта, неразработанность образов. Речь идет только об отчужденности, о «ее» высоте, недоступной «ему». В стихотворении 1903 г. речь идет именно об отношениях людей, об «общении», хотя из этого общения отнюдь не вытекает гармония, слияние. Драматизм остался, но он строится совсем на иной основе. Уже первая строфа, обращенная к героине, резко драматична, но предполагает доступность (хотя и неприемлемость) для «нее» круга переживаний, характеризующих «его»:

Когда я уйду на покой от времен,
Уйду от хулы и похвал,
Ты вспомни ту нежность, тот ласковый сон.
Которым я цвел и дышал

Поскольку герои внутренне «общаются» между собой, получается совсем иной характер драматизма отношений, и герои становятся не только динамичнее, но и определеннее. Во второй строфе о героине говорится: «Я знаю, не вспомнишь Ты, Светлая, зла», зло же «билось» в герое, и тут-то возникает сравнение героини с лебедем. Сама «лебединость» героини появляется в динамике отношений, а не как часть иллюстративного пейзажа, и именно поэтому пейзаж еще менее реален, с другой же стороны, из психологического драматизма темы естественно возникает объяснение происхождения зла в «нем» в третьей строфе:

Не я возмущал Твою гордую лень —
То чуждая сила его.
Холодная туча смущала мой день, —
Твой день был светлей моего

Опять-таки ни «тучи», ни «дня» тут нет, они выглядят еще более странно, чем в юных стихах, но зато «его» «демонизм» стал несравненно более конкретным душевным состоянием, чем несколько банальные «меланхолические» позы ранних стихов. Возникновение четкого душевного {99} рисунка драматических отношении героев — вот то новое, что появилось здесь; в финальной строфе «общение» доходит до того, что чистый «лебедь» пел временами ту же песню, что и «демонический» герой:

Ты вспомнишь, когда я уйду на покой,
Исчезну за синей чертой, —
Одну только песню, что пел я с Тобой,
Что Ты повторяла за мной.

Мы видим, что в стихотворении проявляется та же общая тенденция, о которой шла речь выше, — «апухтинское» начало психологизации. Дело тут, конечно, не в Апухтине, но в общей тенденции развития русской поэзии, которая прорывается у Блока в результате все более и более усиливающегося влечения к жизненности стиха, к проверке его конкретным человеческим переживанием. «Ты» в стихотворении систематически пишется с большой буквы — это значит, что героиня не столько «ты», сколько «Дама». Но «Дама» здесь во многом опростилась, конкретизировалась, очеловечилась. Такова одна из граней смысла слова «Ущерб», стоящего в заголовке последнего раздела книги. Во многом «ущерб» означает здесь именно потерю «Дамой» ее высоких свойств, отдаляющих ее от жизни, и превращение ее в простую, обычную земную женщину.

Зато в основных, сюжетообразующих стихах раздела «Неподвижность» все строится на подчеркнутой раздельности душевного наполнения и устремлений основной героини и героя. Говоря шире, и сам роман о Прекрасной Даме и ее поклоннике или служителе не может и не должен читаться как история психологически ясных форм общения героев, — напротив, весь внутренний драматизм их отношений состоит в особом взаимном непонимании друг друга, в раздельности их как лирических образов-персонажей. В этом смысле основные стихотворения раздела «Неподвижность» очень далеки от только что разбиравшегося стихотворения и представляют скорее особое видоизменение совсем ранних блоковских вещей. Вот типичные для сюжета романа ситуации:

От тяжелого бремени лет
Я спасался одной ворожбой,
И опять ворожу над тобой,
Но неясен и смутен ответ.

«Заколдованная, темная любовь» в этом стихотворении толкуется именно как нечто гадательное, неясное и непостижимое {100} для самих героев; соответственно, ни о каком общении героев не может быть и речи («Одинокий, к тебе прихожу…», 1901). «Ты горишь над высокой горою, недоступна в своем терему…» — этот зачин развернут далее и во всем стихотворении на теме «недоступности» (1901). Непостижимость героини для героя, с резко выраженной темой «ожидания встречи», составляет существеннейший сюжетный мотив и в стихах 1902 г., являющихся центральными для всей темы Прекрасной Дамы. Герой ждет встречи, но что она несет — не знает:

Растут невнятно розовые тени,
Высок и внятен колокольный зов,
Ложится мгла на старые ступени…
Я озарен — я жду твоих шагов.

Такова концовка стихотворения «Бегут неверные дневные тени…» (январь 1902 г.), а в концовке знаменитого стихотворения «Вхожу я в темные храмы…» (октябрь 1902 г.), по справедливости наиболее ценимого читателем из всего блоковского первого тома, еще определеннее выражена отдаленность и непостижимость для героя его Дамы:

О, Святая, как ласковы свечи,
Как отрадны Твои черты!
Мне не слышны ни вздохи, ни речи,
Но я верю: Милая — Ты

В стихотворении «Когда святого забвения…» (май 1902 г.) у героя и героини совсем разные «мечты» и «песни»:

Ты смотришь, тихая, строгая,
В глаза прошедшей мечте.
Избрал иную дорогу я, —
Иду, — и песни не те

И, наконец, там, где рисунок отношений строится «фабульно» (что в целом является характерным для стихов из «Неподвижности» — здесь берется только более резкий образец: стихотворение конца 1902 г.), особенно отчетливо видно, что разнонаправленность образов героя и героини есть коренная, основополагающая особенность всего этого лирического сюжета в целом:

Я искал голубую дорогу
И кричал, оглушенный людьми
Подходя к золотому порогу,
Затихал пред Твоими дверьми.

{101} Проходила Ты в дальние залы,
Величава, тиха и строга
Я носил за Тобой покрывало
И смотрел на Твои жемчуга.

Герой предан героине безраздельно — и как раз это острее всего обнаруживает, насколько она отлична от него, как он далек от нее.

В стихах раздела «Неподвижность» неслиянность героев и общего лирического потока стихотворения ощущается гораздо резче, чем в анализировавшихся выше совсем ранних блоковских вещах. Происходит это потому, что гораздо большей определенностью, четкостью отличаются сами эти герои. Далее, чувство отдельности героя, его отличие от обычного лирического «я», часто отождествляемого читателем с авторским «я» (что всегда, конечно, неверно), его «объективация», несомненно, усиливаются подчеркнутой разностью героев, явным драматизмом их отношений. Общий сюжет всего ряда стихов, а также чаще всего и отдельного стихотворения — строится на своеобразном диссонансе, на «несоответствиях». По-видимому, с этими «несоответствиями», относящимися к образной структуре, связаны также ритмические особенности стиха, применение ритмических «диссонансов» как системы. Как совершенно верно указывал в свое время В. М. Жирмунский, в первой книге Блока обобщено «подспудное» развитие дольника в русском стихе. Дольник из единичного эксперимента превращается в закономерную систему: «В “Стихах о Прекрасной Даме” русский тонический стих вступает в новый период своего развития. Здесь впервые дольники становятся органическим явлением русского поэтического языка, стиховою формой, равноправной со старыми силлабо-тоническими размерами»[[53]](#footnote-54). Однако происходит это на фоне общей силлабо-тонической стиховой культуры. Для уха, воспитанного на силлаботонике, непривычные, «не на своих местах» стоящие ударения звучат как диссонанс:

Вхожý я в тéмные хрáмы,
Совершáю бéдный обря´д.

Между первой и второй строками тут словно какой-то {102} провал, яма, — так резко бьет в ухо непривычность «дольниковых» ударений, особенно остро ощущающихся в начале второй строки. Диссонансы такого рода уже сами по себе, непроизвольно, настораживают, рождают какую-то тревогу, неуверенность, — очевидно, «диссонирующая» метрика как-то связана с общим характером отношений героев, с тем, что они такие разные, так необычно и изнутри-драматически относятся друг к другу. Как бы то ни было, в отношениях героев нет никакого «синтеза», гармонии, взаимопонимания, внутренних соответствий; напротив, они скорее характеризуются несоответствиями, взаимным непониманием, дисгармонией, диссонансами. В этом смысле стихи о Прекрасной Даме, собранные в разделе «Неподвижность», представляют собой драматически обостренное, усиленное, резче выявленное продолжение основного структурного принципа ранних стихов конца 90‑х годов.

Однако важно выяснить не только сходство, но и различия — иначе Блок топтался бы на месте и самая новая тема была бы просто бессмысленным или непонятным и бесплодным отклонением от наметившихся вначале тем и творческих путей. Наиболее существенное из отличий — это то, что сам «роман», сами отношения между героями перестали быть только частным случаем, происшествием индивидуальной душевной жизни с несколько банальной психологической окраской. Выше анализировались, после ранних блоковских стихов, также вещи более поздние, стоящие рядом со стихами о «Даме», — произведения, где основными темами являются «общее», «мировое», «катастрофическое». Такой «сдвиг» (ведь стихи эти возникали рядом с «романом Дамы») был произведен именно для того, чтобы стало понятно принципиальное, содержательное отличие новых стихов «любовной темы» от ранней лирики Блока. Дело в том, что стихи этих двух рядов не просто сосуществуют рядом, но взаимообъясняют и взаимодополняют друг друга. Для Блока эти стихи, говорящие как будто бы совсем о разном, — говорят об одном и том же. Тревожная, драматическая «история любви» перестала быть частным случаем, в нее проникло «общее», «мировое», «космическое», она стала одним из проявлений надвигающейся, вот‑вот готовой разразиться катастрофы, вселенского, апокалипсического катаклизма.

В отношениях между любящими в «Неподвижности» нет «синтеза», гармонии, согласованности, но сама героиня, «Дама», дается чаще всего как нечто необычайно {103} высокое или даже как носительница гармонии. Катастрофы, бури не просто существуют рядом с героями, они вошли в их души, они определяют их содержание. При этом «Дама» чаще всего предстает как возможный выход из тревог, несоответствий, душевных драм. Поэтому «мировое», «космическое», «общее» именно в связи с образом «Дамы» иногда может ассоциироваться с соловьевским «синтезом»:

Расцветает красное пламя.
Неожиданно сны сбылись
Ты идешь. Над храмом, над нами —
Беззакатная глубь и высь

*(«Покраснели и гаснут ступени», 1902)*

«Беззакатная глубь и высь» тут означает, конечно, «синтез», обретаемый в «красном пламени» греховной земной жизни, включаемой в общую гармонию. Однако такая гармония, возвышенность, выход из бурь и катастроф — вовсе не единственное, не исчерпывающее определение «Дамы». Героиня сама причастна к космической жизни, в свою очередь полной катаклизмов. Через всю «Неподвижность» проходят темы превращения героини в «звезду», ухода ее от земной жизни в космические пространства («В бездействии младом, в передрассветной лени…», 1901; «Она росла за дальними горами…», 1901, и т. д.), а также «падения звезды» и предназначенной встречи героя с этой «падучей звездой». В сущности, в той или иной степени весь сюжет «ожидания» и «встречи» ассоциируется с этими космическими происшествиями, содержит их в подтексте. Таким образом, «Дама» оказывается не только причастной к мировым катастрофам, но и носительницей их. Поскольку все это драматизируется далее в отношениях с героем, это уже никак не может отождествляться только с Соловьевым и соловьевством. Как и в других случаях, тема «Дамы» обнаруживает у Блока более широкие и общие связи с русской культурой, расширяющие и переосмысляющие ее содержательное значение. Соловьевские тона, подтексты и реминисценции, несомненно, вводят образ «Дамы» в мистико-схоластический круг идей, типичных для символизма. Однако в «Неподвижности» собраны очень сильные, эмоционально насыщенные стихи, чрезвычайно значимые для всей последующей эволюции Блока, и было бы странно, если бы содержание их исчерпывалось идеалистической схоластикой. Более широкие связи темы с предшествующей {104} русской поэтической культурой как раз помогают понять также и более общий, значительный смысл первой книги Блока, чем символистские схемы.

Такой более общей связью с русской культурой, по-видимому уже на этом этапе развития Блока, можно считать проступающую в «Неподвижности» более отчетливо (вследствие жесткого отбора и соседства-соотношения только очень сильных стихов), чем в последующих изданиях первого тома, аналогию «космических» аспектов образа «Дамы» с «кометной» темой Ап. Григорьева. Своей «недосказанностью», стихийной затемненностью, загадочностью «Дама» иногда напоминает совсем иначе решаемую у молодого Блока «недосозданную, всю полную раздора», нарушающую привычную людскую жизнь «комету» Ап. Григорьева:

Кто знает, где это было?
Куда упала Звезда?
Какие слова говорила,
Говорила ли ты тогда?

*(«Тебя скрывали туманы», май 1902)*

При этом тут, разумеется, малосущественно, знал ли молодой Блок забытого поэта Ап. Григорьева и было ли «влияние». Дело совсем не во влияниях, а в общей установке Блока на «жизненность» искусства и, соответственно, в его ориентации на русскую поэтическую традицию. Темы и идеи поэзии 40 – 50‑х годов могли возникнуть у Блока заново при его внимательном и любовном отношении к поэзии 80 – 90‑х годов, которая, в свою очередь, по крайней мере в лице ее старших представителей, опиралась во многом именно на поэзию 40 – 50‑х годов (а для Фета и Полонского те годы — просто их собственный начальный этап). Безотносительно к этому важнейшему в данной ситуации обстоятельству, имеются факты, свидетельствующие (хотя бы и отчасти предположительно) о знании и обдумывании молодым Блоком содержания поэзии Ап. Григорьева.

В составе «Записных книжек» П. Н. Медведев опубликовал в свое время листки с записями Блока о стихах Ап. Григорьева, которые следует отнести, по мнению публикатора, основывающемуся на позднейшем указании поэта, «к лету 1902 г.»[[54]](#footnote-55). В пометах такого рода Блок был {105} всегда щепетильно-точен; некоторые детали в самих записях могут быть отнесены, скорее всего, именно к блоковскому развитию в начале 900‑х годов. Характер помет говорит об очень внимательном вчитывании Блока в стихи Ап. Григорьева. Из самих же записей чрезвычайно существенны для нашей темы следующие. Пометой «очень важно» характеризуется «кометная» тема, в стихотворении «Призрак» откровенно решаемая как особенность современного «эгоистического», болезненно-разорванного сознания. Ап. Григорьев вообще тему «кометы» толковал как социальную тему; «стихийно-эгоистическое» сознание для него было непременным признаком современности, ее общественной, исторически-характерной чертой. Любопытно, однако, что стихотворение «Призрак» в целом комментируется Блоком так: «Рассудочно не все», далее же говорится о Григорьеве еще: «Григорьев вообще рассудочный. Странной и часто тяжелой зрелостью веет от его стихов»[[55]](#footnote-56). Этот контекст должен учитываться при расшифровке центральной для нашей темы записи, относящейся к стихотворению «Комета». В этом стихотворении Ап. Григорьев наиболее резко и отчетливо вдвигает «кометную» тему в социальные теории современности[[56]](#footnote-57). Замысел Ап. Григорьева уловлен Блоком вполне, он комментирует: «Только бы не публицистика!»[[57]](#footnote-58) Это значит, что Блок видит современно-социальный подтекст в стихотворении Ап. Григорьева и хотел бы читать его несколько иначе, менее «рассудочно», хотел бы более расширенного общефилософского толкования. В целом Блок склонен общефилософские и космические аспекты «кометной» темы противопоставлять социальным началам.

Тут возникает очень важная для Блока эпохи «Стихов о Прекрасной Даме» художественная проблема. Образ Прекрасной Дамы появляется в поэзии Блока еще до ознакомления с поэзией Соловьева и увлечения ею; «космическая» сущность его предстает в ледяном холоде и «неподвижности», а не в «стихийных» страстях и эгоистическом «хаосе» и разорванности личности, как, скажем, у Ап. Григорьева. Вот стихотворение, включенное в раздел «Неподвижность» и подчеркнуто датированное {106} там (на общем фоне не сопровожденных датами стихов) 1900 г.:

В полночь глухую рожденная
Спутником бледным земли,
В ткани земли облеченная.
Ты серебрилась вдали.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
В полночь глухую рожденная,
Ты серебрилась вдали.
Стала душа угнетенная
Тканью морозной земли

Дама леденит, замораживает «угнетенную душу» именно тем, что она «космична», присуща «мировой» жизни. Сюда же явно подключен эпиграф из Соловьева к разделу «Неподвижность»:

Ты непорочна, как снег за горами.
Ты многодумна, как зимняя ночь
Вся Ты в лучах, как полярное пламя.
Темного хаоса светлая дочь!

Сложный драматический рисунок отношений Дамы и ее поклонника строится на их раздельности: Дама космична, она несет свет, но замораживает, леденит этим светом. В катастрофическом мире она противостоит тревогам и бедствиям, но ее покой — это покой ледяной, морозной неподвижности. Примечательно, что сама тема «неподвижности» извлечена, по-видимому, из Соловьева. Разочаровываясь постепенно на протяжении 900‑х годов в разных сторонах деятельности Соловьева и отказавшись в итоге от противопоставления Соловьева-поэта Соловьеву-философу, Блок к 1910 г. выработал своеобразное двойственное представление о Соловьеве. По этому представлению, все разнообразные стороны деятельности Соловьева несовершенны, ограничены преходящими потребностями дня; сквозь них же просвечивает единая глубинная личность человека, борющегося «с безумием и изменчивостью жизни», — «здесь те же атрибуты, но все расположилось иначе; все преобразилось, стало иным, *неподвижным*» (V, 451). Цитируя в той же статье «Рыцарь-монах» стихотворение Соловьева «Бедный друг! Истомил тебя путь…», в строке «…*Неподвижно* лишь солнце любви» Блок опять-таки подчеркивает слово «неподвижно» (V, 451). Здесь явно тот же ход творческой мысли, что и в первой книге Блока, в композиционном замысле раздела {107} «Неподвижность». Говоря просто, Блок ищет стабильности, устойчивости, человеческой четкости лирического характера-персонажа. Это связано со всей предшествующей поэтической эволюцией Блока, с тем, как он понимает жизненные задачи поэзии. Тут можно было бы сказать, что Блок неправомерно привлекает Соловьева к своим собственным художественным задачам, вычитывает в его деятельности иное, свое содержание. Упрекать за это Блока бессмысленно. Важно понять, как Блок справляется далее со своими поэтическими заданиями, как лирически осмысляет «неподвижный» характер-персонаж (а такого характера-персонажа в поэзии Соловьева просто нет), где и в чем терпит крушение, прибегнув к этим мистико-философским подпоркам для создания четкой личности лирического «я».

Ясно, что такое положение вещей свидетельствует о недостаточной духовной вооруженности молодого поэта и открывает возможности для мистических истолкований его тем, сюжетов и персонажей. Вместе с тем следует учитывать все трудности объективной ситуации и разные стороны творческих замыслов Блока. Попытки прямого следования «синтетическим» построениям Соловьева имеются в первом стихотворном сборнике Андрея Белого «Золото в лазури»:

В поле зов: «Близок день.
В смелых грезах сгори!»
Убегает на запад неверная тень.
И все ближе, все ярче сиянье зари

Так писал Андрей Белый в стихотворении «Раздумье» (1901), посвященном «памяти Вл. Соловьева»[[58]](#footnote-59). Учение Соловьева прямо толкуется как «сиянье зари», возвещающее близкий и новый день. В стихотворении «Путь к невозможному» (1903) в духе «мистического оптимизма» Вл. Соловьева рисуется выход из противоречий современного сознания путем мыслительных «синтетических» операций:

Ах, и зло и добро
Утонуло в прохладе манящей!
Серебро, серебро
Омывает струей нас звенящей

{108} Это — к вечности мы
Устремились желанной.
Засиял после тьмы
Ярче свет первозданный.

В первом варианте своих воспоминаний о Блоке (1922) Андрей Белый считает соловьевство не только наиболее полным выражением душевного состояния круга своих идейных соратников, но и определяющим явлением в смысле образно-поэтической структуры. Согласно Белому, «… муза поэзии Соловьева на нашем жаргоне являлась символом органического начала жизни», соловьевская метафизика любви «являлась наиболее объясняющей нам нас», она освещала все «не одним только мужским логическим началом, но и женственным началом человечества»[[59]](#footnote-60). Получается своего рода универсальный поэтический ключ ко всем предметам лирического изображения. Тут-то и возникает в своем роде парадоксальная ситуация. Старомодная в образном смысле поэтика Соловьева превращается в руках ортодоксального соловьевца Андрея Белого в «поток сознания» в стихе, размывающий стихотворную композицию, лирический сюжет, сколько-нибудь твердые границы «я», от имени которого идет речь в стихе. Универсальный, всеохватывающий субъективизм, расплывающаяся, ни с чем конкретным не связанная образность становятся поэтическим следствием деревянных логических философских схем соловьевства в стихе. Впрочем, алогизм, произвольность внутренне не сцепленных между собой образов, которые не поддаются жизненно достоверному прочтению, в не меньшей степени присущи оригинальному прозаическому жанру «Симфоний», характерному для художественных устремлений Белого в ранний период его творчества.

Примечательно то обстоятельство, что современники часто готовы были и в Блоке видеть прежде всего поэта музыкально-неуловимых образов и не поддающихся сколько-нибудь внятному эмоционально определенному восприятию настроений. Так, например, К Чуковский в свое время писал о ранних стихах Блока, что в них «… смутность сонного сознания была так велика, что все сколько-нибудь четкие грани между отдельными ощущениями {109} казались окончательно стертыми. Многие стихи были будто написаны спящим, краски еще не отделились от звуков, конкретное — от отвлеченного…». О Блоке в целом говорилось, что «… его лирика была воистину магией» и что «такою по крайней мере ощущало ее наше поколение. Она действовала на нас, как луна на лунатиков. Блок был гипнотизер огромной силы, а мы были отличные медиумы. Он делал с нами все, что хотел, потому что власть его лирики коренилась не столько в словах, сколько в ритмах»[[60]](#footnote-61). Такое восприятие лиризма Блока основывается на реально присущих этой поэзии качествах. Неопределенность, музыкальность, алогизм образов действительно свойственны Блоку, в особенности первого и, быть может еще в большей степени, второго томов. Было бы нелепостью пытаться отрицать это. Но сейчас, в имеющейся уже большой исторической перспективе, кажется ясным и окончательно утвердившимся в восприятии читателя также и другое. Вряд ли можно назвать еще какого-либо лирика дореволюционной поры, чей поэтический облик казался бы столь же эмоционально определенным, законченным, как у Блока. Поэтом трагических страстей, огромной яркости, интенсивности, силы чувства видится сейчас Блок в не меньшей мере, чем лириком зыбких, неуловимых, смутных оттенков и полутонов, музыкально-неопределенных переживаний. Такая двойственность, очевидно, объективно присуща поэзии Блока.

Все это имеет большое значение для понимания как дальнейшей эволюции поэзии Блока, так и ее судеб в последующем развитии русской культуры. В сущности, и то «магическое» воздействие блоковской лирики на современников, которое столь красочно описывает К. Чуковский, основывается отнюдь не на полутонах, оттенках и музыкально-неуловимых переживаниях самих по себе, но на огромной эмоциональной стихии, бьющейся за ними и обусловливающей силу лиризма, тот «прямой удар», который кладет читателя, что называется, «на обе лопатки». Эта сила лиризма связана с чувством жизни и человека у Блока, и она же делает органическими гораздо более тесные, чем у других современников, связи Блока с традициями большой русской поэзии. Можно сколько угодно устанавливать и анализировать «традиции» или «новаторство», скажем, у Андрея Белого, — все это будет мертвыми словами, потому что у Белого никогда не было {110} и не будет прямого, непосредственного эмоционального воздействия на читателя без околичностей, «без лишних слов», И лучшие стихи из первой книги Блока воздействуют на читателя не мистическими схемами, но силой непосредственного, достоверного чувства, большой человеческой любви, которая безобманно доходит до восприятия.

Именно эта огромная эмоциональная сила требует прямых, ясных форм выражения, четкой личности лирического «я» (героя-персонажа), не простого продолжения фетовского лиризма, полутонов и оттенков переживаний, размывающих очертания человеческой личности, но стабильного, «неподвижного», т. е. резко очерченного образа человека. Но, как и в самых ранних блоковских стихах, для этого точно отграниченного образа у Блока нет еще опор в самом совокупном материале стиха — «мировое», «космическое», «катастрофическое» такими опорами сами по себе быть не могут. Тут нужны были бы прямые переходы между лирической эмоцией и конкретным жизненным материалом, входящим в стих. Таких переходов у Блока в эпоху «Стихов о Прекрасной Даме» еще нет, и это не формальное качество, это свидетельство незрелости его поэтического мировоззрения. Такой опорой для яркой, интенсивной эмоции (и это единственный для него в наличных условиях выход) Блок делает условный, традиционно узнаваемый сюжет, и, соответственно, герой у Блока принимает обличье несколько театрализованного персонажа. Сюжеты в стихах из раздела «Неподвижность» — это ситуации средневековья, то русского, то западного: действие происходит то в тереме и вокруг него, то в рыцарском замке и в его окрестностях, то в готическом соборе, то в старой русской деревенской церкви:

Падет туманная завеса.
Жених сойдет из алтаря.
И от вершин зубчатых леса
Забрезжит брачная заря

*(«Я, отрок, зажигаю свечи», 1902)*

Едва ли кому придет в голову прочитывать это стихотворение как рассказ о деревенском подростке, присутствующем при церемонии христианского бракосочетания. Само это бракосочетание дается в таких тонах, что трудно заподозрить рассказчика и в христианских чувствах: тут не церковь благословляет брак, но сам брак толкуется как высочайшее чудо, — ведь именно от него загорается «зарей» {111} «зубчатый лес». Реально здесь нет ни алтаря, ни леса, ни зари. Стихотворение говорит не о реальной церемонии бракосочетания, но об огромном человеческом чувстве, загорающемся над всеми этими «реалиями», превышающем их, не могущем найти выхода в этом «бедном обряде». Сами «реалии» — только бедные, несовершенные знаки человеческого «чуда». Но появились-то они, при всем своем несоответствии «чуду», именно потому, что «чудо» нельзя выразить в оттенках, полутонах, неуловимых переживаниях. Единственная реальность тут — безобманно огромное человеческое чувство. Оно настолько выше своих «реалий» и так явно существует помимо них, что они превращаются в декорации. Отрок, присутствующий при «чуде», — театральный персонаж, что нисколько не умаляет «чуда», но условностью подчеркивает безусловную высоту события.

«Персонаж», «декорация» существуют настолько раздельно от реального события внутренней жизни и в то же время настолько необходимы для четкого, ясного его выражения, что может появиться необходимость подчеркнуть эту двойную художественную логику. Такое подчеркивание, естественно, тоже осуществляется театральными средствами:

Потемнели, поблекли залы.
Почернела решетка окна.
У дверей шептались вассалы:
— Королева, королева больна.

*(«Потемнели, поблекли залы»)*

«Театральность» блоковских сюжетных ситуаций в этом стихотворении (1903) доведена уже почти до оперной банальности. С горем пополам можно пытаться «реализовать» образную систему таких вещей, как «Я, отрок, зажигаю свечи…». Данное стихотворение читать иначе как условно-театральное, конечно, просто невозможно. Однако резкость, «обнаженность приема», как всегда у Блока, содержательна — за оперной четкостью персонажей стоит наиболее серьезная для Блока мысль: чем четче, яснее облик персонажа-героя, чем сильнее владеющее им чувство, тем яснее, что по существу нет и не может быть «цельности», «гармонии», «синтеза» в современном человеке, о котором реально говорит Блок в этой условно-театральной форме. Уже «театрализация» сама по себе говорит, что Блок-художник реально не верит в мистико-схоластические конструкции соловьевства. Подчеркивание несоответствия между силой и подлинностью эмоции {112} и «театральностью» ее выражения открывает нецельность героев: то, что «королева больна», означает в театрально-условном контексте стихотворения «ущерб Дамы», ее нецельность, но к этой болезни королевы оказывается причастным и ее поклонник:

У дверей затихнувшей спальни
Я плакал, сжимая кольцо
Там — в конце галереи дальней
Кто-то вторил, закрыв лицо.

У дверей Несравненной Дамы
Я рыдал в плаще голубом.
И, шатаясь, вторил тот самый —
Незнакомец с бледным лицом

То, что «Дама» испытывает «ущерб», умирает, — означает, что она оказалась не носительницей «гармонии», «синтеза», но подверженной «катастрофе». С этим связана тема «изменения облика», проходящая через весь раздел «Неподвижность». «Но страшно мне: изменишь облик Ты» — так говорится в первом же (после «Вступления») стихотворении «Неподвижности» («Предчувствую Тебя…», 1901). В том стихотворении, о котором у нас сейчас идет речь, гибель «королевы» рисуется на фоне «ущерба», который испытывает и поклонник «Дамы»: рыдающий «у дверей Несравненной Дамы» «в плаще голубом», он слышит также, как «кто-то вторил, закрыв лицо». Это — его двойник. Но, таким образом, он тоже ущербен, причастен «космической катастрофе», ибо «двойничество» означает неполноценность, раздробленность его сознания. Понятно, что если бы это был просто рассказ о конкретной, обычной (хотя бы и очень большой) любви, — тут было бы невозможно театральное оформление ситуации. Не было бы ни «королевы», ни ее поклонника «в плаще голубом», ни «незнакомца с бледным лицом». Это значит, что «театр» тут — не просто прихоть, эстетическая побрякушка дурного тона. «Театр» означает здесь скрещение, сплетение огромного индивидуального чувства с «общим», «мировым», «космическим», «катастрофическим». «Театр» означает также, в своей простейшей или даже банальной наглядности, особую, не бытовую, не эмпирическую конкретность происходящего именно как «мирового». Ни одно стихотворение Андрея Белого нельзя прочитать так просто. Мифологические, условные образы (скажем, образы кентавров или гномов в «Золоте в лазури») не сложатся в такую ясную и четкую драматическую {113} ситуацию, как у Блока. С этой точки зрения «театральное» является носителем большой и в основе своей подлинно человеческой эмоции, но эмоция эта обобщена, поднята на уровень «космического» и поэтому не может быть сведена к лиризму обычного повествования о счастливой или неразделенной любви. Прочесть все это вне условности, обобщения, «театра» — означает только неверное восприятие Блока и больше ничего.

Поэтому все неоднократно предпринимавшиеся попытки толковать «Стихи о Прекрасной Даме» как обычную «историю одной любви» не отличаются особой убедительностью, какими бы мотивами они ни подсказывались. Более или менее ясны поводы, подсказавшие Н. С. Гумилеву его интерпретацию блоковской первой книги. В рецензии на второе издание этой книги Гумилев писал: «О блоковской Прекрасной Даме много гадали — хотели видеть в ней — то Жену, облеченную в Солнце, то Вечную женственность, то символ России. Но если поверить, что это просто девушка, в которую впервые был влюблен поэт, то мне кажется, ни одно стихотворение в книге не опровергнет этого мнения, а сам образ, сделавшись ближе, станет еще чудеснее и бесконечно выиграет от этого в художественном отношении». Выше же в статье Гумилева говорится, что в творчестве Блока нет ни литературных, ни философских, ни социологических проблем, а что поэт «просто описывает свою собственную жизнь»[[61]](#footnote-62). Очевидным образом пытаясь оттолкнуться от символизма и явно его упрощая, Гумилев вместе с тем стилизует Блока под искомую им акмеистическую «простоту», хочет сделать старшего поэта своим союзником в этих поисках упрощенной, лишенной большой жизненной противоречивости, конкретности. Такой конкретности в книге Блока нет, Гумилев приписывает Блоку то, что он хотел бы в нем видеть. Другой критик видел за образами первой книги Блока «… незатейливую, русскую провинцию: помещичью усадьбу на холме, голубятню, румяную соседскую барышню, речку, церковку, молодой березняк». Далее оказывается, что Блок «… преображал житейское в Иное»[[62]](#footnote-63). Первая часть описания очень колоритна, но к книге Блока безотносительна; во второй части Блок больше похож на Андрея Белого, чем на самого себя. Описание, {114} видимо, подсказано любовью к поэзии Блока, но оно неточно. Реальный оригинал от него далек.

Критики пытаются найти у молодого Блока прямые и открытые связи с реальным миром человеческих отношений, с действительностью — поэтому у них и получается так, что «роман о Даме» может быть прочитан в кругу этих отношений, «реально». На деле же у Блока очень острое чувство общего неблагополучия, катастрофичности, и оно воспринимается в явных связях с драматизмом личных отношений, но и то и другое принимает фантастическую форму потому, что как раз отсутствует среднее звено: обычный ряд людских связей, та повседневная жизнь, которая чаще всего образует «материю» искусства. Это связано со стремлением Блока разделить и противопоставить друг другу «космически-общее» и социально-общественное, в чем выражается идейная незрелость Блока. Но косвенно в этом же проступает и сильная сторона блоковской поэтической деятельности: неверие в мистические схемы, обобщающие и подгоняющие под идеалистический шаблон реальные отношения. В «театральном драматизме» блоковских лирических сюжетов сказывается присущее Блоку, как большому поэту (хотя и «начинающему»), чувство жизни.

Совсем иначе все в этом смысле у Андрея Белого: он не боится включения в лирику действительной ситуации, потому что он верит в мистическую схему, с которой прямо соизмеряется реальный материал. В «Золоте в лазури» есть целый ряд стихов, где зарисовки реальных отношений по-особому лирически освещены. Таковы стихотворения из раздела «Прежде и теперь». «Прежде» — это стилизации под XVIII век, «теперь» — попытки нарисовать сегодняшних людей. Вот стихотворение «Свидание» (1902):

Время плетется лениво
Все тебя нету да нет.

Час простоял терпеливо.
Или больна ты, мой свет?

Рисуется любовь современного «фабричного», рабочего; воспроизводится бытовая обстановка, передается все в речевом колорите героя. Ситуация освещена лирически — и одновременно иронически. В своем роде это — стилизация; автор не сливается с героем, а смотрит на него сбоку: он и жалеет героя, и видит его переживание как «недолжное», в свете мистического идеала. Ирония тут близка к соловьевской: действительность берется {115} в «синтезе» с идеалом, и одновременно подчеркивается ее всегдашнее несоответствие мистическим схемам Такой ход дает в итоге лирический гротеск: «быт» всегда обобщен, как смешной кошмар:

Я встревожен назойливым писком:
Подоткнувшись, ворчливая Фекла,
Нависая над улицей с риском.
Протирает оконные стекла.

*(«Весна», 1903)*

В финале откровенно выражен «недолжный», гротесковый характер действительности, вечно далекой от идеально-мистических стремлений:

В синих далях блуждает мой взор.
Все земные стремленья так жалки…
Мужичонка в опорках на двор
С громом ввозит тяжелые балки.

Все здесь в художественном смысле благополучно, потому что всему отведено свое место: низкая действительность всегда низка, и рисовать ее следует именно такой, без всякой боязни. Высокий идеал — всегда «в синих далях» и всегда в «синтезе» с этой низкой действительностью. Все на своих местах, и всему свой порядок.

Для молодого Блока, напротив, именно действительность, обычные отношения людей постепенно становятся тревожной проблемой. Напряженное несоответствие между высоким трагическим романом и повседневной действительностью все больше осознается как выражение «общей тревоги». В письме к отцу от 8 февраля 1902 г. еще относительно спокойно констатируется отсутствие «естественной и свободной» жизни в стихе: «Вообще я мало где бываю и чувствую себя в некоторой отделенности от внешнего мира, совершенно, однако, естественной и свободной, находящей свое разрешение в довольно большом количестве стихов, по-прежнему, несмотря на гражданские струи, лишенных этих преимуществ» (VIII, 28 – 29). Однако уже в письме к отцу от 8 августа 1902 г. формулируется возможный ближайший выход из коллизии между напряженностью драматизма в стихе и характером повседневной жизни: «… все еще мне мечтается о крутом (не внезапном ли?) дорожном повороте, долженствующем вывести из “потемок” (хотя бы и “вселенских”) на “свет божий”» (VIII, 40). «Вселенские потемки» тут означают общее катастрофическое положение мира, {116} осмысляемое Блоком как «космическое» состояние, в отрыве от непосредственных жизненных отношений, от социальных начал, от общественной жизни. Включение непосредственных жизненных отношений в художественное изображение далее предполагается в виде охвата их также общей катастрофической концепцией мира: «Однако этот свет, на иной взгляд, может оказаться еще метафизичнее, еще “страннее” потемок. Но ведь и здравый Кант для иных мечтателен не в меру. Вообще-то можно сказать, что мой реализм граничит, да и будет, по-видимому, граничить с фантастическим (“Подросток” Достоевского)». «Такова уж черта моя» (VIII, 40). Задумываясь над соотношением материала повседневной жизни и «фантастичности» космической картины мира, свойственной его лирике, Блок нисколько не склонен подгонять этот разрыв под некую выдуманную гармонию, «синтез». Напротив, он подчеркивает дуализм, разорванность. В этом смысл упоминания имени Канта. Немецкий дуалист фигурирует тут как «здравый» философ, трезво констатирующий объективный характер противоречивости мира. Дело не в том, верно или неверно Блок понимает Канта, но в ходе его собственной мысли: ставя себе задачу более точного изображения повседневных отношений, Блок не собирается подгонять действительность под мистические, «синтетические» схемы. Фантастичность присуща не только «душе» с ее предчувствиями космических катастроф, но и реальным отношениям людей, их обычной жизни. Иначе можно сказать, что трагизм Блок пытается найти в повседневных картинах жизни, включаемых сейчас в «катастрофическую» концепцию мира.

В первой книге Блока такую роль обнаружения фантастичности в повседневной жизни играет раздел «Перекрестки». В целом в этом разделе определяющее значение имеют особым образом оформленные зарисовки современной городской жизни, в противовес условно-средневековому и условно-сельскому пейзажу (или, скорее, декорациям), в которых развертываются драматические отношения героев-персонажей «Неподвижности». Нет здесь и самих этих героев-персонажей, проходящих через весь раздел, если не считать тех стихов, в которых с особым театрально-драматическим напряжением еще раз появляется роман о Прекрасной Даме («Безмолвный призрак в терему…», 1902). Вместе с тем в некоторых из стихотворений этого раздела, предвосхищая драму «Балаганчик», иронически обнажается театральный характер ситуации {117} Прекрасной Дамы. Таковы в особенности стихотворения «Свет в окошке шатался…» (август 1902 г.) и «Все кричали у круглых столов…» (декабрь 1902 г.). В первом из них иронически освещена средневековая обстановка сюжета Дамы, а вместе с ней — и сам этот сюжет:

«Он» — мечом деревянным
Начертал письмена.
Восхищенная странным,
Потуплялась «она».

Высокий смысл миссии Дамы тут оказывается результатом исканий и предначертаний ее поклонника. Дама придумана поклонником. Однако поклонник пишет свои предначертания деревянным, бутафорским мечом; отдаленность всей ситуации от реальных жизненных отношений открывается тем, что она выступает как деталь «шутовского маскарада». Обрамляет сюжет образ Арлекина, героя народного, площадного театра, появляющегося и в первой, и в финальной строфах:

Восхищенью не веря,
С темнотою — один —
У задумчивой двери
Хохотал арлекин

Образ Арлекина, хохочущего в подъезде городского дома над ситуацией Прекрасной Дамы, не только обнажает отдаленность ее от повседневности. Он одновременно связывает ее с городской жизнью. Только в современной городской жизни возможна такая отдаленность от повседневных отношений, погруженность в себя, в свои переживания. Прекрасная Дама — не преодоление современной смуты, но одно из ее выражений, и ирония свидетельствует об этом. Иной, обратный ход, но с тем же результатом, в другом из названных стихотворений. Действие тут тоже театрально, тоже пронизано иронией и тоже происходит в городе:

Все кричали у круглых столов.
Беспокойно меняя место.
Было тускло от винных паров,
Вдруг кто-то вошел — и сквозь гул голосов
Сказал: — Вот моя невеста

Это стихотворение предвосхищает первую сцену «Балаганчика». Вошедший — Пьеро; его любовь проста и обычна, никаких «древних письмен» в себе не заключает, {118} она не обещает и мистического выхода из противоречий современной жизни. И тем не менее в кабаке, куда вошел Пьеро и где посетители «визжали неистово, как звери», его простая любовь никому не нужна и непонятна; далее она вызывает бессильную злобу — посетители кабака рвут в клочья оброненный девушкой-«невестой» платок, а один из них разражается бессмысленным хохотом, как Арлекин. Когда же Пьеро вновь заявляет о том, что вошедшая девушка — его невеста, Арлекин разражается рыданиями. Ирония на этот раз говорит об одиночестве, непонятости и ненужности не только сверхъестественно-возвышенной любви, но и простого, обычного человеческого чувства, ставшего эпизодом балаганного представления.

Таким образом, высокое чувство, обещавшее избавление от всех жизненных бед, стало одним из элементов повседневной жизни — театральным, одновременно трагическим и ироническим эпизодом общей городской панорамы. Никакого «синтеза», гармонии не находится и здесь — напротив, обнаруживается трагическая расщепленность жизни. Эта жизненная трагическая раздробленность рисуется отдельными пятнами, бликами, эпизодами; подобная эпизодичность играет здесь содержательную роль: цельной картины жизни нет и не может быть в изображении потому, что ее нет в действительности:

Все бессилье гаданья
 У меня на плечах
В окнах фабрик — преданья
 О разгульных ночах
Оловянные кровли —
 Всем безумным приют
В этот город торговли
 Небеса не сойдут

*(«Вечность бросила в город…», 1904)*

Городская панорама рисуется как нечто разбитое на детали, бессвязное, безумное. Тут нет иронии; ирония распространяется на отдельные лица, она обнаруживает их несовершенство. В общей же картине — трагическое безумие. Создается впечатление, что тут — вольная или невольная полемика с художественными концепциями типа той, которую мы видели в «Весне» Андрея Белого. Там лирическое «я» иронически осмысляет общую, повседневную жизнь («Все земные стремленья так жалки») и поверх нее, «в синих далях», видит высшую правду «синтеза», гармонии. Здесь, у Блока — «небеса не сойдут», не {119} откроется высокое в этом безумии, потому что «край небесный распорот», самое высокое тоже трагически разорвано; но зато и сам хаос городской жизни не столько жалок, сколько трагичен. Фактически у Блока речь идет об объективном драматизме действительности. В «Перекрестки» включен целый ряд стихов, которые в каноническом блоковском издании относятся к эпохе второго тома. Так же как и жесткий отбор стихов в первом разделе, включение более поздних стихов, где рисуется безумие городской жизни, с перемежкой их стихами, резко-контрастно, часто с трагической иронией освещающими ситуацию Прекрасной Дамы, создает совсем другую общую идейную перспективу книги, чем в последующих изданиях первого тома. Драматизм эволюции Блока выступает тут ярче, обнаженнее. Вместе с тем четче, яснее проступает при таком построении и общий смысл тем ранней поэзии Блока, и темы Прекрасной Дамы в особенности.

Драматизм композиции книги выявляет внутреннюю логику темы. Прекрасная Дама появляется еще до ознакомления Блока с Соловьевым — как своего рода образный сгусток, комплекс, в котором сплетаются темы чрезвычайно напряженных индивидуальных любовных переживаний с темами общих тревог и предчувствий, ожидания «неслыханных перемен». Обнаруживается, далее, стремление рассматривать этот образ как разрешение тревог, предчувствий и ожиданий — и личных, и общих; тут вплетается соловьевская тема «синтеза», религиозной гармонии. Но вместе с тем, в согласии с общей эволюцией Блока, обнаруживается драматически-противоречивая природа и этого образа, и связанного с ним сюжета. Обостряясь, этот драматизм принимает театрально-резкую форму и, не теряя своей лирико-трагической сути, начинает играть также гранями театральной иронии. Тут выступает наиболее резкий из контрастов во всем драматическом движении темы: спадают средневековые облачения, ситуация оказывается одним из эпизодов современной городской жизни, в целом полной своих собственных трагических противоречий. Тогда от этой ситуации, ставшей одним из эпизодов современной драмы жизни, отделяется, получает самостоятельное существование тема грядущих катастроф. Стихотворение «Я вышел в ночь — узнать, понять…» — самая последовательная из публикуемых в эту пору Блоком вещей «катастрофического» плана — включается в «Перекрестки», после стихов 1904 г. городской темы, в окружении наиболее {120} сгущающих драматизм ситуации «Дамы» стихов. Говоря иначе — трагические аспекты общей темы превращают Даму из центра всего построения в деталь панорамы. По замыслу же образ таков, что в качестве эпизода он немыслим. Теперь Дама должна уйти, исчезнуть, — здесь, в контексте городских драм-эпизодов, ей нечего делать:

А хмурое небо низко —
Покрыло и самый храм.
Я знаю: Ты здесь. Ты близко
Тебя здесь нет. Ты — там

*(«Мне страшно с Тобой встречаться…», ноябрь 1902)*

Этап «Перекрестков», по идейной логике сюжета и композиции, переходит в «Ущерб», в исчезновение Дамы.

«Ущерб» открывается стихотворением «Экклезиаст» (1902); это не самое сильное из блоковских стихотворений на темы предстоящей «катастрофы», но, быть может, наиболее обнаженное; библейское образное облачение придает сюжету наглядность, повествовательность за счет лиризма. Получается как бы голая констатация факта, что вот‑вот наступит «хаос безмирный». С другой стороны, городская тема в стихотворении «Встала в сиянии. Крестила детей…» (1903) отмечена повествовательностью совсем иного рода: это насыщенный бытовыми деталями, нигде, за исключением первой фразы, не выходящий за грани житейской конкретности рассказ в стихах из городской социальной хроники. Показательно, что позже стихотворение получило название «Из газет». Значение такого рода вещей в общей эволюции Блока необычайно велико. Дело, разумеется, не просто в том, что внимание поэта привлекает эпизод газетной хроники, не в социальной теме самой по себе, и даже не в высоком трагизме ее решения, что делает стихотворение намного выше «восьмидесятнической» традиции, с которой тут Блок явно связан. Блок стал великим поэтом вовсе не потому, что он повторял восьмидесятников, но потому, что сумел стать шире, выше их. Позднее Блок связал свои обобщающе-философские темы с социально-общественными началами, и стихи такого рода, как «Встала в сиянии…», важны как первые опыты в этом направлении. Как бы то ни было, здесь, в «Ущербе», и городская тема получает вид «рассказа в стихах», освобождается от скреп единого сюжета «Дамы». Чертами романсной повествовательности, романсного лиризма несколько в духе Апухтина, опять-таки с несравненно большей силой и трагизмом, насыщается {121} и тема «арлекинады», иронической театральности («В час, когда пьянеют нарциссы…», 1904). Драматической задачей, драматической функцией уже «Перекрестков», в общей композиции книги, было показать раздробление, рассыпание единого сюжета Дамы на отдельные темы и сюжеты. Там это звучало трагедийно-патетически. Здесь — развязка общего сюжета, открытое выражение раздробляющихся, как бы расходящихся в разные стороны тем.

Центр всей сюжетной организации развязки в «Ущербе» — два стихотворения любовной темы. Одно из них рассматривалось выше, в самом начале анализа первой книги Блока: это стихотворение 1903 г. «Когда я уйду на покой от времен…». Там говорилось, что стихотворение и явно связано с начальными вещами Блока, и в то же время сильно от них разнится развернутым психологическим рисунком. Такого типа детализованного психологизма «общения героев», конечно, нет в своеобразном трагическом «поединке роковом» основных стихов о Прекрасной Даме и ее поклоннике, слуге и рыцаре одновременно. Здесь не трагедия, как в стихах о Даме, но скорее сильно углубившаяся по сравнению с апухтинской традицией психологическая повесть с сильно драматизованным сюжетом. Сюжет этот уже не содержит сам по себе всех тех обобщающих аспектов, которые содержал сюжет Дамы, потому-то это и не трагедия, но нечто относящееся, скорее, к стихотворно-повествовательному жанру лирики. Хотя формально к «ней» здесь обращаются со словами «Ты, Святая» — она уже, в сущности, не Дама. Дама ушла, исчезла, в психологическом повествовании она неуместна, ей здесь нечего делать. Предшествующее стихотворение, тоже 1903 г., вполне объясняет происшедшее:

Когда я в сумерки проходил по дороге,
Запричетился в окошке красный огонек
Розовая девушка встала на пороге
И сказала мне, что я красив и высок

В этом вся моя сказка, добрые люди.
Мне больше не надо от вас ничего:
Я никогда не мечтал о чуде —
И вы успокойтесь — и забудьте про него.

*(«Просыпаюсь я — и в поле туманно», 1903)*

Стихотворение это отнюдь не идиллично, в нем есть свой драматизм: в первой строфе говорится о пробуждении от сна, столь же безжеланном, «как девушка, которой я служу». {122} Оно и не эмпирично, в нем есть все обычные для сильных блоковских стихов «высокие смыслы»: конечно, «сон» тут не просто сон, но сонная жизнь, «сумерки» эти перед рассветом, и «рассвет» означает какую-то иную, не сонную жизнь; вместе с тем девушка «безжеланна», и потому все это драматично, совсем не просто. Наконец, все происходящее все-таки чудо, и даже так: это единственное возможное в мире чудо. Однако это простое чудо жизни. Поэтому Дамы тут нет, есть обыкновенная история человеческой любви, со всеми ее бедами и чудесами. С точки же зрения концепции «Дамы» — это «ущерб». Вся композиция книги завершается стихотворением «Дали слепы, дни безгневны…» (1904). Это сказочное стихотворение, в сущности, небольшая поэма. В сказочно-мифологической, романтической форме выявляется в финале жизнеутверждающая идея «вечного боя» жизни:

И опять, в безумной смене
 Рассекая твердь,
Встретим новый вихрь видений, —
 Встретим жизнь и смерть!

В таком сложном переплетении разнородных тем, мотивов и традиций подходит Блок к порогу революционных событий в стране: не забудем, что первая книга Блока вышла в свет в конце 1904 года, на обложке же ее стоит дата: 1905 год.

# **{123}** «Путь среди революций»(Блок-лирик и его современники)

## 1

В общественном и духовном развитии Блока огромную роль сыграли революционные события 1905 г.; соответственно они имели необычайно важное значение в становлении и утверждении зрелой лирической системы поэта. Уже в советскую пору, при подготовке нового собрания сочинений, осмысляя внутреннюю логику своей духовно-жизненной и художественной эволюции, Блок писал: «Если удастся издать — пусть будут все четыре томика — одной толщины, и в них — одно лучше, другое хуже, а третье и вовсе без значения, без окружающего. Но какое освобождение и какая полнота жизни (насколько доступна была она): вот — я — до 1917 года, путь среди революций; *верный* путь» (дневниковая запись от 7 января 1919 г., VII, 355). Наиболее емкой, точной и содержательной формулой единства творческой судьбы поэта в его собственном определении оказывается — «путь среди революций»; ощущение внутренней связи с революционным развитием общества дает максимальную духовную удовлетворенность — «освобождение»; в высшей степени характерно также для Блока, что это же ощущение является «полнотой жизни». Рубеж 1905 года был для Блока всегда глубоко знаменательным поворотом. И в самую ту пору, и в особенности — когда события миновали, они всегда представлялись Блоку стихийным общественным взрывом, заново трагически определившим жизненную и творческую судьбу: «… лиловые миры первой революции захватили нас и вовлекли в водоворот… За миновавшей вьюгой открылась железная пустота дня, продолжавшего, {124} однако, грозить новой вьюгой, таить в себе обещания ее. Таковы были междуреволюционные годы, утомившие и истрепавшие душу и тело» (дневниковая запись от 15 августа 1917 г., VII, 300). Вторым и еще более значимым, определяющим трагедийным взрывом, внутренне связанным с первым, оказываются события 1917 г.: «Теперь — опять налетевший шквал…» (VII, 301). Закономерность творческого движения устанавливается самим поэтом именно в органических соотношениях с этими двумя «шквалами», все определяющими.

Люди, хорошо знавшие Блока или постоянно с ним соприкасавшиеся, утверждали, что он несколько изменился и как человек во время самих событий 1905 г., иным стал его подход к жизни, к людям. Так, учившийся с Блоком на славяно-русском отделении филологического факультета Петербургского университета В. Е. Евгеньев-Максимов вспоминал в личных беседах о подчеркнутой отчужденности Блока-студента (в пору до 1905 г.) от студенческой среды. А М. А. Бекетова рассказывает о возникшем у Блока во время революции остром интересе к окружающему, к тому, что происходит в стране. Встречавшийся с Блоком в январские дни 1905 г. Андрей Белый в своих первых (относительно наиболее правдивых) воспоминаниях о поэте сообщает о столкновениях Блока с отчимом — гвардейским офицером, вынужденным участвовать в действиях властей в это время. Обобщенно об изменениях, произошедших в Блоке-человеке, М. А. Бекетова писала так: «С этой зимы равнодушие Александра Александровича к окружающей жизни сменилось живым интересом ко всему происходящему»[[63]](#footnote-64). Следует понимать, что под «окружающей жизнью» тут подразумеваются общественные, социальные события; личный и творческий интерес к жизни и людям у Блока — большого поэта и человека — был с первых шагов в искусстве.

Для верного понимания эволюции поэта важно не путать эти две стороны блоковского отношения к действительности. Само собой разумеется, реально они взаимосвязаны, но трудность развития Блока в том-то и состоит, что на разных этапах своей эволюции он несколько по-разному представляет себе их соотношение. В литературе о Блоке и посейчас можно встретить утверждения, сводящиеся {125} к тому, что Блок до 1905 г. «не знал жизни», а после революции вдруг «узнал» ее. На деле возникающие здесь проблемы сложнее. Представление о трагедийной взаимосвязи разных сторон действительности Блок вырабатывал на протяжении всего своего творческого пути. Поверхностно, вне соотношения с эволюцией поэта понимаемые суждения его на эти темы могут подать повод и для утверждений типа «не знал — узнал». Сравнивая подход живописца и современного писателя к своему жизненному материалу, Блок писал в статье 1905 г.: «Искусство красок и линий позволяет всегда помнить о близости к реальной природе и никогда не дает погрузиться в схему, откуда нет сил выбраться писателю» (V, 20). Игнорируя поэзию раннего Блока, можно сделать вывод из этих слов, что Блок только сейчас задумался о преимуществе «красок и линий» над схемами. На деле же у Блока всплывает в открытой форме коллизия, существовавшая и ранее. То, что Блок сталкивает «схемы» с «красками и линиями», — говорит о кризисе мировоззрения. Открыто признается неудовлетворительность обобщающих творческих принципов, и суть именно в этом: «Душа писателя поневоле заждалась среди абстракций, загрустила в лаборатории слов» (V, 22). Блок и раньше сомневался в применимости, пригодности «схем и абстракций» для художественного обобщения эмоционально-жизненного материала — еще в 1902 г. он признавался: «Я уже никому не верю, ни Соловьеву, ни Мережковскому»[[64]](#footnote-65). Суть у Блока — если воспринимать все это в единстве его эволюции — не в механическом противопоставлении «природного» и идейно-оценочного моментов, но в открытом выражении кризиса.

Такого рода разрывы, механические противопоставления разных сторон деятельности художника были характерны для вульгарной социологии, имевшей известное распространение и среди исследователей творчества Блока. Верное понимание того, что происходило в искусстве и мировоззрении Блока в связи с событиями 1905 г., сильно затруднялось категорическими утверждениями вроде того, что «как поэт, А. Блок в годы первой революции и годы реакции был в плену буржуазной идеологии…» и что «… искусство идейного показа реальной действительности {126} ему непонятно, чуждо и враждебно»[[65]](#footnote-66). У самого Блока, как мы видели, было совершенно иное представление о своей эволюции, выработанное в ходе его сложного, мучительного духовно-общественного развития. Та общая перспектива творческого движения поэта, которую сам Блок определял словами «путь среди революций» и которую он уточнял далее, выделяя 1905 и 1917 годы как важнейшие переломные моменты своей духовной биографии, доказательно подтверждалась советским литературоведением примерно с середины 30‑х годов. На основе вдумчивого, внимательного изучения разнообразного фактического материала было доказано, что слова о «пути среди революций» соответствуют действительному положению вещей. Было выяснено, что творчество поэта советского периода, когда Блок открыто принял революцию, органически связано с его предшествующим развитием и является «последним звеном» в той линии общественного и художественного движения, «которая начинает обозначаться в творчестве Блока после 1905 года»[[66]](#footnote-67). В этой связи было установлено в ряде работ, что революция 1905 г. «определила направление всего дальнейшего общественного и творческого пути Блока» и что последовавшие за ней годы реакции «явились временем колоссального творческого и идеологического роста»[[67]](#footnote-68). В итоге непредвзятого анализа реальных фактов (а именно предвзятость, схематическая заданность итогов затемняли реальную картину эволюции в вульгарно-социологических освещениях творчества поэта) стал общепринятым простой, но очень важный вывод, что после 1905 г. путь Блока, при всех его зигзагах, сложности и противоречивости, — это путь «справа налево»[[68]](#footnote-69).

{127} Вульгарно-социологический подход возможную противоречивость, кризисность решительно вменяет в вину самому художнику. Тем самым отстраняется вопрос о противоречиях действительности, о движении художника вместе с ними. Поэтому отпадает и проблема изменений, появления нового идейного качества в искусстве. Существенные изменения происходят и в мировоззрении, и в творчестве Блока непосредственно в месяцы и годы небывалых событий в стране. Духовному развитию Блока в этот период, несомненно, свойственна противоречивость. Наглядно ясно и неоспоримо то, что Блок выходит из своеобразного «лирического оцепенения», замкнутости в кругу философских созерцаний и лирических переживаний, в котором он пребывал до этих событий. Примечательно, однако, то, что сами события общественно-политического плана становятся предметом поэтических раздумий и лирических переживаний — какова бы ни была мера понимания их. Подводя некоторый итог пережитому в эти бурные месяцы, в письме к отцу от 30 декабря 1905 г. Блок говорит, что его отношение к «освободительному движению» выражалось «одно время даже в сочувствии социал-демократам» (VIII, 144), — но тут же поясняет, что от подобных крайностей он все больше отходит и в плане непосредственно политическом готов одобрить деятельность «умеренных партий». Характерно блоковское пояснение к этому признанию: «умеренные партии», с точки зрения Блока, годятся «разумеется, не для жизни, а для “государственной думы” и т. п.» (VIII, 145). Ненависть к разного рода либеральным программам была одной из наиболее органических черт духовного облика Блока. Поэтому-то либеральные идеи совершенно не устраивают его «для жизни» — Блоку-человеку они абсолютно чужды. Гораздо притягательнее для него непосредственная революционная действенность. В письме признается вместе с тем, что у него проходит и это, более ему по-человечески свойственное, непосредственное увлечение революцией. Блок поясняет, что если он и отходит от прямого увлечения революцией, то не потому, что не видит смысла в революционной деятельности, «а просто по природе, качеству и теме душевных переживаний» (VIII, 144). Тут видны и слабые, и сильные стороны блоковской оценки для себя опыта общественных событий. Отстранение от себя и своих поэтических переживаний либеральных программ говорит о здоровых социальных влечениях художника; в попытке же расположить поэтические искания {128} где-то рядом с общественными отношениями и их социально-политическими преломлениями, как-то разделить их, — сказывается мировоззренческая неясность, незрелость поэта.

В том, как расценивать, как относиться к этой неясности, незрелости, идейно-духовной противоречивости поэта, в сущности, и лежит водораздел между вульгарной социологией и основным направлением советского литературоведения в изучении Блока. Подводя итоги своей эволюции, сам поэт, как мы видели, в событиях 1905 г. усматривал решающий перелом во всем своем пути, во всей совокупности своего творчества. В этом «пути среди революций» он не разделял свои взгляды на действительность, общественную жизнь и свое художественное творчество, не противопоставлял их друг другу. Он видел противоречивость и там и тут и общую основную линию, ведущую «справа налево». Зато механическое расчленение и противопоставление взглядов художника и его творчества присуще исследованиям вульгарных социологов. Тщательно разыскиваются, собираются и подгоняются друг к другу все незрелые, наивные, идейно несостоятельные высказывания Блока, создается некая искусственная «система взглядов», под нее далее подминается и все творчество поэта. Полностью выпадает, таким образом, вопрос о мере отражения в искусстве реальных противоречий действительности, самой жизни.

Такой подход к искусству — когда судят о нем не по самим произведениям, соотнесенным с действительностью, но по взглядам художника — восходит к Г. В. Плеханову Существуют две прямо противоположные оценки творчества Л. Н. Толстого. «Он не способен был, — говорит Г. В. Плеханов, — перейти на сторону массы, эксплуатируемой дворянским государством»[[69]](#footnote-70). «Его устами говорила вся та многомиллионная масса русского народа, которая *уже* ненавидит хозяев современной жизни, но которая *еще* не дошла до сознательной, последовательной, идущей до конца, непримиримой борьбы с ними»[[70]](#footnote-71), — утверждает В. И. Ленин. Такая противоположность оценки одного и того же явления культуры объясняется различием подходов к нему. Плеханова интересуют прежде всего взгляды Толстого на жизнь, но не отражение общественной борьбы, {129} действительности, жизни в творчестве Толстого. Он собирает и систематизирует разного рода высказывания Толстого. Он механически отделяет эти высказывания, взгляды, идеи от творчества Толстого в целом, он строит систему этих взглядов, не соотнося ее с жизнью. Далее он сопоставляет эту систему взглядов с другими системами взглядов — все положительное в Толстом оказывается результатом только лишь «влияния» «передовых идей его времени», но не одновременным отражением также и действительности. Противопоставляя Толстого Марксу (что неправомерно), Плеханов в итоге целиком отделяет Толстого от современной борьбы. В. И. Ленину полностью чужды такие сопоставления и противопоставления одних взглядов и идей с другими; творчество Толстого в целом рассматривается им в соотношениях с действительностью, жизнью. Не в том дело, что Ленина не интересуют взгляды и идеи Толстого или его заблуждения и ошибки, но в том, что у Ленина нет ни механического противопоставления взглядов — творчеству, ни механического их отождествления в итоге, нет у него и «проработки», отчуждения художника от современной борьбы. Вся суть в том, что и сильные и слабые стороны творчества Толстого Ленин выводит из реальной действительности, ее противоречий, отражающихся в творчестве великого художника.

Все это говорится, разумеется, вовсе не с тем, чтобы пытаться распространить оценки В. И. Лениным Толстого на творчество Блока. Важно здесь понять другое: связанный с плехановской традицией общий подход к художественному творчеству применялся и к поэзии Блока, разного рода упрощения, восходящие к такому подходу, продолжают существовать и по сей день. С этой точки зрения необычайно важное значение имеет творчество Блока, непосредственно связанное с событиями первой русской революции. Не случайно общий сдвиг в советском блоковедении отмечен работами Е. Р. Малкиной, посвященными послереволюционной публицистике Блока: эти работы активно противостоят построениям В. А. Десницкого, в них убедительно показывается все возрастающее значение для Блока проблем революционных лет и в эпоху реакции. Исследованию взглядов и творчества Блока непосредственно революционных лет посвящена работа Д. Е. Максимова «Блок и революция 1905 года». Здесь произведена тщательная, кропотливая сводка разнообразного, преимущественно неизвестного, не входившего в научный обиход документального материала, поэтому исследование {130} чрезвычайно полезно для специалистов-литературоведов. Однако спорным и односторонним представляется подход исследователя, его освещение этого богатого и свежего документального материала.

Можно согласиться с тем выводом, к которому приходит Д. Е. Максимов в результате рассмотрения обширного фактического материала: «Не приняв в себя опыта первой русской революции и не развив его в себе, Блок не стал бы великим поэтом»[[71]](#footnote-72). В какой-то степени факты говорят сами за себя, и иной вывод едва ли был бы возможен без особого насилия над ними, без резкого нарушения установившейся уже в советском литературоведении традиции. Но освещать, осмыслять их можно разным образом. В самой итоговой формулировке исследователя есть особый поворот, особое отношение к научной теме: говорится о *восприятии* Блоком революционных событий, но не об отображении их в его искусстве, о развитии *отношения* поэта к революции, но не о движении его вместе с действительностью и ее противоречиями. Совсем иной подход у самого поэта. В известном письме к З. Н. Гиппиус от 31 (18) мая 1918 г. Блок утверждал: «… нас разделил не только 1917, но даже 1905‑й…» (VII, 335). Акцент у Блока на самих событиях, и только в связи с ними говорится о разном отношении к революции. Советское литературоведение, разумеется, еще больше сосредоточивает внимание на этом основном моменте: движении самой действительности и отображении этого движения в поэзии и взглядах Блока. Естественно, что могут быть работы, посвященные специально исследованию взглядов поэта на революцию. В работе Д. Е. Максимова реально исследуются именно взгляды Блока на революционные события Однако и в этом случае, очевидно, следует сопоставлять их с действительностью, — иначе получится сводка мнений, но не диалектически сложная картина противоречий, где действительное по-особому преломляется в творческом сознании и в искусстве. Если же сводить только одно мнение, одно отношение с другим — всегда возникает риск перекоса, односторонности, механического составления «системы взглядов», отдельной от действительности и чуждой современности.

Особенно губителен такой подход при рассмотрении художественных произведений — стихи, скажем, тут соотносятся {131} не с жизнью, но с отношением автора к реальным событиям. Получается так, что сами революционные события в стихах не отображаются и роль их для автора сводится к тому, что они «… способствовали изменению ряда его мыслей и взглядов»[[72]](#footnote-73). При этом «ряд мыслей и взглядов», при одностороннем отборе, получается чуждым реальной общественной борьбе, далеким от нее и выражающим непонимание Блоком действительности, его идейную незрелость. Так, по Д. Е. Максимову, в «Митинге» Блок принимает «революцию в ее стихии»; он хорошо к ней относится, но ничего в ней не понимает, — делается вывод, что «… Блок ни в 1905 году, ни в позднейший период не мог подняться до уровня партийного отношения к революции, до понимания революционной теории и тактики»[[73]](#footnote-74). Исследуется только *отношение* поэта к действительности, — поэтому предъявляется совершенно незакономерное требование к художнику: с точки зрения сегодняшнего мировоззрения быть иным, не тем, кем он мог быть в границах реальной борьбы и реальных отношений своей эпохи. Так Плеханов незакономерно сопоставлял Толстого с Марксом и именно поэтому столь же незакономерно отчуждал его от современности.

Систематически выявляя в стихах Блока о революционных событиях только отношение поэта к действительности, Д. Е. Максимов составляет в итоге сводку, систему промахов и ошибок Блока; органическим дополнением к этим несовершенствам оказывается влечение к революции, т. е. опять-таки субъективное отношение к действительности, но не мера ее понимания и отображения в искусстве. Работа Д. Е. Максимова продолжает отделенные от нее десятилетиями статьи В. А. Десницкого и решительно противостоит иным традициям в изучении Блока. Она связана с основным направлением поисков блоковедения только общим выводом о воздействии революции 1905 г. на Блока, но вывод этот не вытекает из существа работы. Поскольку все творчество Блока революционных лет истолковывается как ошибочное, то получается так, что опыт революции усваивается Блоком помимо его творческой практики, где-то отдельно от нее. Выступает опять «отношение» поэта к действительности, независимое и от жизни, и от творчества. Фактически выходит, {132} что последующее творчество Блока отделено от его поэзии революционных лет непроходимой чертой, противостоит ей.

Примечательно то, что в начальную пору советского блоковедения, в 20‑е годы, когда вообще социальные истолкования искусства часто были несколько упрощенными, все-таки исследователи не склонны были усматривать в стихах Блока о первой революции только лишь ошибки и заблуждения. Гражданский и поэтический подвиг Блока в эпоху новой революции еще был актуальной современностью в 20‑е годы; духовный опыт современников поэта не допускал возможностей видеть в его прежнем творчестве специальные маскировочные действия по сокрытию буржуазной сущности автора. И. Машбиц-Веров в свое время писал: «… у Блока есть также исключительно ценные стихотворения, посвященные революции 1905 года. Первую революцию поэт приветствовал прекрасными и восторженными песнями. И зная эту раннюю революционную поэзию Блока, по-иному воспринимаешь “Двенадцать” и “Скифы”: они оказываются органическим продолжением революционного творчества поэта»[[74]](#footnote-75). Ценно в такого рода суждениях стремление выделить положительные начала в эволюции поэта; без этого невозможна научная постановка вопроса — одностороннее собирание промахов и ошибок писателя представляет собой «проработку». При «проработке» же исключается соотнесение блоковского «пути среди революций» с русской действительностью, русской жизнью начала века. Видеть закономерность в пути поэта среди революций, само собой разумеется, не означает игнорирования противоречий этого пути: напротив, только так вопрос о противоречивости становится на реальную почву. Упрощенность ранних трактовок поэзии Блока и состоит в некоторой прямолинейности, недостаточности проникновения в специфические трудности блоковского развития, его противоречия. Мы видели выше конкретное проявление общей идейно-творческой незрелости Блока — стремление отделить свои непосредственные интересы лирического поэта от общественной жизни, ставя их рядом (но не противопоставляя их!). Естественно, что такое разделение связано {133} как с новыми идейно-духовными сложностями, вставшими перед поэтом в новую эпоху, так и с ранним, дореволюционным развитием Блока. Трудно думать, что подобная идейно-художественная слабость могла бы разрешаться помимо творчества, где-то сбоку, а не в самих стихах, в самой лирике.

Во втором издании своего второго лирического сборника «Нечаянная Радость» Блок собрал все стихи о событиях революции 1905 г. в один раздел, так и озаглавив его: «1905». Для исследователя тут возникает значительная проблема: собирание стихов в циклы и разделы для Блока — серьезный творческий, содержательный вопрос. Позднее Блок опять рассыпал это циклическое образование — во втором томе последующих изданий они выступают драматическими бликами на общем фоне сумрачных картин городской жизни, пронизанной разнообразными противоречиями и в целом «хаотической». Здесь опять новая проблема. Ясно, что в стихах о 1905 годе нельзя видеть нечто случайное для Блока, не связанное с его последующим развитием, — сам Блок явно придавал им особое и непреходящее значение. Если попытаться рассматривать стихи о 1905 годе на фоне предшествующих блоковских исканий и тем, то становится особенно видно, что они содержат в себе важные для последующей деятельности поэта качества; это творчески осознавал и сам поэт. Вот, скажем, стихотворение «Поднимались из тьмы погребов…» (10 сентября 1904 г.) Две заключающие, обобщающие смысл вещи строфы таковы:

В пелене отходящего дня
Нам была эта участь понятна…
Нам последний закат из огня
Сочетал и соткал свои пятна.

Не стерег исступленный дракон,
Не пылала под нами геенна.
Затопили нас волны времен,
И была наша участь — мгновенна

Совершенно ясно, что стихотворение это примыкает к многочисленным вещам раннего Блока, рассматривавшимся выше, о всеобщей гибели, о знаменательных, зловещих переменах, которые должны произойти в мире, о катастрофах, его ожидающих. Не случайно Блок настаивает на том, что происходящее вовсе не есть событие из области апокалипсически-мифологической, что нет тут ни «исступленного дракона», ни «пылающей геенны». Вместе {134} с тем «космическая» тема всеобщих бед сохраняется: речь здесь идет о «последнем закате из огня» и о «волнах времен» — следовательно, все грандиозные «всемирные» аспекты темы всеобщей гибели существуют.

Суть вся в том, как меняется трактовка, освещение больших обобщающих тем Блока, характерных и для его ранней поэзии. В эпоху «Прекрасной Дамы» Блок остерегался современно-социальных истолкований подобных обобщающих «катастрофических» мотивов. Вспомним запись по поводу «Кометы» Ап. Григорьева: «Только бы не публицистика!» Но ведь здесь, в цикле «1905» из «Нечаянной Радости», «космическое» предстает именно как «публицистика», как современная социальность. В качестве рокового «космического» происшествия выступает в данном случае стихийное общественное движение социальных низов:

Поднимались из тьмы погребов.
Уходили их головы в плечи.
Тихо выросли шумы шагов,
Словеса незнакомых наречий.

Скоро прибыли толпы других,
Волочили кирки и лопаты
Расползлись по камням мостовых,
Из земли воздвигали палаты.

Блок подходит к изображаемым им событиям с «общей» точки зрения, как к явлениям «мирового», «катастрофического» плана. Именно поэтому, как большой художник оценив значительность событий и уловив в них социальный аспект, он стремится, несмотря на груз идеалистических предрассудков, художественно решить тему в духе большой «космической» драмы и одновременно — драмы социальной. В явной связи с «космическим», общим поворотом в стихотворении появляются обобщающие образы — «мы» и «они», социальные верхи и социальные низы. На этой основе отходят «апокалипсические» образы, возникают элементы социальной трагедии.

Трудно заподозрить в Блоке сочувствие к социальным верхам, хотя он в обобщающей форме пишет об их трагической гибели. Скорее всего приязнь принадлежит социальным низам:

Мы не стали искать и гадать:
Пусть заменят нас новые люди!
В тех же муках рождала их мать,
Так же нежно кормила у груди…

{135} Во всяком случае, осмысляя события как общие, знаменательные, поворотные в жизни, основным их двигателем Блок недвусмысленно считает простого трудового человека. Именно простой трудовой человек сдвигает с места «барку жизни», вставшую «на большой мели», в стихотворении от декабря 1904 г., тоже присутствующем в разделе «1905» сборника «Нечаянная Радость»:

Входит кто то сильный
В сером армяке
Руль дощатый сдвинул,
Парус распустил
И багор закинул.
Грудью надавил

*(«Барка жизни встала», 1904)*

Грустная концовка «только нас с собою, верно, не возьмут» достаточно ясно говорит, где, на чьей стороне и сегодняшняя правда, и правда будущего. Подобный подход к изображению событий революционной эпохи — с точки зрения их общего смысла, каким он представляется автору, и в свете прямого, несколько схематического социального членения на общественные верхи и низы — позволяет поэту многое уловить в развертывающемся конфликте с незаурядной зоркостью, многое же предстает в его интерпретации специфически упрощенным. Так, в разделе «1905» в «Нечаянной Радости» подчеркнуто датированы днем «дарования свобод» (виттевский «конституционный манифест») — 17 октября 1905 г. — два стихотворения: «Еще прекрасно серое небо…» и «Вися над городом всемирным…». В первом из них обобщающая тенденция доведена до прямого сопоставления социальных низов как главных действующих лиц общественной драмы — с самодержавием как с главным защитником старого порядка вещей:

И над заливами голос черни
Пропал, развеялся в невском сне.
И дикие вопли: «Свергни! О, свергни!»
Не будят жалости в сонной волне…

Обобщенному образу социальных низов — «несчастных, просящих хлеба», которых «никому не жаль, никому не жаль», — противостоит еще более обобщенный, уже прямо условный образ самодержавия в виде «латника в черном» — одной из статуй на крыше Зимнего дворца:

{136} Тогда, алея над водной бездной,
Пусть он угрюмей опустит меч,
Чтоб с дикой чернью в борьбе бесполезной
За древнюю сказку мертвым лечь…

«Латник в черном» погибает, едва лишь заалелась заря, — исход революции, таким образом, по Блоку, предрешен. Каждой из борющихся сил приданы обобщенные содержательные качества. За социальными низами — их правота, простая, естественная необходимость «хлеба». За самодержавием — «древняя сказка» навсегда кончившихся, вполне мертвых традиций. Закономерно поэтому в сюжете вещи говорится о неотвратимой гибели «черного латника» при наступлении «зари». Перспективы развития революции оцениваются Блоком оптимистически, сам же он при этом недвусмысленно стоит на стороне революции и социальных низов.

Таким образом, в «катастрофическую» тему органически включается социальность в прямом виде, что для раннего Блока было просто немыслимо. При этом, естественно, меняется вся эта тема в целом, в более же широком смысле — возникает новое качество блоковской поэзии по существу. Это новое качество развивается в разных направлениях, Блок не сразу с ним справляется, ищет новых художественных возможностей, и все его творчество приобретает переходный, во многом экспериментальный характер. В этом контексте становится ясным, например, значение для Блока стихотворения «Фабрика» (1903). В раздел «1905» второго издания «Нечаянной Радости» Блок не включает «Фабрику», но в первом издании книги, где такого раздела не было и стихи о революции были рассыпаны в разных разделах, «Фабрика» появляется в разделе «Перстень-страданье» между стихотворениями «Митинг» и «Шли на приступ…» — т. е. явно подключается автором к общему массиву стихов о 1905 годе. В «Фабрике», так же как и в тех стихах о событиях первой революции, о которых шла речь выше, рисуется «катастрофическая» ситуация сквозь социальную тему; при этом «катастрофический» аспект подчеркнут настолько резко, что исследователи иногда готовы вообще тему вещи счесть мистической:

И глухо заперты ворота,
А на стене, — а на стене
Недвижный кто-то, черный кто-то
Людей считает в тишине.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

{137} Они войдут и разбредутся,
Навалят на спину кули.
И в жолтых окнах засмеются,
Что этих нищих провели

Понятно, что тут получается единая цепь тематического развития; по сравнению с «Фабрикой», в стихотворении «Еще прекрасно серое небо…» социальный элемент уверенно овладевает «катастрофической» темой, трансформирует ее в тему революции, социальных столкновений и гибели старого общественного порядка. При этом стихотворение «Еще прекрасно серое небо…», с его трагической атмосферой и одновременно оптимистической оценкой общих перспектив развития революции (гибель «черного латника» самодержавия при наступлении «зари»), органически связывается Блоком со стихотворением «Вися над городом всемирным…», где сама тема революции конкретно приурочивается к определенному этапу общественной борьбы: ко дню «дарования конституционных свобод». Получается в итоге так, что под влиянием общественных событий Блок доводит социальный аспект темы до прямого политического звучания. Стихотворение «Вися над городом всемирным…» принадлежит к относительно немногочисленным у Блока образцам открытой, законченной политической лирики.

Еще более удивительным является реальное содержание этой вещи. Стихотворение строится на том же противопоставлении социальных низов и самодержавия, старых общественных порядков, как и «Еще прекрасно серое небо…»; при этом так же, как и там, стороны даны в состоянии трагически напряженной борьбы, а «древняя сказка» омертвевшей власти здесь прямо рисуется как давняя железная традиция императорской России и возводится в дальнейшем к обычной в этих случаях фигуре Петра, Медного всадника. Поначалу же рисуется видимое сонное оцепенение, кажущаяся отдаленность современного самодержавия от жизни:

Вися над городом всемирным,
В пыли прошедшей заточен,
Еще монарха в утре лирном
Самодержавный клонит сон.

Сонное оцепенение самодержавной власти опять-таки контрастно сопоставлено с «утром лирным», т. е. с неуклонно наступающей в революционную пору новой социальной ситуацией. «Утро лирное» — это нечто торжественно-музыкальное, {138} высокопоэтическое, нет ни малейшего сомнения, где находятся авторские симпатии и каким он видит неизбежный день. Сегодняшнее же положение представляется поэту трагически напряженным состоянием борьбы без видимых признаков немедленного исхода:

И предок царственно-чугунный
Все так же бредит на змее,
И голос черни многострунный
Еще не властен на Неве

«Многострунный», музыкальный, т. е. поющий будущим, голос социальных низов еще не овладел положением; «древняя сказка» самодержавия только притворяется сонной, ее бред тянется в вековой опыт подавления народного недовольства, толкуемого как «змея», — но «змеей» оно является только для самодержавия с его слепым игнорированием происходящего.

Уже на дóмах веют флаги,
Готовы новые птенцы,
Но тихи струи невской влаги,
И слепы темные дворцы.

Создав такую глубокую трагическую социальную перспективу, автор в финале делает резкий поворот в сторону современной политики — «змея» оказывается темной сутью самого отнюдь не дремлющего на деле самодержавия:

И если лик свободы явлен,
То прежде явлен лик змеи,
И ни один сустав не сдавлен
Сверкнувших колец чешуи.

Получается необычайно сложная и гибкая оценка вполне конкретного политического события революционной эпохи «Лик свободы явлен» — это означает, что в манифесте о «конституционных свободах», вопреки намерениям самодержавной власти, вырвалось объективное требование буржуазного типа революции, вырвалось благодаря общему развитию событий, объективному ходу вещей, но не субъективным намерениям самодержавной реакции. Но «прежде явлен лик змеи» — т. е. манифест есть именно вынужденное мероприятие, «змея» самодержавия пытается таким способом спасти себя, ничем реально не поступаясь, и это — главное в политической ситуации: «ни {139} один сустав не сдавлен сверкнувших колец чешуи». Самодержавие реально не сдает ни одной из своих позиций, пытается отговориться манифестом о «свободах» от этих более реальных вещей. Конституционных иллюзий Блок лишен был начисто и в эту пору, и позже, на протяжении всей своей духовной биографии. Следовательно, в итоге обнаруживается настолько глубокая оценка событий, какую мы едва ли можем найти у кого бы то ни было из профессиональных буржуазных политиков-идеологов в эту сложную эпоху. Как это получается у Блока — видно из самого же стихотворения: поскольку «утро лирное», т. е. нечто высокопоэтическое, целиком связывается с социальными низами, то выходит фактически так, что сам поэт смотрит на ситуацию глазами социальных низов, все оценивает с их точки зрения. Это обусловливает дальнейшее: некоторый схематизм контраста — низы и самодержавие — снимается общей трагедийностью решения, при которой «дарование свобод» оказывается обманом и без того трагически обделенных низов. Итогом же становится необычайно прозорливая оценка общественно-политической ситуации в целом.

Здесь вырисовывается одна из характерных особенностей творческого развития Блока вообще на протяжении всего его пути. Не только в стихах, но и в статьях, дневниках, письмах — во всем, что делал Блок, можно обнаружить часто отдельные куски, в которых дается поразительно точная характеристика событий общественной жизни, закономерностей ее развития, людей и дней сложной эпохи, в которую жил Блок. Перед исследователем тут возникает дешевый соблазн — строить творческую биографию поэта, опираясь только на эти места, в которых обнаруживаются удивительные прозрения, необычайно глубокие и тонкие проникновения в суть вещей. Вульгарно-социологическая критика, напротив, игнорировала или извращала как раз эти моменты глубокой проникновенности гениального художника и всячески подчеркивала мистическую путаницу, заблуждения и промахи большого человека, имевшего дело с драматически-сложной эпохой. Важно, очевидно, трезво видеть противоречивость поэта, выделяя положительное и индивидуально-своеобразное, творчески ценное в его развитии. В данном конкретном случае — глубина политической проницательности Блока очевидным образом связана с другой стороной его мировоззрения и творческой практики. Вспомним еще раз письмо к отцу от 30 декабря 1905 г. Блок говорил там:

{140} «Никогда я не стану ни революционером, ни “строителем жизни”, и не потому, чтобы не видел в том или другом смысла, а просто по природе, качеству и теме душевных переживаний» (VIII, 144) Блок разделяет здесь «строительство жизни» и «душу», человеческую личность. В общественной жизни Блок научился понимать необыкновенно много за бурные годы революции. Но рядом с этим для него стояла проблема современной личности. Прямо применить к личности свой социальный опыт Блок еще не умеет. По-видимому, именно с этим связано неверное само по себе разделение опыта общественной и духовной жизни

Далее, очевидным образом, для Блока, учитывая его предшествующий поэтический опыт, стоит проблема лирического характера, нового лирического «я». Хотя Блок и отделяет душевный опыт от общественного — на деле он не может строить новый лирический характер, игнорируя свои новые духовные навыки. В частности, переосмысление «катастрофической» темы, происходящее в стихах о 1905 годе, неизбежно должно повлечь за собой и новый подход к лирическому характеру, к лирическому «я». Революционные события были настолько важны для Блока в целом, что неизбежно в связи с этими темами должен был и заново поэтически выдвинуться вопрос о лирическом «я». Стихи, о которых до сих пор шла речь, потому и не дают законченного нового художественного качества, что в них темы революционной эпохи поэтически ставятся вне столь важной для Блока проблемы лирического характера. В них нет типичного для Блока выделенного из лирического потока «я», и вообще авторское «я», или какое бы то ни было «я», не играет никакой роли. Говорится о событиях, и только о них. Но уже в первой книге поэта достаточно определенно выразился свойственный Блоку-лирику тип решения человеческого образа в искусстве Изменение самого подхода к человеческой личности, наметившееся в стихах о 1905 годе (включение социальности непосредственно в художественный образ), должно было творчески осознаваться Блоком как необходимость поисков и нового типа человека в лирике Поиски такого рода означают общий идейно-духовный рост Блока-художника. Среди стихов о первой революции есть и произведения, где Блок пытается заново решить проблему лирического характера; свойственная Блоку противоречивость сказывается и в них.

{141} В стихотворениях «Митинг» (10 октября 1905 г.) и «Прискакала дикой степью…» (31 октября 1905 г.) из раздела «1905» «Нечаянной Радости» Блок пробует наиболее явным образом решить проблему лирического характера в связи с революционной темой. Так как реально все блоковские стихи о 1905 годе внутренне не организуются в цикл ввиду отсутствия единой идейно-тематической и сюжетной концепции целого, то лирический характер выступает здесь в повествовательной форме, генетически связанный через восьмидесятников с поэзией 40 – 50‑х годов: «Митинг» и «Прискакала дикой степью…» — «рассказы в стихах». В «Митинге» описывается смерть оратора на одном из революционных митингов; повествовательный сюжет, создавая возможности достоверного, очерково-правдивого восприятия происходящего, допускает в то же время создание образа личности, своего рода характера, не отождествляемого с авторским «я», но как бы показывающего один из возможных («объективных») способов поведения человека в революционную эпоху. И как раз в связи с этой «объективацией» обнаруживаются в «Митинге» особенно отчетливо слабые стороны блоковского подхода к событиям. Оратор говорит о свободе, но свобода эта, по Блоку, внешняя, ограниченная, она не относится к внутренней жизни ни тех, кто слушает, ни даже самого оратора; получается то разделение жизни единичной души и объективного хода вещей, о котором говорится в письме Блока к отцу от 30 декабря 1905 г.

И серый, как ночные своды,
 Он знал всему предел.
Цепями тягостной свободы
 Уверенно гремел.

Но те, внизу, не понимали
 Ни чисел, ни имен,
И знаком долга и печали
 Никто не заклеймен.

«Те, внизу» — т. е. толпа, масса — одержимы стихийным социальным гневом, не имеющим никакого отношения к догматическим построениям оратора; а оратор рискует своей жизнью, и именно в этом, а не в теориях, которые он развивает, его сила. Его ценность — в человеческом подвиге, в «долге и печали». Возникает лирический характер, суть которого — {142} в жертвенной самоотдаче революционной ситуации. Сама смерть оратора происходит стихийно — «не знаю, кто ударом камня убил его в толпе». Жертвенная самоотдача, самопожертвование придает внутренний смысл всему сюжету — «тягостная», внешняя свобода превращается во внутреннюю свободу, неизвестную самому оратору:

И в тишине, внезапно вставшей.
 Был светел круг лица,
Был тихий ангел пролетавший,
 И радость — без конца.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Как будто, спрятанный у входа
 За черной пастью дул.
Ночным дыханием свободы
 Уверенно вздохнул.

Сложная, многоцветная жизнь, по Блоку, пронизана темными стихийными силами; оратор представляет эту картину упрощенно, догматически. «Катарсис» найден в смерти оратора — тут он сам становится органической частью стихийной жизни, в стихотворении же в целом — открывается высокий внутренний смысл, «ночное дыхание свободы». Как только Блок реализует революционную тему в лирическом характере — так обнаруживается связь с его предшествующими исканиями, с концепциями эпохи «Стихов о Прекрасной Даме». Оратор оказывается чем-то вроде рыцаря Прекрасной Дамы.

Эти же результаты обнаруживаются в попытках Блока более обобщенно дать тему революции в произведениях монументальных жанров. К таким произведениям относятся неоконченная поэма «Ее прибытие» (1904) и в особенности драма «Король на площади» (1906). В «Короле на площади» с особенной ясностью выступают попытки Блока в сложную, переходную эпоху творческого развития решить важнейшую для него художественную проблему лирического характера старыми, уже вполне отработанными в его первом лирическом сборнике средствами. Так, скажем, один из центральных персонажей драмы — Дочь Зодчего, «высокая красавица в черных шелках» — представляет собой несомненную пробу применения театрализованного образа-характера Прекрасной Дамы при решении художественной ситуации, полностью построенной на проблемах революционной эпохи. Подобные попытки — одна из причин художественной неудачи драмы: абстрагирование, обобщение героя, «накладываемого» на ситуации, которые как раз требуют наиболее конкретных {143} из возможных решении, чаще всего вызывают недоумение даже там, где Блок обнаруживает поразительную, неожиданную для него социальную проницательность в анализе того или иного образа-характера, как, скажем, образ Шута, в котором Блок хотел изобразить «соглашателя».

«Король на площади» наиболее тесно связан с самыми глубокими из блоковских стихов о 1905 годе, например со стихотворениями «Вися над городом всемирным…» и «Еще прекрасно серое небо…». И в то же время это — наиболее слабая из его лирических драм 1906 г. Однако тут же, в этой самой слабой из драм, обобщающих духовный опыт поэта в революционную эпоху, вместе с тем наиболее резко проступает также внутренняя художественная задача, стоящая перед Блоком. В новый период своего развития Блок должен найти социальные обоснования для лирического образа-характера. В «Короле на площади» та же Дочь Зодчего, отчетливо связанная с Прекрасной Дамой, говорит о себе в разговоре с влюбленным в нее поэтом: «Я — нищая дочь моего народа» или: «Я нищая дочь толпы». Первая редакция пьесы открывается диалогом любовной пары, тревожно переживающей обреченность своей любви: «Наша любовь цветет так богато и пышно оттого, что ее окружает нищета. Нищета питает темные корни всех пышных цветов и всех земных великолепий. Без нищеты не было бы богатства, как свет не бывает без тени». Сложность и богатство самой любви, как и ее «темные корни», обусловливающие ее обреченность, прямо, хотя и наивно, связаны с социальным неравенством. Любовь центральных героев пьесы, Поэта и Дочери Зодчего, в более сложной форме повторяет эту ситуацию. Как символ обреченности любви в социально трагических условиях воспринимается то, что влюбленная пара бросает в море цветы. Поэт и Дочь Зодчего «бросают в море» социального гнева не пышные цветы, купленные у шатающейся от голода нищенки (так было с влюбленной парой), — не просто свою любовь, нет, они сами бросаются в это море социального гнева и гибнут в нем. Можно по-разному относиться к символическим приемам, применяемым Блоком в этой самой слабой из его лирических драм. Однако ясно одно: обнаженнее чем где-либо еще (именно потому, что блоковские символы столь резко не вяжутся с авторским идейным замыслом) выступает ставшее непреложным для Блока в эту пору стремление освещать наиболее глубокие внутренние переживания {144} людей в единстве с социальным драматизмом их судьбы. Социальность должна сейчас входить у Блока в душу, в лирический характер.

Поэтому-то столь существенно важна для всей последующей эволюции Блока его попытка в стихотворении «Прискакала дикой степью…» из раздела «1905» «Нечаянной Радости» найти в связи с революционной темой новый, социально активный лирический характер. Здесь, в этом стихотворении, очень отчетливо видно и то, чего хочет Блок-художник, и то, чего он еще не может, что он должен в дальнейшем своем движении искать по разным творческим линиям и по-новому, обобщенно решать. Существенно прежде всего то, что это стихотворение, несомненно входя в общую линию блоковской «катастрофической» темы и социально ее перетолковывая, в то же время не содержит образных реминисценций «романа о Даме и ее рыцаре». Лирический характер здесь явно иной природы:

Прискакала дикой степью
На вспененном скакуне.
«Долго ль будешь лязгать цепью?
Выходи плясать ко мне!»

Рукавом в окно мне машет,
Красным криком зажжена,
Так и манит, так и пляшет,
И ласкает скакуна.

Возникающий здесь лирический женский образ-характер имеет обобщенный смысл. «Красный крик», которым «зажжена» всадница, конечно, относится к тому же ряду образов, знаменующих общую катастрофу, которые были столь характерны для молодого Блока. Но читателю-современнику не надо было обладать особой проницательностью, чтобы прочесть в этом «красном крике» прежде всего 1905 год. Конечно, образ всадницы — в своем роде символ народной души, охваченной «красным криком». Но ведь это и не просто символ. Эмоциональные краски образа не выявлены до конца, но есть тут и схематический пока что женский персонаж, который далее заиграет чисто блоковскими лирическими тонами. Важно понять, что будущая лирическая героиня происходит из этой, поначалу схематической, но несомненно связанной с событиями первой русской революции, образной основы. Существенна в этой образной основе стихийность. Поэтически Блок видит свою новую героиню прежде всего как народный {145} стихийный характер. Поэзия характера возникает из социальных элементов и без них немыслима. Характер этот — «вольный», это в своем роде идеализированный образ народной «вольницы», и это в то же время национальное представление о поэзии женского характера. В каком-то смысле это — аллегория национальной женской «стихии». Все дело тут в единстве «общей» национальной женской судьбы и индивидуального, единичного характера, в то же время проступающего сквозь эту аллегорическую основу образного рисунка. Важен здесь также драматизм отношений между героиней и «лязгающим цепью», связанным в гораздо большей степени с наличными социальными отношениями героем. Герой тоже и аллегоричен, и индивидуален. Это городской человек, влекущийся к народной вольной стихии и в то же время не знающий ее и ее побаивающийся:

Не меня ты любишь, Млада,
Дикой вольности сестра!
Любишь краденые клады.
Полуночный свист костра!

И в степях, среди тумана,
Ты страшна своей красой —
Разметавшейся у стана
Рыжей спутанной косой

Стихотворение это в большой степени является прообразом широко развитой и притом в каких-то отношениях основной творческой линии лирика Блока. Индивидуальное и общее не слились в нем еще до конца, и потому оно аллегорично и даже не кажется столь уж значимым для Блока — до того не найден в нем еще эмоционально-лирический «разлив», сплавляющий обычно в позднейших блоковских вещах личное и социальное в одну «стихию». Но именно потому, что оно аллегорически-наивно, — оно и выражает так явно корни позднейших блоковских исканий. Новый лирический характер Блок ищет в социальных низах, лирическое начало в этом новом характере неотделимо от социального, стихийное — основа новой блоковской поэзии личности — корнями восходит к переживанию поэтом первой русской революции, к тому, как представляет себе поэт народную жизнь и личность человека социальных низов.

В связи с этим резко меняется все звучание блоковского стиха в целом. «Нечаянная Радость» в этом смысле чрезвычайно отчетливо противостоит первой книге Блока. {146} Иным является весь колорит нового сборника, — в общем восприятии его очень важными становятся знаки природной жизни, решаемой в смутных, брезжущих тонах, в противовес четким очертаниям лирических персонажей, выступающих на фоне условно-декоративных пейзажей и прежде всего бросающихся в глаза в первом издании первого сборника. В первой книге Блока видны больше всего герои, во второй — особым образом построенные пейзажи. В особенности важны тут «болотные» темы, стихи, объединенные впоследствии в разделе-цикле второго тома «Пузыри земли» и рассыпанные в разных разделах «Нечаянной Радости». Пейзажными темами болотного весеннего и осеннего ущерба пронизана вся книга, эти темы ее открывают, а завершается она поэмой «Ночная Фиалка», как бы итоговой в развитии именно «болотных» тем. Такую же деформацию претерпевает и городская тема, и в ней элементы повествовательности и более или менее четкие грани персонажей чаще сменяются зыбкими картинами стихийной жизни города, — раздел «Магическое», как бы наиболее концентрированно выражающий подобное толкование городской жизни, сам Блок определял как «основной отдел» (II, 375) и решительно связывал в 10‑е годы со своей последующей эволюцией. (Примечательно, что в первом издании «Нечаянной Радости», где нет раздела «1905», именно в разделе «Магическое» помещены «Прискакала дикой степью…», «Вися над городом всемирным…» и «Еще прекрасно серое небо…».) Это многостороннее изменение самых разнообразных элементов стиха только в самом общем виде можно определять как смену колорита, — по существу же дело в идейно-смысловых, содержательных переменах, обозначающих поиски новых творческих подходов поэта к действительности. Так как это изменение подходов к действительности — и объективно, и в восприятии поэта — связано с революционной эпохой, то в самой общей форме можно сказать, что по разным линиям «Нечаянная Радость» и применяемые в ней способы образных решений поэтических тем представляют собой большой шаг вперед в развитии Блока. Однако этот шаг вперед, ввиду сложности и противоречивости общей эволюции Блока, связан с существенными издержками, и было бы нелепо освещать его односторонне, однолинейно, минуя вопрос о подобных издержках.

Сам Блок говорил, что «Нечаянная Радость» — «переходная книга» (II, 375); в предисловии к первому изданию {147} сборника основной образ, вынесенный в заглавие, толковался автором так: «Нечаянная Радость — это мой образ грядущего мира» (II, 369). Так как этот образ открывается в революционных потрясениях и связывается с ними, то сама тема «нечаянной радости», резкого душевного перелома, неожиданного нахождения новых источников жизнеутверждения лирического «я» должна соотноситься с изменениями, намечающимися в социальной жизни и в общественном самочувствии русского человека. Разумеется, это можно опять-таки говорить только в предельно общей форме — неизбежна и тут резко субъективная, специфически блоковская окраска. Положительной, в целом, стороной тут является обращение поэта от мира «слов» к миру «красок» — статья Блока «Краски и слова», конечно, представляет собой попытку обобщения изменений, происходящих в собственном творчестве. «Болотные» и «магические» краски в лирике Блока, с этой точки зрения, — принципиально новое содержательное качество: «… живая и населенная многими породами существ природа — мстит пренебрегающим ее далями и ее красками — не символическими и не мистическими, а изумительными в своей простоте. Кому еще неизвестны иные существа, населяющие леса, поля и болотца (а таких неосведомленных, я знаю, много), — тот должен учиться смотреть» (V, 23 – 24). Блок противопоставляет в своей статье «смотреть» и «видеть»; потому-то и надо учиться смотреть, что следует научиться видеть. В конечном счете, надо научиться видеть вещи так, как их видят дети, — просто, непредвзято, такими, каковы они есть. «Детское», «весеннее», «болотное» и «красочное» у Блока и в его теоретических рассуждениях, и в поэтической практике в эту пору совпадают. Все это направлено против предвзятых схем, надуманных предпосылок, жесткой однолинейности в решении образа. Усматривать нечто большее в философско-мировоззренческом плане во всем этом не стоит, сложность и противоречивость блоковской эволюции не согласовывалась бы с подобными, далеко идущими, выводами.

«Болотная» тема, странные, причудливые, ущербные образы «Пузырей земли» в предисловии к «Нечаянной Радости» связываются Блоком с особенностями современной личности, ее душевного мира: «Пробудившаяся земля выводит на лесные опушки маленьких мохнатых существ. Они умеют только кричать “прощай” зиме, кувыркаться и дразнить прохожих. Я привязался к ним {148} только за то, что они — добродушные и бессловесные твари, — привязанностью молчаливой, ушедшей в себя души, для которой мир — балаган, позорище» (II, 369). «Болотные чертенятки», «болотные попики», «твари весенние» в своей простоте и непритязательности контрастируют с современным болезненно-разорванным сознанием городского человека, их стихийное существование, их облик наиболее жалких из природных существ наглядно обнаруживает, как мало могут помочь в понимании действительности, мира и человека такими, каковы они есть, — надуманные схемы, умственные конструкции, головные построения, где чисто рациональным путем указываются «гармонические», синтетические выходы из противоречий современной души и современной жизни. Рядом с «болотными попиками» совсем по-новому начинают проступать очертания искомого Блоком лирического характера:

И шишак — золотое облако —
Тянет ввысь белыми перьями
 Над дерзкой красою
 Лохмотий вечерних моих!
И жалкие крылья мои —
Крылья вороньего пугала —
Пламенеют, как солнечным шлем,
 Отблеском вечера
 Отблеском счастия…

*(«На перекрестке…», 1904)*

Во второй книге Блока нет единых лирических характеров, к которым стягивались бы, сквозь движение которых пропускались и развивались бы основные темы сборника, как это было в «Стихах о Прекрасной Даме». Решительно доминирующие над образным составом второй книги «болотные чертенятки» и «магические» смутные городские фигуры наглядно обнаруживают, как изменился сам подход Блока к человеку, к миру, к действительности. Ясно, что возврат к образам «Дамы» и «рыцаря» исключен. Все это — не проблема колорита, пейзажа, антуража и т. д. Такие возможности исключаются тем типом душевного мира человека, который проступает сквозь все это; возврат к схематическим, обобщающе-стабильным фигурам-персонажам прежнего рода невозможен прежде всего изнутри:

Душа моя рада
Всякому гаду
{149} И всякому зверю
И о всякой вере.

*(«Болотный попик», 1905)*

Непредвзятость подхода человека к проблемам жизни дается здесь явно в противовес всяким схемам; ясно, что не о «болотном попике», пекущемся «о всякой вере», тут речь, но о людях, об их делах и помышлениях, об их способах поведения и существования, — непредумышленность их простейших способов самоопределения представляется столь утрированно «жалкой», «тварной» и в то же время по-особому лирически убедительной, поэтически по-своему достойной и притягательной — именно в сравнении с вымученными конструкциями. Блоком владеет полемический задор, но он не мешает открытию им особой области поэтического видения.

Вместе с тем есть границы для этого полемического задора — многое в эту пору несомненно осуществляется Блоком «назло» литературному окружению. В конечном счете, дело прежде всего в новых позитивных художественных ценностях, которые хочет утвердить Блок, и только потому, что он определенно знает, как эти ценности будут встречены в символистских кругах, он и обостряет свои новые поэтические ситуации и образы. Пафос «простоты», «детскости» важен для него сам по себе куда больше, чем возможные неприятия и кривотолки: для Блока важнее всего человек в искусстве и в мире, но отнюдь не литературная возня того или иного свойства вокруг определенных художественных схем. Разоблачение схем возникает более или менее невольно, лишь постольку, поскольку Блок, иначе чем в «простых», «детских» или «болотных» красках, не видит возможности осуществления занимающих его художественных проблем. Очень отчетливо видно это на трансформации и развитии в эту пору в поэзии Блока иронических, гротесковых мотивов, более или менее существовавших в его творчестве с самого начала. В своей «Автобиографии» Блок говорит, что появившуюся еще в отроческий период его духовного существования тему высокой романтической любви сопровождали «приступы отчаянья и иронии, которые нашли себе исход через много лет — в первом моем драматическом опыте (“Балаганчик”, лирические сцены)» (VII, 13). В самом деле, ранняя лирика Блока многообразно представляет эти мотивы. Во многом темы «отчаянья и иронии» проникают в сердцевину сюжета любви — высокого рыцарственного {150} служения, являющегося фабульной основой первой книги Блока. В ряде стихотворений там говорится о возможности «изменения облика» Дамой — «Но страшно мне: изменишь облик Ты». Дама способна возбудить «дерзкое подозренье» в своей двойственности, в ней могут скрываться, кроме основного для нее окончательного разрешения всех жизненных коллизий, также и ложь, смута, душевный ущерб. Этот мотив «отчаянья и иронии» прячется, не разрабатывается в особенно открытом виде; несколько резче он проступает (хотя тоже во многом утаивается) в образе «рыцаря», поклонника «Дамы»: «Мое болото их затянет». Отсюда появляются темы балагана, арлекинады, где герои «высокого» любовного романа оказываются персонажами иронического, гротескового театрального представления. В целом ряде стихотворений разработаны даже отдельные сюжетные мотивы будущего «Балаганчика» («Говорили короткие речи…», «Все кричали у круглых столов…», «Явился он на стройном бале…», «Свет в окошке шатался…» — 1902; «Я был весь в пестрых лоскутьях…», «Двойник» — 1903 и т. д.). Сплетаясь с городскими темами, эти иронические мотивы театрально-гротескового плана строятся на психологическом алогизме, на разрывах сознания, которым соответствуют фабульные разрывы, алогизмы сюжета. В целом они являются своего рода гротесковым комментарием к общей «катастрофической» теме первой книги Блока В какой-то степени прав был ближайший друг Блока Е. П. Иванов, утверждавший в письме к Блоку: «Прекрасная Дама» была отчасти предисловием «Балаганчика» и «Короля на площади»[[75]](#footnote-76). Сам Блок в примечании к стихотворению «Балаганчик» во втором издании «Нечаянной Радости» указывал: «Те же мотивы встречаются и в “Стихах о Прекрасной Даме”» (II, 398).

Стихотворение «Балаганчик», только что упомянутое (1905), входя в ряд перечислявшихся выше стихотворений с темами арлекинады и жестокой иронии, вместе с тем непосредственно предшествует созданию знаменитой драмы 1906 г. — именно на его основе и пишется драма по заказу и настояниям учредителей несостоявшегося символического театра «Факелы». Соотношение между стихотворением и драмой открывает многое в художественном движении Блока в эту сложную переходную эпоху. {151} Существенно прежде всего то, что в «Нечаянной Радости» стихотворение «Балаганчик» помещено в разделе «Детское» — повод для подобного местоположения отнюдь не случаен, но подсказывается общими идейными замыслами Блока той поры: стихотворение (а вместе с тем и созданная на его основе драма) связывается тем самым с основными для Блока идеями «детскости», «простоты», противостоящими мистико-символистским схемам «синтеза», искусственно устанавливаемой гармонии, призванной преодолеть противоречия действительной жизни. «Детский» критерий «простого» взгляда на вещи должен обнаружить, по замыслу Блока, тот факт, что противоречия действительности и сознания, если они реальны, никакими синтетическими операциями не снимаются: детский взгляд тут оказывается наиболее точным и мудрым, он видит вещи такими, каковы они на деле. В этом же разделе «Детское» ироническое стихотворение «Поэт» (1905) во многом предвещает драму «Король на площади» — передается разговор отца и ребенка, глядящих на море. В разговоре возникает тема поэта, ожидающего появления Прекрасной Дамы:

— А эта Дама добрая?
 — Да
— Так зачем же она не приходит?
— Она не придет никогда:
Она не ездит на пароходе

Ироничен стык темы Дамы с прозаической, реальной действительностью: Дама, т. е. искусственно созданный образ гармонии, несоединима с действительными вещами, с реальностью, с пароходом. Надо помнить, что эта ситуация соотносится со сборником «Нечаянная Радость», с книгой о смутах в душе, в природе и в общественной жизни. Детский взгляд тут направлен на «Поэта», на человека, мечтающего умственным путем решить реальные беды жизни. В «Короле на площади» один из главных персонажей — Поэт — связывает с образом Дамы возможности преодоления противоречий революционной эпохи. «Детская» ирония Блока относится не к эпохе, а к возможным иллюзорным представлениям о ней: тем хуже для носителей иллюзий, если эти иллюзии не сбываются или даже выглядят нелепыми рядом с реальными вещами.

В стихотворении «Балаганчик» детский взгляд направлен на еще более серьезную и в сущности трагическую вещь: на одну из основных идейных ситуаций одноименной {152} драмы. В сознании самого Блока драма «Балаганчик» всегда была вершинным проявлением в его творчестве мотивов «отчаянья и иронии»: в цитировавшейся выше дневниковой записи от 15 августа 1917 г., где характеризуется последовавшая за революционным взрывом 1905 г. общественная смута, где рисуются отдельные проявления распада старых общественных, культурных, лично-бытовых связей, составляющие, по Блоку, «*вихрь атомов* космической революции», — появляется среди наиболее очевидных признаков этой смуты и «Балаганчик» как «произведение, вышедшее из недр департамента полиции моей собственной души» (VII, 301). Согласно этому авторскому толкованию, в драме «Балаганчик» представлена крайняя степень душевного распада. Совершенно ясно, что «Балаганчик» отнюдь не может быть сведен к чисто литературному пародированию отдельных особенностей в житейском поведении символистов или приемов символистского искусства, но имеет несравненно более широкое и общее значение. В лирической драме 1906 г. с наибольшей силой выразились утаенные ранее стремления Блока анализировать распад характера, непримиримые внутренние противоречия личности, связанные, в конечном счете, с распадом старых общественных отношений. Это реализовалось в расщеплении единого характера драматического героя на односторонние крайности — чувственно-стихийную, активную (Арлекин) и душевно-лирическую, пассивную (Пьеро). В логике драматического действия оказывается, что обе эти крайности, ввиду их односторонности, омертвляют, опустошают простейшие и обычнейшие проявления человеческой жизнедеятельности — любовь, например. Превращение Коломбины в картонную куклу, следующее за тем превращение и всей обстановки действия в бумажно-декоративную, превращение реальной человеческой крови в клюквенный сок не означают субъективистской игры реальностью, как это было свойственно другим драматургам-символистам в аналогичных обстоятельствах (скажем, Ф. Сологубу), — но, напротив, обнаруживают объективный характер происходящего, объективный характер непримиримых коллизий сознания. Как раз это обстоятельство, т. е. глубинно-философский смысл произведения, обнаружение реальности противоречий, — наиболее остро противопоставляет Блока символизму соловьевского толка. С другой стороны, настойчивое подчеркивание Блоком «простоты» и «детскости» Пьеро {153} и, далее, отчетливо проступающее, в особенности в черновой редакции текста, стремление толковать центральную коллизию и единый противоречивый центральный характер как характер человека социальных низов (что было ядовито осмеяно кадетской прессой[[76]](#footnote-77)) — обнаруживают и более широкую общую тенденцию Блока трактовать своих героев, их помыслы, переживания и внутренние противоречия в органическом единстве с социальными отношениями. Абстрагированная форма выражения всего этого настолько резка, что сам Блок-лирик ощущал всегда некоторую неловкость и даже боязнь перед этой «нигилистической» крайностью художественного воплощения внутренних противоречий. Объективно, конечно, это один из центральных, узловых пунктов развития Блока в целом. В ранних стихах Блока, упоминавшихся выше, отдельные ситуации «Балаганчика» не находят ясного объективного толкования вследствие того, что коллизии подобного порядка представляются поэтом как знаки катастрофических изменений, происходящих в мире и человеческих отношениях, в целом непонятных, — почему и сами эти единичные ситуации носят алогический характер. Общая театральность романа Дамы как будто бы обещает решение тревожных неустройств — притом стоящие рядом и тоже театральные «балаганные» сюжеты вселяют недоверие к сюжету Дамы. Однако и там и тут действие замкнуто в своих собственных границах, в рамках каждой из отдельных линий; нет общего, объединяющего мотива. Постепенно намечающееся включение социального элемента — по разным линиям — и, далее, художественная конкретизация всех ситуаций втягивают и гротесковую линию лирики Блока в круг Перехода к новым общим истолкованиям; стихотворение «Балаганчик», с этой точки зрения, чрезвычайно знаменательно. Балаганное представление здесь воспринимается детьми — мальчиком и девочкой. Один и тот же сюжет они видят по-разному: мальчику кажется, что театральные нелады, ужасы решатся приближением «королевы», — мальчик несколько подобен «Поэту» из одноименного стихотворения, надеющемуся и в коллизиях революционной эпохи увидеть «мановение белой руки», всеспасающую руку Дамы. Девочка, напротив, уверена, что приближающееся {154} неведомое — «это — адская свита…». Два столь разных взгляда не могут совпасть, настолько они разные, и эта разность восприятий уже ведет к общему объективному смыслу ситуации, к тому, что гротесковость, двупланность «театра» таит за собой реальный трагизм жизни, ее двойственность, противоречивость Но вдруг оказывается, что вся ситуация — картонна: стекает клюквенный сок вместо крови, рыцари вооружены деревянными мечами и картонными шлемами. Это-то внезапное омертвение жизни, происходящее от непримиримой крайности восприятия и поведения, от их несоединимой, далекой от всяких «синтезов» противоречивости, и оказывается самым трагическим:

Заплакали девочка и мальчик,
И закрылся веселый балаганчик

«Детскость», «простота» восприятия обнаруживает, по Блоку, непримиримые реальные противоречия сознания, в «подтексте» которых должен обнаружиться трагизм самой жизни.

И в стихотворении «Балаганчик», и в одноименной драме, вырастающей из него и оказывающейся в итоге одним из драматических узлов, соединяющих и по-своему далее разрешающих целый цикл разнообразных тенденций блоковского развития, внутренние противоречия сознания, с одной стороны, крайне обостряются, с другой стороны — абстрагируются, лишаются конкретности, театрализуются. Прямых социальных истолкований здесь нет и не может быть по самой художественной природе подобного воплощения противоречий сознания, человеческой души, на деле занимающих тут Блока.

Однако потребность социальных истолкований вместе с тем возрастает при таком обострении, жестоком обнажении противоречивости. Получается так, что в других линиях лирики Блока, дополняющих эту абстрагирующую линию (в целом же «Нечаянная Радость», по Блоку, говорит «о скорой встрече — лицом к лицу» разных граней единой темы — II, 370), должно возрасти значение социальной темы. Это значение усиливается в стихах о 1905 годе, отчасти в стихах раздела «Перстень-страданье», где Блок пробует иногда самую тему социальных противоречий делать источником внутреннего душевного драматизма (см. хотя бы стихотворение «Перстень-страданье», 1905 г.). Может быть, наиболее показательным для внутренней эволюции Блока оказывается при этом стремление {155} к социальному истолкованию интимно-лирических тем, в особенности любовной темы. В самом общем виде можно сказать, что основной для Блока раздел «Магическое» должен обнаруживать сплетение любовных тем с темами городской стихии, — в конце концов, именно тут наиболее ясным окажется стремление к социальному истолкованию интимно-лирических начал. Так внутренняя логика развития любовной темы оказывается все большим и большим обнажением социально-трагических «стихий» в самой страсти. Распад социальных связей обнаруживает разложение традиционных интимных отношений. Вначале это дается как в своем роде «вольность» характера, возникающего на фоне современного города и подверженного воздействию внутренних стихий, влекущих и к «вольности» в страсти:

Иду — и все мимолетно.
Вечереет — и газ зажгли.
Музыка ведет бесповоротно,
Куда глядят глаза мои.

*(«Иду — и все мимолетно…», 1905, раздел «Магическое»)*

На этом «бесповоротно» стихийном городском фоне появляется, подобно «красному крику» в стихах иной темы, «вольный» женский образ:

Смотрю и смотрю внимательно.
Может быть, слишком упорно еще
И — внезапно — тенью гадательной —
Вольная дева в огненном плаще!

Дальнейшее развитие подобной интерпретации любовной темы приводит, как и в стихах гротескового плана, к включению элементов социального трагизма — противоречивости, выражающейся прежде всего в омертвении, опустошенности, драматической жуткой «кукольности» страсти, казавшейся огненно-вольной:

У женщин взор был тускл и туп,
И страшен был их взор:
Я знал, что судороги губ
Открыли их позор.

*(«Лазурью бледной месяц плыл…», 1906, раздел «Магическое»)*

Блок стремится вклинить социальное и в бытовую конкретность описания обстановки, — речь тут идет, очевидно, о продажной любви:

{156} Меня сжимал, как змей, диван,
Пытливый гость — я знал,
Что комнат бархатный туман
Мне душу отравлял.

Взаимодействие обстановки и душевного мира людей оказывается вместе с тем и взаимодействием социального и интимно-человеческого: опустошенность, продажность, «измена» царят и там и тут. Обнаруживается взаимосвязанная двойственность, противоречивость и того и другого; в финале объединяющим мотивом становится «магическая» стихийность, где сплетаются природный «хаос» с «хаосом» души:

Ты, безымянная! Волхва
Неведомая дочь!
Ты нашептала мне слова,
Свивающие ночь.

Тут находится одна из основных линий лирики Блока вообще — обаяние и огромная сила подобных поэтических обобщений у зрелого Блока состоит как раз в том, что трагические «стихии» души органически соотносятся с судорожностью определенных общественных отношений; трагичны переходы одного в другое, — далее, трагично само обобщение всего этого, универсальное прочитывание всего сквозь природный «хаос», связывающее Блока с некоторыми линиями русской классической лирики, в особенности с Тютчевым. Важно понять, что подобная высокая зрелость трагической лирики Блока рождается в органических соотношениях поэта с действительностью революционной эпохи, с поисками социальных истолкований в границах разных направлений творчества.

Только что цитировавшееся стихотворение относится к самому началу 1906 г., а уже к концу этого года — правда, отнюдь не в качестве преобладающей и основной линии творчества — у Блока возможны такие стихи:

Твоя гроза меня умчала
И опрокинула меня.
И надо мною тихо встала
Синь умирающего дня.

Метафорический образ грозы тут может и должен прочитываться не только как проявление высокого, всеохватывающего индивидуального чувства; его трагическая сила в том, что индивидуальное самозабвенное чувство должно восприниматься и как одно из преломлений общего вихря, налетевшего на жизнь. Хотя ничего об этом не сказано {157} и не должно говориться — такова тут художественная многогранность, емкость образа и его внутренняя слитность, нерасторжимость, — гроза может и должна восприниматься как «гроза» в общественных отношениях. Такой слитности разных и раздельных смыслов достигал до Блока явно предшествующий ему в этом плане Тютчев. Примечательно, что здесь есть и нечто новое, чисто блоковское: отчетливо выделяющийся из общего сплава смыслов образ-характер — это далеко не безразлично для совокупного содержания вещи. Гроза в стихотворении не сминает, не раздавливает персонаж-характер, хотя она трагедийна до конца, но дает ему «катарсис», высокий трагический поворот к новому этапу жизни:

Я на земле грозою смятый
И опрокинутый лежу
И слышу дальние раскаты,
И вижу радуги межу

В таком очистительном повороте личной жизни обнаруживается, опять-таки в органическом трагедийном сплаве личного и общего, нахождение высокого общего смысла по-новому настраивающегося существования, утверждение жизни в финале:

Взойду по ней, по семицветной
И незапятнанной стезе —
С улыбкой тихой и приветной
Смотреть в глаза твоей грозе.

Это уже Блок — великий русский поэт, отдельными взрывами, вулканическими островками прорывающийся сквозь общую «смутную» стилистику и во многом запутанное содержание «Нечаянной Радости».

Но показательно, что ни в первое, ни во второе издание «Нечаянной Радости» это гениальное стихотворение не умещается; только на фоне последующих достижений поэта становится возможным помещение его во втором томе, рядом со столь же значительной вещью — стихотворением «Балаган», трагедийные строфы которого окончательно и объективно обобщают тему арлекинады, тему «отчаянья и иронии». Все дело в том, что новый высокий этап в творчестве Блока — результат разнородных исканий, осуществляющихся по разным направлениям.

Скрещения таких разных линий блоковского творчества обнаруживаются наиболее остро там, где выступают поиски героя, поиски лирического характера, «персонажа» — {158} «ее» и «его». При этом подобный персонаж появляется заново — или по-новому освещается, переосмысляется существовавший и ранее. Решительные изменения претерпевает, разумеется, и «лирический поток», общая материя стихотворения, — ведь и сама по себе такая «гроза», какую мы видели в только что приводившемся стихотворении, так же мало возможна в раннем творчестве Блока, как и столь по-новому соотносящийся с ней лирический персонаж. В частности, значение, скажем, «болотной» линии, или по-новому решаемой городской тематики, состоит не только в том, что здесь ищутся новые персонажи, но и в том, что по-новому начинают звучать элементы, относящиеся к общим планам стиха, к его материи, к его «лирическому потоку». Все это у Блока содержательно; дело не просто в новой изобразительности, но в ином подходе к действительности, преломляющемся и в персонаже, и в общих планах стиха, в его материи. Так, скажем, нет никакой случайности в том, что знаменитая «Незнакомка» в первом издании «Нечаянной Радости» появляется в разделе «Весеннее», т. е. среди стихов «болотной темы», — и только во втором издании, т. е. уже в десятые годы, она перебирается в раздел «Магическое», становясь там на несколько новых основаниях и в ином, несколько переосмысляющем окружении центром или одним из центров всего раздела. В этом есть своя внутренняя логика, в которой сказываются закономерности творческой эволюции Блока, постепенно осознаваемые и самим поэтом.

Основное и по праву прославленное стихотворение «Незнакомка» («По вечерам над ресторанами…»), написанное в апреле 1906 г., действительно, по закономерному ходу творческих исканий Блока, присутствует в разделе «Весеннее», среди «болотных марев» этого временного циклического образования или среди будущих «Пузырей земли» — позднейшей блоковской циклизации стихов переходного периода: быть там этому стихотворению не менее уместно, чем в «Магическом» или в разделе «Город» второго тома, куда оно попало еще позднее. В жанровом отношении «Незнакомка» представляет собой «рассказ в стихах»; из 13 строф в этом повествовательном произведении целых 6 начальных строф рисуют «весенне-болотную» пригородную обстановку, в которой происходит действие. При этом описание отнюдь не является нейтрально-безразличным: сама «стихия болотного» здесь сливается с социально характеризующими элементами, {159} «весенний и тлетворный дух» одинаково «тлетворен» и в природном, и в социальном смысле; общественная характеристика изнутри крайне резка:

И каждый вечер, за шлагбаумами,
Заламывая котелки,
Среди канав гуляют с дамами
Испытанные остряки.

Над озером скрипят уключины,
И раздается женский визг,
А в небе, ко всему приученный,
Бессмысленно кривится диск.

Само природное становится «бессмысленным», уродливо искаженным от вклинивания в него, от слияния с ним вполне отвратительных социальных начал. Такое неожиданное резко социальное осмысление «болотной» темы приближает весь этот пласт повествовательного произведения к своеобразной сатире, хотя в целом стихотворения, от соседства со столь же вызывающе резким лиризмом романтического пласта, должен возникать скорее гротеск. Получается необыкновенно острое ощущение разлада, дисгармонии не только в стилистическом, но и в идейно-философском плане, как результат намеренно резкой, взвинченной контрастности[[77]](#footnote-78). «Чудо искусства» еще и в том, что романтический, лирический план контрастен столь резко плану социально-бытовому только изнутри, но не в смысле возможного правдоподобия: «упругие шелка» «веют древними поверьями» — но в них нет ничего невероятного именно в этой обстановке пригородного ресторана, и «очи синие, бездонные», которые «цветут на дальнем берегу», в то же время с необычайно острым лиризмом «врезаются» именно в этот «тлетворный» пейзаж, где раздается женский визг над озером и над тем же озером бессмысленно кривится луна. Все в целом до конца «болотно» и в то же время предельно взвинченно романтично; {160} противопоставление этих двух граней резко и в то же время внутренне органично.

Во втором издании «Нечаянной Радости» Блок не только переместил «Незнакомку» в «Магическое», но и поместил вслед за ней следующие стихи: 1) второй вариант этого же стихотворения, датируемый 1906 – 1911 гг., 2) «Твое лицо бледней, чем было…» (март 1906, т. е. незадолго до основного стихотворения), 3) «Шлейф, забрызганный звездами…» (сентябрь 1906, т. е. примерно через полгода после основного стихотворения), 4) «Там, в ночной завывающей стуже…» (август 1905, т. е. более чем за полгода до «Незнакомки»). Кроме того, Блок сопроводил стихотворение следующим примечанием: «Развитие темы этого и смежных стихотворений — в лирической драме того же имени» (II, 423). Таким образом, Блок несколько искусственным образом создал цикл стихотворений и связал их с драмой «Незнакомка»; в окончательном своде второго тома Блок снова рассыпал это образование, предварив «Незнакомку» одним, прямо хронологически предшествующим стихотворением «Твое лицо бледней, чем было…» и сопроводив ее вариантом, оконченным в 1911 г. Произошло это, по-видимому, потому, что сам поэт, установив для себя внутреннюю связь определенных мотивов в своей эволюции, отбросил внешнее указание на эту взаимосвязанность, поскольку единство разрозненных начал, вообще-то говоря, стало творческой нормой его поэзии зрелого периода и особо подчеркивать его при подведении художественных итогов, в позднюю пору, уже оказалось ненужным.

Между тем сама эта группировка стихов вокруг основного стихотворения и одноименной драмы представляет собой немалый интерес для понимания эволюции Блока. Все дело в том, что именно единства разных мотивов во всех этих стихах, взятых порознь, нет, — представление о единстве дает только совокупность всех этих вещей, при этом и в совокупности их обнаруживается складывающееся, искомое, но еще не обретенное единство. Предшествующие «Незнакомке» стихотворения «Там, в ночной завывающей стуже…» и «Твое лицо бледней, чем было…» — произведения «космической», «кометной» темы; они явно связаны, с одной стороны, с попытками освоения «кометных» художественных образов Ап. Григорьева в «Стихах о Прекрасной Даме» и, с другой стороны, с самим Ап. Григорьевым. «Кометная» тема выглядит совсем иначе, чем в первой книге Блока, и несколько иначе, чем {161} у самого Ап. Григорьева. Основным тут надо счесть стремление очеловечить, персонифицировать «комету», трактовать ее как особую личность — при сохранении всех ее «мировых» и «катастрофических» свойств. Должно возникнуть живое, определенное человеческое лицо из «космической» вьюги, из звездных катастроф:

Там, в ночной завывающей стуже,
В поле звезд отыскал я кольцо.
Вот лицо возникает из кружев.
Возникает из кружев лицо.

Так продолжается до конца четырехстрофного стихотворения — должны органически спаиваться, сочетаться «кружева» и «мироздание», «вьюга» должна восприниматься как стихийная человеческая страсть и одновременно как космический хаос. Безусловно, это в большой степени удается Блоку, — стихотворение принадлежит к числу сильных программных вещей Блока; о том, насколько оно было принципиальным и характерно выражающим поэта, говорит хотя бы тот факт, что оно цитируется в двух важнейших его теоретических выступлениях, отмечающих мировоззренческие переломы, а именно — в статье «Безвременье» (1906) и докладе «О современном состоянии русского символизма» (1910). Ап. Григорьев, которого совсем по-новому начинает творчески осмыслять Блок в этот период, никогда не рискнул бы поэтически на такие прямые, непосредственные переходы между философски-обобщающей темой «кометности» и человечески-эмпирическим планом: прямые переходы от «хаоса» к «кружевам» были бы для него бенедиктовщиной. Блоку такой переход удается, и вопрос состоит именно в том, почему и как ему это удается.

Прежде всего, важен тут подтекст «публицистики», от которой открещивался молодой Блок, т. е. искания социального истолкования личных тем, связанные со стихами о 1905 годе и вообще с переживаниями первой русской революции. Это — основа. Однако прямой социальной темы в стихотворении нет. Едва ли она вообще здесь возможна в прямом виде. Поэтому в стихотворении есть вызывающая резкость в скрещении двух планов, чего нет, скажем, в стихотворении «Твоя гроза меня умчала…». Однако в каждом из этих двух случаев по разным причинам прямо не присутствующая социальность ассоциативно подсказывается общим потоком стихов этой поры. Для {162} стихотворения «Там, в ночной завывающей стуже…» особенно важно то, что космической «стуже» отчасти противостоит, отчасти же сливается с ней образ женщины «южных», «диких» страстей — цыганки или испанки, вырастающий из метели и с ней же противоборствующий:

Вот плывут ее вьюжные трели,
Звезды светлые шлейфом влача,
И взлетающий бубен метели,
Бубенцами призывно бренча.

Третья строфа начинается строкой: «С легким треском рассыпался веер» — в итоге «кружева», «бубен», «веер», сливаясь с метелью, метафорой стихии, хаоса, создают внутренне противоречивый образ страстной южной женщины; глаза женщины обращены на север, и отсюда — «Мне, холодному, жгучая весть». «Он» становится севером, «она» — югом. Оба приобщаются к космическому хаосу. В сущности, движение метафор довольно просто Все дело в том, что «мировое» и «личное» сливаются не прямо, но в лирических персонажах-характерах. Посредничество театрализованного персонажа (ибо «испанка» или «цыганка», охваченная «мятежной» страстью, — это театр) и разряжает остроту прямого столкновения личного и общего, иначе у ситуации был бы риск стать просто комической, как это получалось часто у упоминавшегося выше Бенедиктова.

Возникает в итоге программно-резкая вещь, дающая совершенно иное, чем в первой книге Блока, истолкование «кометной» темы. Однако внутренняя противоречивость персонажей, приобщенность их к «хаосу», к чувственным стихиям социальна только косвенно; это требует изнутри дальнейшей конкретизации персонажей и всех обстоятельств в стихе. Поэтому последующее развитие темы приводит к тому, что в стихотворении «Твое лицо бледней, чем было…» женщина-комета предстает в обстоятельствах городской жизни, и отношения ее с кометой-мужчиной (что тоже обнаруживает явную связь и переосмысление образов-тем Ап. Григорьева) даются в страданиях и горечи отношений современных людей: «ее» лицо «бледней, чем было» тогда, когда они впервые встретились на земле, в городе, потому что они прошли круг современных переживаний, «где страсть и горе сочтены». Сейчас все дело в том, насколько сохранились в них высокие космические стихии:

{163} Мы знали знаньем несказанным
Одну и ту же высоту
И вместе пали за туманом,
Чертя уклонную черту.

Но я нашел тебя и встретил
В неосвещенных воротах,
И этот взор — не меньше светел,
Чем был в туманных высотах!

Все последующее и должно быть воскрешением, новым приобщением к полузабытой, задавленной горем современной жизни космической стихии:

Не медли, в темных тенях кроясь,
Не бойся вспомнить и взглянуть.
Серебряный твой узкий пояс —
Сужденный магу млечный путь.

В итоге — «страсть и горе» даются в столкновении со «стихиями» опять-таки в некоем душевном абстрагировании, без достаточной социальной и бытовой конкретизации. По внутренней логике развития искусства Блока, поскольку все это происходит на фоне других блоковских тем и в сплетении с ними и наиболее острой потребностью является именно социальная конкретизация, она и должна вспыхнуть в какой-то момент особо резко: именно так происходит в основном стихотворении «Незнакомка».

Тут возникает отчасти парадоксальная ситуация. В стихотворении, если оставаться строго в границах его фактического, реального образного содержания, нет «космической», «кометной» темы. Решительно ни из чего не следует, что появляющуюся в пригородном ресторане загадочную женщину в «упругих шелках», «шляпе с траурными перьями» и «темной вуалью» можно было бы счесть за «комету». Социальный и бытовой планы даны так густо, с такой гротесковой обостренностью, что и для лирического плана нужна специальная бытовая мотивировка: опьянение того, в чьем восприятии эта женщина «веет древними поверьями» и «глухими тайнами». «Кометность» тут возможна только в косвенном виде, реально же в стихотворении есть острейшее противоречие социального и лирического планов. Дело не просто в отсутствии сюжета «кометности», но еще и в том, что поэтически в стихотворении нет темы стихии. Стихия здесь ушла в «болотность». Реальной темой стихотворения является противоречивость современной любви, противоречивость сознания современного человека, потому-то с такой остротой {164} художественно сталкиваются два плана. Поэтому когда Блок от стихотворения переходит к драме, то обнажаются все реальные подтексты его художественных исканий. Драма «Незнакомка» относится к осени 1906 г., и к той же осени относится включавшееся во втором издании «Нечаянной Радости» в общую подборку стихов о Незнакомке стихотворение «Шлейф, забрызганный звездами…»:

Кубок-факел брошу в купол синий —
Расплеснется млечный путь.
Ты одна взойдешь над всей пустыней
Шлейф кометы развернуть.

В окончательной концепции второго тома это ничего нового не дающее стихотворение о комете и ее стихийности органически уйдет от соседства с «Незнакомкой», ему здесь нечего делать. Драма же развертывает именно по-новому реальные внутренние темы «Незнакомки».

В драме о Незнакомке все дело в открытом выявлении темы противоречивости современного сознания и, соответственно, любви современного человека. Противоречивость, расщепленность, раздробленность человека становится здесь основой сюжета и — с необычайной последовательностью — главным началом композиции и стилистики пьесы. В этом смысле пьеса «Незнакомка» — произведение по-своему совершенное, в ней нет ни одного слова, которое не било бы в одну точку, в одну цель. В пьесе есть тема «кометности» — но именно ввиду цельности вещи становится окончательно ясным, что для темы Незнакомки как таковой это мотив побочный, второстепенный. «Кометность» оказывается здесь фабульной, фантастической, сказочной мотивировкой сюжета — и не более. С неба падает звезда, превращающаяся в прекрасную женщину; то, какими в отношениях с ней оказываются современные люди, и является главным в пьесе. Стихийные качества самой «кометы» не играют решительно никакой роли ни в сюжете, ни в реальном внутреннем движении тем пьесы: так могла бы (и должна, по Блоку) вести себя в подобных обстоятельствах любая сколько-нибудь обычная духовно здоровая женщина. Реально главным оказывается в пьесе социальное истолкование противоречивости современного сознания. В принципе — в том, что Блоку не удается органически слить тему «кометности» (стихийности) с темами раздробленности, противоречивости человека, сказывается общий переходный характер художественной работы Блока этой {165} поры: противоречивость уже не как художественная тема, но как внутреннее мировоззренческое качество самого поэта на этом этапе его развития, — противоречивость, которая должна найти свои решения в дальнейшем развитии художника. Пока же важно понять огромные положительные качества блоковской работы, его большую общую находку в пьесе. Она состоит, эта находка, в том, что, открыто выявив социальный характер коллизий сознания, Блок сумел здесь эти коллизии сознания обнаружить и в социальных верхах, и в социальных низах общества. Столкновение первого акта (видения), происходящего в простонародном кабаке, и третьего видения, развертывающегося в светском салоне, дает тему горькой женской судьбы, женского страдания, унижения и отчаяния как универсальную, всеохватывающую тему современной социальной жизни, приближаясь в этом плане в какой-то степени к высоким художественным обобщениям Достоевского — естественно, по-новому, на новом этапе художественного развития.

В пьесе «Незнакомка» Блоку удалось решить необыкновенно для него важную общую вещь — слить лирическую тему, тему противоречий современного сознания с социальными началами, четко социально мотивировать, скажем, темы арлекинады, балаганности, контрастов душевности и иронии, нашедшие предельное выражение в «Балаганчике». Для поэзии Блока это имеет исключительное значение. Но произошло это опять-таки в форме парадоксального противоречия. Получилось так (и в этом есть своя внутренняя логика), что выражение противоречий сознания в их социальной мотивированности в пьесе стало проявлением одного характера, одного «… основного типа и его стремлений», раскрылись «… как бы разные стороны души одного человека» (предисловие Блока к сборнику «Лирические драмы», IV, 434). Пьеса выявила, как и «Балаганчик», что главное в художественных исканиях Блока этой поры — стремление найти новый лирический характер, новое лирическое «я». Это лишило центральную героиню не только качеств «кометности», но и вообще каких бы то ни было определенных свойств, кроме самых общих реакций на чужие действия. В пьесе нет реальной героини, есть только восприятие ее кем-то другим — посетителями кабака и Поэтом в первом акте, участниками действия фантастического акта, посетителями салона, Поэтом и Звездочетом в третьем акте. Сама Незнакомка стала пассивной точкой приложения сил, {166} действующих извне, точкой скрещения внутренних тем пьесы (в том числе — темы женского страдания), но не носительницей особой и активно, в действии выраженной темы. Это значит, что лирический характер стихотворения, перебравшись в пьесу, перестал быть характером. Происходит это потому, что сами темы, скрещивающиеся в Незнакомке, не отражаются в ее душе, не воздействуют на нее, не меняют ее. В стихотворении она была болотным маревом, фантастически играющим болотным огнем, в своем роде «Ночной фиалкой». Для лирики этого достаточно, — для той особой темы, которая в данном случае воплощена в стихотворении. Достаточно потому, что общим, крупным планом, без дифференцирования, взята социальная тема: загородная буржуазно-мещанская жизнь как в своем роде социальное болото. Конкретизация, дифференциация социальной жизни в пьесе преломляется пока что только через характер Поэта. Его внутреннюю драму она объясняет превосходно. Незнакомку она оставляет пассивной, в стороне от действия. Поэтому Незнакомка в пьесе не только не «комета», но и не «Незнакомка»: в ней нет не только стихийных красок «кометы», но и болотных огней «Незнакомки». Это значит, что в ней нет ни драматического, ни лирического характера[[78]](#footnote-79).

В этом общем контексте становится понятным появление второй «Незнакомки», варианта, с 10‑х годов сопровождающего основное стихотворение («Там дамы щеголяют модами…», дата окончания 28 апреля 1911 г.). В нем явно подводятся художественные итоги темы, дорабатываются, {167} доделываются те аспекты лирического образа-характера, которые расширяют его, раскрывают его прежде невыясненные стороны — те стороны, которые укладываются в границы темы, не ломая ее. Это явно стало возможным только тогда, когда тема стабилизировалась, отошла в прошлое, установилась, как нечто уже пройденное, в общей перспективе творчества. «Кометная» тема, тема стихии, в общем, не укладывается в границы образа и темы Незнакомки; это противоречие блоковской эволюции на том этапе, когда возник образ, осталось нерешенным. Поэтому, естественно, Блок не ломает темы неорганичными для нее элементами: «кометности» нет и во второй «Незнакомке». В той же дачно-болотной атмосфере, в том же окружении сюжета, что и в первой «Незнакомке», выделен образ алой «недостижимой зари», с которой ассоциируется Незнакомка. «Природное» в таком виде вовсе не обязательно понимать как разгул стихий, хаос, комету. Все внимание сосредоточено на реальной, фактической теме — на противоречиях души современного человека, на противоречиях любви. Принципиально ново то, что социальные противоречия современности проникают в образ-характер Незнакомки: вместо видения-мороки первого варианта, здесь сама Незнакомка отмечена выявленной внутренней двойственностью; социальное проникло и в ее душу:

Там, где скучаю так мучительно,
Ко мне приходит иногда
Она — бесстыдно упоительна
И унизительно горда.

Все высокие аспекты образа сохраняются, но драма отношений «ее» и «его» не просто в том, что «она» — видение, унижаемое и оскорбляемое в современном мире, но и в том, что «она» участвует в «его» боли, унижении, противоречивости, неся в себе не только «зарю», но и иные начала, изнутри проникшие в ее душу. Герой «оглушен и взволнован» «вином, зарею и тобой», — это возможно потому, что «она» не только заря или видение на болоте, но и сама причастна унижающим силам:

Вздыхая древними поверьями,
Шелками черными шумна,
Под шлемом с траурными перьями
И ты вином оглушена?

{168} Поэтому и общий драматизм темы из плоскости противоречий «его» сознания (социально мотивированных и там, в первой «Незнакомке») переводится в более общие социальные планы: что же происходит с любовью, и шире — с человеческой душой вообще в современном мире? Как же тут вообще быть — и с любовью, и с душой, раз мир в целом таков? Противоречивость открыто стала всеобщей, всеохватывающей:

Средь этой пошлости таинственной,
Скажи, что делать мне с тобой —
Недостижимой и единственной,
Как вечер дымно-голубой?

Таким образом, в книге проявляется целый комплекс как будто бы только художественных противоречий: противоречие между социальностью и «стихийностью», между лиризмом и иронией, между конкретностью изображения и условной, подчас аллегорической обобщенностью. В непримиримости, неразрешимости этих противоположностей сказывается кризис прежних подходов Блока к жизни и искусству. Явственно сказывающееся и в конечном итоге преодолеваемое поэтом стремление связать новый материал прежними обобщающими образами, сохранить, в качестве единого ключа ко всему, сюжет Прекрасной Дамы — тянет Блока назад, к пройденному этапу. Объективно подобного единого ключевого сюжета, схематизирующего, подгоняющего разнородный материал к чисто условным обобщениям, у Блока уже никогда больше не будет; более того, сам сюжет Прекрасной Дамы в перспективе развития поэта и в прошлом окажется не всеохватывающим, но лишь одним из многих в общем, меняющемся, дифференцирующемся ряду. С этой точки зрения необходимо с полной серьезностью относиться к выказывавшейся Блоком враждебности по отношению к критическим взглядам, согласно которым Незнакомка, скажем, — видоизменение Прекрасной Дамы и тем самым представляет собой новый единый схематизированный сюжет, подчиняющий себе весь разнородный материал переходного периода. Сам Блок считал, что это не так: «Потом неожиданно спросил меня: “Что же, и вы думали, что Прекрасная Дама превратилась в Незнакомку, а потом в Россию?.. Ну, конечно, я знаю, что вы так не думаете… А то я, как услышу от кого-нибудь о превращениях, так махаю рукой и отхожу… Значит, ничего не поняли!”»[[79]](#footnote-80) — {169} так передает окончательное мнение поэта о соотношениях разных его образов человек, близко знавший Блока в последние годы жизни. Блок истолковывал разность этих образов как различие «сущностей» их; какой бы смысл ни вкладывался Блоком в понятие «сущность» — бесспорно одно: в итоге для поэта не существовало видоизменяющегося единого образа, под который можно подогнать разный жизненный материал.

Для переходного периода в его собственных границах Блок постепенно приходит к убеждению в объективном, реальном характере самой этой противоречивости, к пониманию того, что противоречивость присуща самой жизни, а не субъективным представлениям о ней; при этом события социальной жизни, по Блоку, обусловили особо острое ощущение объективной противоречивости жизни, невозможность единых обобщающих схем-образов: «Вероятно, революция дохнула в меня и что-то раздробила внутри души, так что разлетелись кругом неровные осколки, иногда, может быть, случайные» (письмо к В. Я. Брюсову от 17 октября 1906 г., VIII, 164). Так говорит Блок в связи со своими лирическими драмами 1906 г., в которых наиболее остро выразился его общий ход к пониманию объективного характера внутренних противоречий современной личности и тем самым отказ от обобщающих художественных схем единого, цельного, «синтетического» образа. Работа в области лирики точно так же осмысляется как выявление реальной противоречивости человеческой души и отказ от пелен сводных образов-схем, закрывающих искаженность, болезненность самой жизни: «“Нечаянная Радость”… — первые страницы книги бытия. Чаши отравленного вина, полувоплощенные сны. С неумолимой логикой падает с глаз пелена, неумолимые черты безумного уродства терзают прекрасное лицо» (II, 372). Так Блок характеризует свою вторую книгу в предисловии к третьей книге «Земля в снегу». Соответственно «уродству», искажению прекрасного лица жизни, предстает в непримиримых крайностях душа человека: «Готовая умереть, она чудесно возрождается; готовая к полету, срывается в пропасть — и плачет, и плачет на дне. Израненная — поет. Избитая — кричит» (там же).

Есть «неумолимая логика» творческого развития самого Блока в том, что эти крайности внутреннего мира {170} человека с особой остротой художественного выражения и особой идейно-духовной резкостью сказались в его лирическом театре, в поисках целостного драматического героя и в трезвой, отчасти даже подчеркнутой, намеренно резкой стилистике этих драм, в выявлении невозможности такого героя. «Синтетической», соответствующей догмам соловьевства личности нет в современности — таков был объективный художественный вывод Блока-драматурга. О том же говорила лирика «Нечаянной Радости». Блок-художник, при всей специфике его идейного пути, как и всякий большой художник, хотел, прежде всего, исследовать современную жизнь и понять современного человека. Объективная совокупность его творчества приводила к коллизиям, конфликтам с теми представителями символистской школы, которые особо рьяно стремились соблюсти соловьевские догмы. Дело, конечно, не в том, хотел или не хотел Блок пародировать, злостно осмеять символистов в «Балаганчике», и даже не в том, что «мистики» в обстановке балаганного представления действительно являются злой пародией, — но в том, что само изображение расщепленности, разорванности, «избитости» современной души, ищущей выходов в жизнь, а не в утешительные схемы, должно было неуклонно, «неумолимо» вызвать недовольство, гнев, резкие выпады символистов-соловьевцев против Блока.

Именно такую форму — крайней обостренности — принимают отношения между Блоком, с одной стороны, и Андреем Белым и С. М. Соловьевым, с другой; при этом подобная конфликтность сменяет восторженную дружбу. Вообще же символистская школа (по происхождению своему восходящая еще к концу XIX века) в качестве определенного, сколько-нибудь оформленного литературного направления организуется, становится общественно значимой именно в преддверии и во время развертывания первой русской революции. В эти же годы образуются основные партийные группировки буржуазной общественности, скажем кадеты, — это естественно, поскольку 1905 год представляет собой, согласно В. И. Ленину, рубеж двух значительных этапов русской истории.

Говоря о начале литературной деятельности Блока, современник вспоминает, что и «декаденты» старшего поколения, и «символисты» младшего еще в первые годы нового века «… не знали для себя пристанища, не имели {171} где преклонить голову»[[80]](#footnote-81), потому что не было журналов, организующих литературное направление. Вокруг журнала Мережковских «Новый путь» в Петербурге и затем вокруг «Весов» в Москве, где руководящей фигурой был Брюсов и определяющую роль в философско-мировоззренческом плане вскоре стал играть Андрей Белый, и организуются основные литературные силы символистской школы. И тут следует отметить знаменательный факт: в петербургском и московском символистских журналах первая книга Блока, начинавшего свой путь в искусстве именно в кругу символистов, была оценена далеко не восторженно. И там и тут основные теоретики направления в конечном счете, осознавали они это в полной мере или нет, опирались в философском плане на соловьевство. Поэтому очень важно иметь в виду то обстоятельство, что для последующих обвинений Блока в «изменах» по отношению к соловьевству, собственно говоря, не было прямых оснований: уже первая книга Блока, по мнению руководящих символистских кругов, оставляла желать много лучшего в смысле «ортодоксии».

Так, рецензент первой книги Блока в журнале Мережковских «Новый путь» в целом скорее отрицательно, чем положительно ее оценивал: у Блока нет «синтеза», слияния «духа и плоти», самое большее, что у него можно найти, — это «… только отдаленный намек на ту красоту, правду и сиянье, которые должны спуститься с небес и властно обвить жизнь»[[81]](#footnote-82). Судимая с точки зрения «синтетических» теорий, книга Блока, по мнению автора из круга Мережковских, никакой проверки не выдерживает. Поэтому Блока обвиняют здесь в безжизненном эстетизме, непрактичности, отдаленности от современных дел и помышлений; под «практичностью» же понимается «религия третьего завета», т. е. искусственная конструкция соловьевского толка, которая якобы полна «современной общественности». Блоку же вменяется в вину то, что его книга не содействует построению этой новой религии: «Прекрасная мистика рыцаря безбожественна, безрелигиозна», поэтому для автора книги характерна «мистическая неопределенность», поскольку он «безверен»; отсюда следует отрицательная оценка стихов Блока, в них усматривается «слабый, легкий бред» или «та непонятность, которую и не хочется понимать»[[82]](#footnote-83).

{172} Более снисходительно оценивает книгу Блока в «Весах» Вяч. Иванов, вскоре ставший одним из главных теоретиков символизма; однако основная мысль его рецензии очень близка статье «Нового пути». Согласно Иванову, видно стремление Блока искать, вслед за Соловьевым, синтетическую индивидуальность, слияние «божественной “Психеи” и “Эроса” — близкого и тайного», однако самого синтеза в книге нет, она только «мерцает уверяющей надеждой великого свершения»[[83]](#footnote-84). Иначе говоря, в более благожелательной и более изощренной форме утверждается то же, что и в петербургском символистском журнале. Особенно, конечно, характерно то, что в обобщающей статье Андрея Белого «Апокалипсис в русской поэзии» книга Блока точно так же, именно с точки зрения соловьевства, скорее подвергается сомнению, чем утверждается как законченно положительное явление. Белый чрезвычайно высоко оценивает художественные качества книги, однако, просматривая всю историю русской поэзии в свете положения, что «нет никакой раздельности, жизнь едина», т. е. подчиняя все соловьевским конструкциям «синтеза», Белый находит в блоковском сборнике дисгармоничность, излишества в изображении «хаотической действительности». Согласно Белому, «… муза Блока, явившись нам в багрянице, направляется… к конке»[[84]](#footnote-85). Элемент недоверия, опаски за поэта, муза которого от мистической «жены в багрянице» идет к конке, т. е. к заведомо дисгармоничному, противоречивому быту современного города, явственно звучит в построениях Белого. Иначе говоря, как и Вяч. Иванов, Белый утверждает, что Блок не столько достиг соловьевского «синтеза», сколько стремится к нему. Выходит так, что даже раннее творчество Блока внушало руководящим деятелям символистской школы опасения с точки зрения мистической ортодоксии.

В сложных отношениях Блока и Андрея Белого наиболее отчетливо, резко проявилось то, что слишком многое в Блоке было абсолютно неприемлемым для правоверного символиста-соловьевца, каким хотел утвердить себя сам Андрей Белый. Чрезвычайно характерно, что даже в чисто личных коллизиях с большой остротой выступают, какие-то основополагающие различия в отношении к мировоззрению, искусству, жизни. Ранние стихи {173} Блока, составившие основу сюжетно-театрализованного лирического романа о Прекрасной Даме и ее поклоннике-рыцаре, еще до появления их в печати делаются известными через семью С. М. Соловьева, племянника философа и родственника Блока, московскому символистскому кружку «аргонавтов», главной фигурой среди которых был Андрей Белый. И тут возникла в своем роде трагикомическая ситуация, в которой проявились не только индивидуальные характеры ее действующих лиц, но и определенная мировоззренческая коллизия. Все эти очень еще молодые люди склонны были не отделять обуревавшие их идеи от жизненного поведения; однако самую жизненность участники этой ситуации понимали весьма по-разному. С. Соловьев и Андрей Белый (а также и некоторые другие, символистски настроенные молодые люди) пытались, реально-житейски истолковывая стихи Блока, отождествлять Блока и его жену, Л. Д. Менделееву-Блок, с обобщенно-героизированными персонажами «романа в стихах» о Прекрасной Даме. Это вызывало резкий внутренний отпор Блока — он «никогда не шутил такими вещами»[[85]](#footnote-86). В сущности, в этом раннем «мистическом шутовстве» Андрея Белого сказывалось его соловьевство, стремление к «жизнетворчеству», подчинению самой жизни мистическим схемам. По поводу своего раннего творчества («Северная симфония») Белый писал в своих позднейших мемуарах, что одушевляла его «вера, что мы приближаемся к синтезу, иль — к третьей фазе культуры»[[86]](#footnote-87). Подобное «жизнетворчество» Блоком решительно отвергалось уже в молодые годы. Именно присущее ему гораздо более трезвое чувство жизни проявлялось в том, что жизнь для него отнюдь не могла механически совпадать с ее же обобщенными выражениями в искусстве, тем более — с таким принципиально условно-театрализованным обобщением в особых лирических характерах, как «Стихи о Прекрасной Даме». Сам Белый в своих мемуарах, появившихся вскоре после смерти Блока, рассказывает, как каменел, наполнялся гневом и отвращением Блок, слушая некоторые «жизнетворческие» фантазии окололитературных людей, близких к «аргонавтам». Путать жизнь и искусство Блок никогда не был склонен — их внутренняя связь для него никогда не была тождеством.

{174} Грань, отделяющая тут Блока от Белого, кажется тонкой, почти неуловимой; во многих отношениях они действительно близки друг к другу — однако кажущаяся на первый взгляд столь смутной черточка по существу означает, что даже в одни и те же как будто явления жизни и искусства они вкладывают совершенно различный смысл. Именно о своих достаточно сложных отношениях с символистскими деятелями в раннюю пору творчества Блок писал позднее совершенно основательно следующее: «… члены группы (по крайней мере некоторые) были действительно когда-то связаны единством нежных утренних мечтаний и склонны были в утренних сумерках называть предметы совершенно различные одними и теми же именами» (статья «Вопросы, вопросы и вопросы», 1908, V, 341 – 342). Особая сложность ситуации тут в том, что и с той, и с другой стороны достаточно отчетливо понимается необходимость связей между идейными обобщениями, искусством и жизнью; вопрос только в том, что совершенно не случайно с самого начала отношений Белый и стоящая за ним группа «аргонавтов» настойчиво и систематически добиваются понимания этих связей в духе «тождества», «синтеза»; Блок же вначале не вполне осознанно, а затем со все большим и большим пониманием добивается исследования и художественного воспроизведения трагических разрывов, драматических противоречий в самом человеке, в самой жизни. Примечательно тут то обстоятельство, что «предметы совершенно различные» под одними и теми же именами, как выражается Блок, относятся не просто к вопросам чисто личных отношений: Андрей Белый в своих ранних, наиболее правдивых воспоминаниях о Блоке откровенно рассказывает, что за мистическими утопиями, создававшими напряженность в индивидуальном общении, стояли еще и социальные, общественные утопии: так, опираясь на учение Вл. Соловьева о «теократии», С. М. Соловьев планировал фантастическое «… будущее устройство России — ряд общин, соответствовавших бывшим княжествам…», — от себя же Белый добавляет, что «проблема коммуны, мистерии и новой общественности пересеклась с мыслию об организации самого индивидуализма в своего рода интериндивидуал»[[87]](#footnote-88). При этом подобного рода социальные фантасмагории стремились немедленно же «практически» {175} осуществить в жизни, бесцеремонно вторгаясь в личные семейные отношения Блока, по-своему их трактуя и назойливо пытаясь навязать этот мистико-социологический бред самому Блоку[[88]](#footnote-89).

Отстраняя непрошеных толкователей и «соучастников» с их мистико-социальными утопиями от своей личной жизни, Блок давал понять, что он не склонен путать, отождествлять, «синтезировать» чисто личные отношения и большие общие вопросы жизни. Реально и тут, в индивидуальных, интимных вопросах с очень большой силой сказался общий драматизм судьбы Блока. Связь между личными, интимными проблемами и большими общественными коллизиями эпохи чрезвычайно остро преломилась в жизни Блока, и он сам не только осознавал ее, но и писал о ней; все дело только в том, что эта связь отнюдь не была «синтетической» — но трагической. Как всегда в таких случаях, у Блока можно уловить отнюдь не путающиеся, раздельные, но взаимосвязанные грани. В сущности, жизненный драматизм личной судьбы Блока достаточно точно прочитывается в записи юношеского дневника Блока от 21 июля 1902 г., где речь идет об отношениях с Л. Д. Менделеевой: «Я хочу не объятий, потому что объятия (внезапное согласие) — только минутное потрясение. Дальше идет “*привычка*” — вонючее чудище» (VII, 52). Блок и в чисто личном видит два плана: высокой духовной любви и мещански-прозаической «привычки» — «вонючего чудища». Из этого раздельного, «несинтетического» подхода к реальностям жизни и любви, из последовательного разрыва двух планов жизни возникла трагическая история семейной жизни Блока; с жесткой искренностью о ней рассказано в неопубликованных воспоминаниях Л. Д. Блок. Для самого поэта решающей в этой драматической жизненной коллизии была ее сложная трагическая связь с большим разломом в общественных отношениях: «Едва моя невеста стала моей женой, лиловые миры первой революции захватили нас и вовлекли в водоворот. Я первый, так давно тайно хотевший гибели, вовлекся в серый пурпур, серебряные звезды, перламутры и аметисты метели. За мной последовала моя жена, для которой этот переход (от тяжелого к легкому, от недозволенного к дозволенному) был мучителен, труднее, {176} чем мне» (дневниковая запись от 15 августа 1917 г., VII, 300). Свою личную жизнь, свое искусство, поэзию переходного периода с ее «метелями» и «звездными катастрофами» и большие общественные потрясения Блок рассматривает в одном узле, в единстве; однако это единство трагического разлома, а не единство гармонической сводки всего воедино, не единство «синтеза».

Положение Блока среди символистов в переходную пору его творчества было несколько парадоксальным: в поэзии его звучат «метели», «болотность» — и, с другой стороны, стремление к ясности, конкретности присуще его общей позиции. Андрей Белый в ранних воспоминаниях верно воспроизводит отношение к Блоку символистских кругов: «Его, конкретнейшего, трезвейшего среди “абстрактов” тогдашнего времени, обвиняли в невнятице за то, что “невнятицу” часто жалких и квазиясных схем он не принимал, не понимал и выражал откровенным коротким “не понимаю”. С этим “не понимаю” появлялся он в кружках тогдашней литературы»[[89]](#footnote-90). При этом в данных, относительно наиболее соответствующих фактам, мемуарах Белый забывает добавить, что среди «“абстрактов” тогдашнего времени», требовавших от Блока веры в «квазиясные схемы» и обвинявших его в «невнятице», одно из первых, если не первое место занимал сам Белый. В позднейших своих мемуарах, где Белый вернулся — откровенно и достаточно злобно — к своим былым обвинениям Блока в «невнятице» (правда, на несколько иной основе: тут Блок оказывался «мистиком», а сам Белый будто бы искателем путей к революции), — в этих поздних мемуарах Белый, между прочим, проговаривается, что в годы первой русской революции он сам «выдумал “малокровную” схему о партии символистов»[[90]](#footnote-91). Такие невольные признания ставят на свои места пристрастно освещаемые Белым реальные факты. Материалы подлинных полемических выпадов Белого против Блока подтверждают, что Белый действительно любой ценой стремился сколотить на основе подновленного соловьевства единую символистскую школу и ожесточенно спорил с Блоком потому, что втиснуть творчество Блока в рамки этой выдержанной в последовательных принципах школы оказывалось невозможным.

{177} Основной материал для полемик — и тогда, и позже — давали в искусстве Блока «Лирические драмы» и образы «Нечаянной Радости», в частности стихи о Незнакомке. Темой же полемик была обороняемая Белым от «невнятиц» Блока идея соловьевского «синтеза», устранения реальных противоречий жизни путем построения умозрительных схем-конструкций. Споря с Блоком, Белый писал, что Блок «обругался “Балаганчиком”: тут влетело и мистике, о которой поэт судит столь странно, что возникает сомнение в том, имеет ли он какое-либо представление о ней»[[91]](#footnote-92), обвинял в измене соловьевству: «в драме “Балаганчик” горькие издевательства над своим прошлым»[[92]](#footnote-93). В личном письме к Блоку от 10 – 11 августа 1907 г. Белый утверждал: «В “Драмах” Ваших вижу постоянное богохульство»[[93]](#footnote-94). Не может быть сомнений в том, что обороняемая Белым от «богохульных» посягательств Блока доктрина «школы» — соловьевство.

С особенной ясностью все это выразилось в статье Белого по поводу отдельного издания блоковских лирических драм, характерным образом названной «Обломки миров». Уже в названии сформулировано, в сущности, основное обвинение Белого: Блоку вменяется в вину отказ от цельной, «синтетической» картины мира, предлагаемой соловьевством. Согласно Белому, есть символизм подлинный, означающий религиозное творчество жизни на основе «синтеза»: «Символ — соединение; символизм — соединение образов созидающей воли»[[94]](#footnote-95); но рядом с этим есть богохульное нарушение канона школы, символизм мнимый. Подобная ложная, антихудожественная тенденция и представлена, по Белому, драмами и вообще творчеством Блока. Для этой тенденции характерно непризнание мистической цельности мира, это и есть богохульство, безрелигиозность; в итоге получается, по Белому, поэтизация пустоты, обломков распавшегося синтеза: «Соединение обломков когда-то цельной действительности… Блок — талантливый изобразитель пустоты… Красота его песни — красота погибающей души: красота оторопи, а не красота созидания ценности»[[95]](#footnote-96). Выходит, что именно {178} Белый-то и был одним из главных «абстрактов», создателей «квазиясных схем», направленных против Блока.

## 2

В творчестве Блока переходного периода очень отчетливо проступает наличие трех проблем, внутренне взаимосвязанных между собой. С одной стороны, и самому поэту и его критикам с той или иной степенью ясности видно, что все кажущиеся неожиданными изменения, происходящие в Блоке, связаны с революционной эпохой; далее, очевидным образом какие-то существенные мировоззренческие перемены обусловливают резкую смену способа изобразительности, — критики могут принимать или отвергать эту новую, не установившуюся еще до конца, изобразительную манеру, но они понимают, что она вытекает из более широких и общих изменений. Наконец, собирается, концентрируется, резче всего выражается общий перелом в поисках отличного от прежнего, иного лирического характера. Конечно, не случаен тот факт, что самые яростные возражения Андрея Белого возникают в связи с лирическими драмами и выступающими в них раздробленными, нецельными, противоречивыми героями: спор идет не о стилистике драмы, но о типе человека, выступающего в поэзии Блока вообще, и лишь потому, что острее всего он выразился в лирических драмах, — именно на них и направляется основной удар. Мировоззренческий характер спора о типе человека и способах его изображения столь же резко проявляется в полемических выступлениях ближайшего соратника Белого — С. М. Соловьева, сосредоточивающего свое внимание на лирике Блока. Для С. Соловьева Блок новых его лирических сборников — откровенный чужак, изменник, за новой изобразительностью Блока ему видится враждебный тип характера, далекого от соловьевских схем: «Спала тусклая позолота древнего нимба, расклубился таинственный фимиам перед престолом “Жены, облеченной в Солнце”; тряские болота поглотили “придел Иоанна”, куда случайно забрел непосвященный»[[96]](#footnote-97). За отвергаемым типом человека, за неприемлемой «болотной» изобразительностью усматриваются крайне чуждые мировоззренческие подходы; Блока обвиняют в отступлениях от объективности и реализма, {179} под которыми понимается подчинение жизни и изображаемых людей конструктивным схемам соловьевства, — это выглядит смехотворно, но именно таковы обвинения С. Соловьева: «Один из роковых недостатков Блока — отвращение от объективности и реализма, субъективизм, возведенный в поэтическое кредо»[[97]](#footnote-98). Естественно, что и тут взаимообусловлены в рассуждениях критика-соловьевца способ осмысления действительности и вопрос о типе человека; подразумевается, что как объективно-изобразительный материал в стихе должен быть подчинен мистико-конструктивным схемам, точно так же и человеческий образ там должен быть внутренне связанным и схематичным; более свободный подход художника к изображаемой им личности, стремление увидеть в современном человеке свойственную ему противоречивость, двойственность (доходящее иногда до изображения Блоком процессов распада личности) толкуется догматиком-соловьевцем как «субъективизм».

Напротив, сложная задача, стоящая перед Блоком, состоит как раз в том, чтобы в самих процессах расщепления личности увидеть объективную основу; Блок выражается по этим поводам часто противоречиво, путано, над ним тяготеет груз идеалистических предрассудков (подобная «затемненность» присуща и художественным образам Блока) — однако основная линия его исканий состоит именно в том, чтобы, не минуя противоречивости действительности и лирического характера, обрести понимание объективной основы этих явлений: «… мне кажется, что это не одна лирика, но есть уже и в нем остов пьесы…» (VIII, 169) — так пишет Блок В. Э. Мейерхольду 22 декабря 1906 г., перед премьерой «Балаганчика». «Лирика» тут означает субъективную противоречивость характера; «остов пьесы», т. е. наличие более объективной жанровой природы в произведении, по Блоку, есть вместе с тем и объективность изображения. Жанр для Блока всегда был содержательной категорией. В бешеных нападках соловьевцев-догматиков на Блока есть своя логика; за «изменой» схемам соловьевства в трактовке человека и его окружения трезво поняты попытки их социально нового осмысления, и дается бой «субъективисту» и по этой, важнейшей, линии: «Его книгу портят политические стихотворения, вымученные, неестественные, без оригинальной {180} блоковской прелести»[[98]](#footnote-99) — так оценивает стихи о событиях 1905 г., рассыпанные по разным отделам первого издания «Нечаянной Радости», С. М. Соловьев.

Подобная взаимосвязанность разных сторон в развитии Блока улавливается и осмысляется как его художественными противниками, так и современниками, стремящимися более беспристрастно, без мистико-догматической предвзятости понять и осмыслить логику движения поэта. Полемическое неистовство Андрея Белого и С. М. Соловьева изливается на Блока часто со страниц журнала «Весы», однако руководящему журналом В. Я. Брюсову самому чужды соловьевские схемы, и он следит за эволюцией своего поэтического собрата в общем доброжелательно; специфически социальные аспекты блоковского движения, по свойствам идейно-художественной позиции Брюсова, занимают его относительно мало, но, пытаясь рационально и трезво постигнуть лицо Блока-поэта, Брюсов многое схватывает верно, так как он не ослеплен догматической злобой. В «невнятицах», в хлынувшей на страницы новых сборников Блока стихийной «болотности» Брюсов улавливает одно из коренных противоречий художественной манеры Блока. Несколько наивно-формалистически толкуя неясности в изобразительных приемах молодого Блока как стремление просто «недоговаривать» ситуацию, как художественный прием, Брюсов в то же время верно видит связь между открытой эмоциональностью, стремлением к «краскам», а не «словам» у нового Блока и новизной содержания: «А. Блок, как нам кажется, — поэт дня, а не ночи, поэт красок, а не оттенков, полных звуков, а не криков и не молчания. Он только там глубок и истинно прекрасен, где стремится быть простым и ясным. Он только там силен, где перед ним зрительные, внешние образы»[[99]](#footnote-100). Конечно, Брюсов несколько преувеличенно, вызывающе по отношению к своим журнальным сотрудникам мистико-догматического склада настаивает на ясности, «полных звуках» и «красках» поэзии Блока. Но в основном он, безусловно, прав. Он точно видит главное не только в сегодняшнем, но и в завтрашнем Блоке — поэте трагических страстей, выраженных «полным звуком».

Верно, хотя и тоже несколько по-своему сужая проблему, Брюсов видит то, что это общее «эмоционально-красочное» {181} отношение к миру собирательно выражается у Блока в лицах-персонажах, что спор идет о типе человека и что этот тип человека Блок стремится постигнуть именно как объективное явление, не сливающееся с самим поэтом. По Брюсову, блоковский подход к лирическому характеру отнюдь не субъективистский, но совершенно иной: «А. Блок скорее эпик, чем лирик, и творчество его особенно полно выражается в двух формах: в драме и песне. Его маленькие диалоги и его песни, сложенные от чужого лица, вызывают к жизни вереницы душ, которые уже кажутся нам близкими, знакомыми и дорогими»[[100]](#footnote-101). Слова «скорее эпик, чем лирик» могут быть противопоставлены высказываниям С. Соловьева об «отвращении от объективности и реализма» и «субъективизме, возведенном в поэтическое кредо». Но и само по себе в высшей степени ценно наблюдение Брюсова о песнях Блока, «сложенных от чужого лица». Блок и в новых своих сборниках стремится создавать лирические персонажи-характеры, отделенные от общего лирического потока. Подобный лирический характер, естественно, с гораздо меньшим правом, чем обычное лирическое «я», может трактоваться как выражение чисто субъективного отношения к миру, и Брюсов верно говорит о «вереницах душ», т. е. о многих и разных лирических характерах, возникающих на страницах сборников Блока. Ясно, что подобное явление тем более содержательно, что такая трансформация лирического «я» представляет собой одно из выражений тенденции поэта к объективированию «я», к воспроизведению многообразных лирических восприятий мира, к многообразию людского состава его книг. Точнее чем кто-либо еще улавливая художественные особенности поэзии Блока, Брюсов, несмотря на позу беспристрастности, фактически своими оценками обнажает мировоззренческие основы спора. Слова С. Соловьева о субъективизме как поэтическом кредо на фоне трезвых наблюдений Брюсова повисают в воздухе, они не подтверждаются объективным материалом блоковского стиха. Становится ясно, что в споре о лирическом характере в поэзии Блока у соловьевцев-догматиков, по существу, дело в неприятии, отрицании самих этих характеров, в неприятии тех мировоззренческих изменений, которые происходят в Блоке и которые стоят за этими новыми, изменившимися лирическими характерами.

{182} Н. Павлович в своих воспоминаниях о Блоке передает такое суждение поэта последних лет: «Я писал сначала стихи, потом пьесу, потом статью (на одну тему)»[[101]](#footnote-102). На деле, конечно, бывал и иной порядок следования разных видов творчества; важно, однако, то, что сам Блок вполне осознавал внутреннюю взаимосвязанность разных сторон своей художественной деятельности. Как раз к периоду перелома, связанного с первой русской революцией, относится начало серьезной, ответственной публицистическо-прозаической деятельности Блока. Она открывается статьей «Безвременье»[[102]](#footnote-103), опубликованной в конце 1906 г. и создававшейся на протяжении длительного периода, параллельно с художественной работой (в собственном смысле слова) революционных лет; примечательна эта статья тем, что в ней отчасти обобщаются, а отчасти несколько по-иному, с неожиданной стороны, освещаются и другие стороны деятельности поэта (в особенности тесно по-своему она связана с блоковским театром). В свете этого первого крупного обобщающего прозаического опыта поэта, между прочим, особенным образом проясняется и смысл полемик Андрея Белого с Блоком. Нахлынувшие в творческое сознание Блока в связи с революционными событиями проблемы освещаются здесь чрезвычайно отчетливо, хотя и в системе прозаических образов-символов, т. е. в то же время запутанно, мистифицированно. В высшей степени замечательно то обстоятельство, что Блок дает здесь в сущности социальное, общественное истолкование волнующим его творческим проблемам, связывая их в один общий узел и концентрируя все свое внимание на проблеме человека.

В современности, по Блоку, чрезвычайно явственно обнаружился распад старых общественных связей в России, сказавшийся прежде всего во внутреннем разрушении устойчивых форм бытовой и нравственной жизни человека. Наиболее характерное в сегодняшней человеческой жизни Блок видит в том, что исчезло «чувство домашнего очага», т. е. веками складывавшиеся формы жизни. «Мы живем в эпоху распахнувшихся на площадь дверей, отпылавших очагов, потухших окон» (V, 71). «Это быт гибнет, сменяется безбытностью» (V, 74). Андрей Белый обвинял Блока в том, что он изображает распавшуюся, нецельную {183} действительность, «обломки миров». Согласно Блоку, это есть объективная и характернейшая особенность времени, эпохи, или, как сказали бы мы сегодня — социальной, общественной жизни. Не в том дело, что он, Блок, или кто-либо другой по своей злой воле расщепляет, ломает устойчивые формы жизни в художественном изображении — нет, они таковы на деле, в действительности, эти привычные формы жизни: «Нет больше домашнего очага» (V, 70). Конечно, Блок говорит обо всем этом в символической, изощренной, запутанной форме. Он рисует явления распада старых личных и общественных связей в образе липкой паутины, затягивающей формы общения людей, их повседневных и более общих, широких отношений. Но тут опять-таки запутанное и болезненно-изощренное так изнутри акцентируется, так согласуется с основной, общей мыслью статьи, что получается новый и сложный оттенок основного построения. «Липкая паутина» — это распад сознания, у Блока весь этот круг образов в целом непосредственно связан с Достоевским (особенно обильно используются в «Безвременье» — «Преступление и наказание» и «Идиот»). В общем же контексте, именно потому, что фактически все образные сцепления пронизаны социальной мыслью, — получается широкая перспектива и на классическую русскую культуру. Весь этот круг образных соотношений в сущности ведет к проблемам «рассословления» человека, распада старых общественных связей и вытекающего отсюда «разрушения личности» — к проблемам, характерным для целого ряда линий русской культуры. По-своему здесь Блок говорит о тех явлениях, которые составляли предмет художественного внимания, играли огромную роль в творчестве Лескова, Чехова и Горького.

Основное внимание Блока, естественно, сосредоточивается на вопросах, связанных с человеческой личностью, на тех изменениях, которые она претерпевает в условиях распада старых социальных форм, разложения традиционного бытового уклада, который у Блока представлен символом «очага». Человек, живущий в условиях «распахнувшихся на площадь дверей», — совсем не тот человек, который существовал в устойчивом социальном укладе, тогда, когда был еще «очаг». Для людей этой новой поры характерны черты, кажущиеся на первый взгляд прямо противоположными, но вытекающие из одного источника — социального распада старых форм жизни. «Как бы циркулем они стали вычерчивать какой-то механический {184} круг собственной жизни, в котором разместились, теснясь и давя друг друга, все чувства, наклонности, привязанности» (V, 68). Человек механизируется, автоматизируется, превращается в своего рода «социальную марионетку». Тут Блок говорит о том круге проблем, который в его творчестве определил темы «балаганности», «арлекинады», трагической иронии. Важно то обстоятельство, что для Блока эта издавна существовавшая в его поэзии тема, находящая себе особенно острые выражения в переходную пору, представляет собой одну из граней общего узла жизненно-социальных противоречий: речь идет об «обломках миров», о «нецельности» человека; в предстоящих вскоре полемиках Андрей Белый и С. Соловьев будут яростно обрушиваться на эти «обломки миров» в творчестве Блока как на проявление «субъективизма».

Предельно ясно уже здесь, что для Блока «обломки миров» — объективный факт современного сознания, сопряженный с общими законами социальной жизни, и потому — никакими «синтезами», головными схемами непреодолимая реальность. Гораздо больше развивает Блок в «Безвременье» другую сторону общей проблемы, ту, которая особенно актуальна для него сейчас. «Марионеточная» сторона современной личности так основательно разработана в лирике и в драмах 1906 г., что остается только ее прояснить окончательно. Теперь для Блока важнее всего выявить, обозначить более общий, новый и широко распространившийся в современных условиях тип человека. Формулируется у Блока эта сторона проблемы так: «Среди нас появляются бродяги. Праздные и бездомные шатуны встречаются на городских площадях» (V, 71). Полная связанность, механическая расчерченность личности органически дополняется (такова внутренняя логика современного общественного состояния) анархической бессвязностью, безбытностью, превращением личности в пылинку, несомую социальными ветрами и личным произволом. «Рассословленность», распад старых общественных отношений объясняют и эту особенность современной личности, поэтому наиболее наглядно здесь Блок встречается с называвшейся выше лесковско-чеховской традицией. Проблема «бродяжества» — социального и духовного — отныне становится одной из существеннейших творческих тем Блока. Поэтому так много внимания ей уделяется в «Безвременье» — находятся слова, определяющие, выводящие ее из подтекста {185} тем городской, «болотно-весенней» и «балаганной» лирики Блока, собирается, концентрируется в образном выражении «бродяжества» социально-общественный и духовный смысл заново открывающихся, заново находимых Блоком общих закономерностей современной жизни: «В бегстве из дому утрачено чувство собственного очага, своей души, отдельной и колючей. В бегстве из города утрачена сложная мера этой когда-то гордой души, которой она мерила окружающее. И взор, утративший память о прямых линиях города, расточился в пространстве. Существа, вышедшие из города, — бродяги, нищие духом» (V, 73). В образе «бродяжества» для Блока обобщается в данный момент все. Выведенный из подтекста «Нечаянной Радости» и лирических драм, образ «бродяжества» оказывается итоговым — и одновременно он же становится исходным пунктом для дальнейшего движения.

И здесь надо сказать, что сам этот образ «бродяжества» содержит два тесно между собой переплетающихся смысла, значения в творчестве Блока. С одной стороны, «бродяжество» противостоит схемам, надуманным обобщениям, и, как бы назло этим схемам, Блок в связанных с ним образах особо выделяет «болотность», ущербность, своеобразный нигилизм, бездумную стихийность субъективистского плана. Это во многом временные, преходящие явления, подлежащие преодолению, и в дальнейшем Блок преодолевает их, притом, так как все это переплетается друг с другом и органично для Блока, преодолевает часто с трудом, мученьем, разного рода издержками. С другой стороны, более глубокий смысл «бродяжества» состоит для Блока в том, что со все большей и большей ясностью в нем открываются черты времени, объективные, неслучайные особенности общественной жизни, — в отъединенности личности, в ее противоречивости выражается, по Блоку, «*та действительно* великая, действительно мучительная, действительно *переходная* эпоха, в которую мы живем…» («О театре», 1908, V, 257, подчеркнуто Блоком). Распад старых общественных связей — объективная особенность времени; и внутри самой же этой переходной эпохи органически рождаются тенденции к преодолению того «разрушения личности», которое порождается временем: «Не только между отдельными людьми, но и в каждой отдельной душе выросли преграды, которые нужно рушить во имя цельности и единства» (V, 260). Те «цельность и единство», о которых говорит тут Блок, относятся и к отдельному человеку, и к общественной жизни; {186} ясно, что преодоление разъединения в таком контексте немыслимо на путях создания умозрительных схем, надуманных головных конструкций. В это время уже существуют яростные полемики Белого с Блоком — именно против Белого, призывавшего к созданию таких схем, направлены тут же следующие слова Блока: «Нас приглашают к гносеологическому обоснованию наших суждений. Я не думаю, чтобы это было воистину хлебом для нас. Теория познания может оказаться самым тяжким камнем для того, в ком заражены сердце, кровь и воля — заражены горестными восторгами современности» (V, 261). В совокупности этих суждений выступает основная творческая линия развития Блока; она вырастает из переходного — уже не для времени в целом, но для поэта и мыслителя Блока — образного сплава, комплекса «бродяжества».

В свете этой основной линии движения Блока такие категории своеобразной эстетики поэта, как категории «лирики» и «иронии», становятся ясными, взаимосвязанными и тоже имеющими сложный смысл. Как и все другие категории блоковского художественного сознания, в завершающем, сложном виде они рождаются из осмысления Блоком общественно-духовного опыта первой русской революции. Лиризм для Блока — понятие противоречивое; лирика, в особом блоковском смысле слова, — это характерная особенность не просто искусства, но и человеческого сознания «действительно великой, действительно мучительной, действительно переходной эпохи». «Быть лириком — жутко и весело», — пишет Блок в письме к Андрею Белому от 15 – 17 августа 1907 г. (VIII, 199). Жутко потому, что в «лиризме», по Блоку, таится возможность субъективистской игры серьезными жизненными отношениями, потому что «лирика», в широком смысле слова, выражает отъединенность человека от общих связей и может замыкать его в этой отъединенности. Однако быть «лириком» в то же время и «весело», потому что, по Блоку, «… в странном родстве находятся отрава лирики и ее зиждущая сила. Чудесных дел ее боятся *мещане* — те, кто не знают свойств ее, те, кто не мудрецы и не дети, те, кто не прост и не искушен» (статья «О лирике», 1907 г., V, 132). «Лирика» у Блока — «отрава», потому что такого типа сознание в законченном, одностороннем виде может выражать субъективистскую замкнутость в себе, может привести к опустошенности, к нигилизму и бесплодному отчаянию. Но «лирика» соединяется у Блока и с «детскостью», {187} «простотой», «весенне-болотной» естественностью; и тогда она противостоит мещанскому убожеству старых, отжитых «очагов»; тогда лирическое сознание «бродяжества» открывает «двери на площадь», в новую эпоху, тоже внутренне противоречивую, но могущую и вести на новые общественные просторы.

Жизнь и искусство у Блока воспринимаются и в их внутреннем единстве, и в драматических противоречиях. «Лирика» не просто литературный жанр, а нечто гораздо более сложное, жизненное; но она же — и жанр, вид искусства, и здесь она тоже противоречива: «Запечатлеть современные сомнения, противоречия, шатание пьяных умов и брожение праздных сил способна только одна гибкая, лукавая, коварная лирика» — так начинается статья Блока «О драме» (1907 г., V, 164). При таком повороте проблемы «лирики» и «лирического сознания» становится особо ясной связь этих категорий в блоковском мировоззрении с категорией «иронии». Вершинное, наиболее обобщающее выражение блоковских раздумий на эту тему — статью «Ирония» (1908) — поэт не случайно включал в сборник «Россия и интеллигенция», трактовавший наиболее существенную для него в целом общественную проблему: взаимоотношений «народа», как носителя революционных тенденций в жизни общества, и культурных слоев, «интеллигенции» в особом блоковском понимании этих слов. Ясно, что здесь еще больше обнажается двойной — одновременно и жизненный, и художественный — смысл всех его философско-эстетических построений. «Самые живые, самые чуткие дети нашего века поражены болезнью, незнакомой телесным и душевным врачам. Эта болезнь — сродни душевным недугам и может быть названа “иронией”» (V, 345). Здесь категория «иронии» выступает и как свойство жизненного сознания людей определенной общественной эпохи, и как некая грань в художественном отображении жизни. «Ирония», по Блоку, — оборотная сторона той же «лирики», она определена теми же социальными обстоятельствами, что и «лирика» («конец очага», т. е. разлом и распад старых жизненных условий), и она так же двойственна, как и «лирика». «Ирония» представляет собой особо болезненную степень сознания отъединенности в условиях общественного разлома; она есть тот самый нигилизм, предел опустошенности, к которому ведут крайности «лирики», ее односторонность. С этой точки зрения «ироническое» сознание все омертвляет, носители его подобны {188} больным: «Перед лицом проклятой иронии — все равно для них: добро и зло, ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба» (V, 346).

Ирония может вести к законченному нигилизму, но она же может обнаруживать и омертвение старых, отживших ценностей. Показательно для Блока то обстоятельство, что «иронию» в этом смысле, т. е. беспощадно-трезвое отношение к миру нереальных, нежизнеспособных ценностей, Блок считал характерной чертой своей душевной и художественной эволюции. В том же, цитировавшемся выше, письме к Андрею Белому от 15 – 17 августа 1907 г., вызванном крайним обострением отношений с соловьевцами-схематиками, где уделяется очень много внимания «Балаганчику» как одному из ярчайших выражений «иронии», Блок пишет о себе: «Но я — *очень скептик*»; говоря далее о себе как о человеке, «*никогда не изменявшемся по существу*», в целом утверждая прямую связь между «лирикой» и «иронией», Блок определяет себя как «лирика», «который чаще говорит *нет*, чем *да*» (VIII, 196, 201). Здесь надо еще раз вспомнить дневниковую запись от 15 августа 1917 г., где «Балаганчик» определяется как «произведение, вышедшее из недр департамента полиции моей собственной души», — это наиболее резкое высказывание Блока о том, что и «ирония», эта оборотная сторона «лирики», может и должна наносить удары по омертвевшим явлениям жизни и сознания и в этом смысле является плодотворной. Конечно, все это свидетельствует также о противоречивости самого Блока. Но важно то, что в этой противоречивости есть своя внутренняя логика, ведущая Блока к преодолению крайностей, к отбрасыванию от себя тех вещей, которые могли бы приостановить его познание современной жизни и человека в их реальных, объективных противоречиях. Именно такова основная линия движения Блока.

Для полного прояснения основной линии блоковского развития, и в частности таких категорий его общественно-эстетических взглядов, как «бродяжество», «лирика» и «ирония», приходится несколько забегать вперед, привлекая его публицистику 1907 – 1908 гг. Это неизбежно — только в такой перспективе становится понятным смысл его полемик с соловьевцами в переходный период. Из эпохи социальной расщепленности, по Блоку, в революционный период открывается путь к более ясным и здоровым человеческим отношениям. Соответственно, Блок ищет и более цельный человеческий образ. Но цельность {189} человека для него вовсе не мистико-религиозная и утопическая схема, и в сущности как он сам, так и нападающие на него соловьевцы правы, усматривая «изменнический» характер его исканий. Все дело в том, что в Блоке-публицисте 1907 – 1908 гг. уже нельзя не видеть пафос отрицания схем. Самообманы в отношении Блока исключаются и для соловьевцев и для самого Блока. Это значит, что всем стало ясно: тот человек, которого ищет Блок, относится к области сегодняшней жизни и ее коллизий, а не к области самоутешительных иллюзий. «И, может быть, вся наша борьба есть *борьба за цельность жизни, против двойственности эстетики*. Это — как бы новое “*разрушение эстетики*”. И в этой борьбе терзает нас новое, быть может самое глубокое противоречие: “*мука о красоте*”. Ведь жизнь — красота. Как бы, “разрушая” эстетику, сокрушая двойственность, не убить и красоту — жизнь, цельность, силу, могущество. Вихрь чувств, мыслей, движений вдохновения, страсти, бессилия, отчаянья: где добро и где зло? Чему сказать свое прямое “да”? Кому крикнуть свое честное “нет”?» («О театре», V, 261). Все проблемы выведены в сегодняшнюю жизнь. Под «эстетикой» подразумеваются утопические схемы, которые действительно у символистов и старшего и младшего поколений, у Мережковского так же, как и у Белого, облечены в форму «эстетики», опираются на превратные истолкования классики и попытки создания собственных иллюзорных образов по конструктивным философским схемам. «Разрушение эстетики» в этом контексте означает разоблачение схем «цельности». «Красота» выводится в жизнь, и следовательно, «мука о красоте» означает осознание уродливого характера самой современной жизни, порождающей раздробленность, нецельность. Иначе говоря, надо в сегодняшней жизни суметь найти источники душевного здоровья, человеческой действенности, социальной активности. Естественно, что далее все переводится в плоскость конкретного человеческого поведения. Прямые «да» или «нет» означают нормы реального поведения людей в сегодняшних жизненных обстоятельствах. «Красота», выведенная в жизнь, оказывается мерилом или ориентиром в оценке действий людей; сам искомый человек определяется его социальной, общественной активностью. Все это не только чуждо, но и действенно противостоит религиозно-утопическим схемам.

Показательно то, что новый узел в общем кризисном развитии Блока намечается, завязывается опять-таки {190} вокруг проблем театра и драмы. Наиболее сильные, резкие, отчетливые высказывания Блока о необходимости новой цельности, нового, жизненного героя, связанного с эпохой революционных изменений в русском обществе, присутствуют в его статьях «О драме» (1907) и в особенности «О театре» (1908), где одновременно находятся и наиболее отчетливо выраженные размышления Блока о новой аккумуляции революционизирующих сил в русском обществе в эпоху реакции. И то и другое, разумеется, не случайно. Театр, по мысли Блока, наиболее действенно способен выходить в жизнь, — «именно в театре искусству надлежит столкнуться с самою жизнью, которая неизменно певуча, богата, разнообразна» («О театре», V, 270). Но поскольку сама русская жизнь в эпоху реакции обнаруживает, что революция не умерла, что новые грозовые заряды скрыто пронизывают ее, постольку в связи с театральными раздумьями Блока выражается и его убежденность в поступательном движении самой революции: «Слова героини великой символической драмы Островского сбываются, ибо идет на нас Гроза, плывет дыхание сжигающей страсти, и стало нам душно и страшно» (V, 276). Понятно, что этот социальный «контекст» и вызывает особую необходимость в постановке проблемы цельного характера героя. В современности нужно найти действенного, социально активного героя; это и будет нахождением «красоты» в самой жизни — социальная активность героя, которой ищет Блок, в этих условиях, в таком общем сплаве мыслей-образов оказывается пронизанностью человеческого поведения революционизирующими тенденциями общественной жизни. Образ-характер должен изнутри выражать зреющую в народной жизни «грозу». Таков объективный смысл поисков Блоком действенного героя, формулируемый им самим, впрочем, достаточно прямыми и ясными словами С этой точки зрения и просматривается, оценивается современное состояние драмы и театра; эти оценки координируются, соотносятся с оценками лирической поэзии, причем под лирикой понимается и поэзия как жанр, и сюда же вносится та особая, более широкая мировоззренческая категория «лирики», о которой говорилось выше, В этих идейных сплетениях разных смыслов есть своя закономерность. Блок ищет перспектив подъема и качественного изменения русской культуры, отвечающих нуждам народной жизни, и, исходя из общего комплекса своих размышлений, возлагает особые надежды на «народный {191} театр», на его возрождение; с другой стороны, он ищет новые образы-характеры для своего искусства, ищет их опять-таки в области драматургии — но объективно все это оказывается почвой для его новых поисков в области поэзии, лирики. Мы увидим далее, что все это по-своему преломляется и в новой, третьей книге его лирики «Земля в снегу», вышедшей в 1908 г. Поэтому-то в целом — и с точки зрения общественной перспективы, и в плане индивидуального творческого развития поэта — так важны его поиски действенного героя и важно верно понимать общий контекст блоковских идей, связанных с проблемой героя.

Просматривая в статье «О драме» современную драматургию, Блок не случайно выделяет пьесы Горького. Блок утверждает, что, с его точки зрения, Горький не драматург по природе своего таланта, но среди его пьес «действительно замечательна» одна, а именно — «На дне». Она построена по законам «драматической необходимости», т. е. отвечает жанровой, эстетической природе театра потому, что Горький «*не хочет* обойтись без героя», который представлен писателем как «благородный, сильный и отчаянный человек», сами же герои Горького подлинно драматичны, имеют право существовать на подмостках потому, что они «испытывают реальные столкновения с жизнью» (V, 173 – 174). Понятно, что такое выделение Горького из круга современных драматургов диктуется меньше всего чисто эстетическими соображениями. На индивидуальных художественных вкусах Блока сильно сказывается воздействие символистской литературной среды и в отдельных конкретных блоковских оценках, и в отборе имен и произведений. В оценках же горьковских пьес с большой силой выступают наиболее глубинные пласты общего блоковского мировоззрения, его существеннейшие стремления к постижению русской действительности революционной эпохи. Выделение действенного, связанного с жизнью, действительностью образа-характера должно вызвать и более открытое, резкое отвержение того субъективного «лиризма», который порождается эпохой распада старых общественных связей. Так и оказывается на деле: в статьях «О драме» и «О театре» резче чем где бы то ни было еще Блок говорит об отрицательных сторонах «лирики», открыто связывая эти проблемы с определенными именами и линиями в развитии западной и русской драматургии и театра. Так как все в Блоке взаимосвязано, «комплексно», то резкое отрицание, {192} скажем, театра Метерлинка есть вместе с тем и открытый отказ от целого цикла явлений в поэзии, и не только в поэзии, но и в искусстве вообще, — и разумеется, делается это в связях с той жизненной позицией, которую ищет Блок. «Лирика» в подобном блоковском негативном смысле здесь оказывается «комнатной слепотой» (V, 273) или, иначе говоря, буржуазной ограниченностью, отстранением от больших вопросов, трагических противоречий современной жизни; выражается твердая уверенность в том, что будущее жизненное и общественное движение обойдется по-своему с ограниченными субъективистскими построениями «лирика», кем бы он ни был — драматургом или поэтом, «расплющит его картонный домик, разнесет в щепы его уютную буржуазную постройку» («О театре», V, 271). И тут, в связи с этими негативными, отрицательными явлениями, подлежащими, с точки зрения самого Блока, преодолению и наиболее активно, действенно, в самом творчестве, преодолеваемыми из всех символистов именно Блоком, — обнаруживается в общем переплете столкновений с догматиками-соловьевцами еще одна грань общественно-художественной борьбы Блока.

В годы, когда у Блока складывается его поэтическая концепция социально активного, действенного образа-характера в искусстве, меняется в какой-то степени и литературное окружение Блока. Расстраиваются отношения с московскими символистами-соловьевцами, в известной мере наступает отчуждение от круга Мережковских, на некоторое время более близкими Блоку становятся С. Городецкий, Г. Чулков и Вяч. Иванов. Возникает литературная группировка «мистических анархистов», особенно громко пропагандируемая или даже рекламируемая Г. Чулковым. Некоторое внимание Блока к этой группировке можно объяснить общим его интересом к вопросам социальной активности, действенности. В своих особо ожесточившихся полемических выпадах против Блока Андрей Белый яростно обвиняет его в склонности к «мистическому анархизму»; самую же «мистико-анархистскую» тенденцию в Блоке Белый толкует как поэтизацию вырождения, гнили, упадка.

Темы «болотности», «балаганности» и другие блоковские искания той поры, включая и тему «бродяжества», имели сложный, не однозначный смысл, — поскольку они освобождали Блока от схем, содействовали включению жизненных элементов в его поэзию, углублению его постижения реальных противоречий, они играли положительную {193} роль в его общем движении. Но они могли и отчасти так и было — оборачиваться также и «лирикой» в том отрицательном значении, которое придавал этому слову сам Блок. Группа соловьевцев во главе с Андреем Белым вела бешеную полемику с Блоком, отождествляя все искания Блока с односторонне, субъективистски понимаемой «болотностью» как выражением ущерба, гниения, упадка. В своих позднейших мемуарах Андрей Белый повторил весь этот злостный поклеп на своего бывшего друга, присовокупив к прежним обвинениям еще и вульгарно-социологическую мотивировку типа модных в те годы среди части советских литературоведов «проработок»: Блок во всей совокупности своих творческих и человеческих качеств будто бы представлял «дворянское вырождение». Не без стилистического блеска (способного, впрочем, вызвать и художественное отталкивание, скажем деревянной ритмизацией прозы) создает Белый образ Блока-вырожденца: «И вдруг из-за зелени выбежал двор; дом, крыльцо; распахнута дверь; Блок с женой, с матерью: приехали, — сказал он в нос; с не очень веселой улыбкой раздвинулся рот и мутнели глаза; в сером, отяжелевшем лице подчеркнулись морщиночки; пегое пальтецо с короткими рукавами делало его и длинней и рукастей, — не молодцем в вышитой лебедями рубашке, как в прошлом году, а скорее лицедеем заезжего балагана»[[103]](#footnote-104). Деталями вроде «раздвинулся рот и мутнели глаза» создается колоритный образ Блока-человека как своего рода «болотного Вия», — за этим портретом человека скрывается определенная философско-литературная концепция, трактовка общественного значения творчества Блока. По Белому выходит, что Блок-вырожденец, с его мутными мистико-анархистскими теориями, совращал, тянул в идейное «болото» также и боровшихся за передовые литературные тенденции Белого и Сергея Соловьева: «… нас усадил в неразбериху свою»[[104]](#footnote-105). Сложность положения в том, что документальный материал — статьи, письма Белого — подтверждает, что Белый и в годы реакции обвинял Блока в следовании теориям «мистического анархизма», и следовательно, внешне все обстоит так, как будто Белый-мемуарист держится твердой почвы фактов. Вообще же Белый в своих воспоминаниях чаще всего извращает реальное положение вещей посредством особого {194} освещения, — именно так поступает он и в этом случае[[105]](#footnote-106). Было бы нелепостью пытаться отрицать относительно непродолжительный интерес Блока к деятельности символистской группировки «мистических анархистов», — Блок принимал участие в изданиях, организованных «мистическими анархистами», был некоторое время лично дружен с деятелями этого направления. Вместе с тем не обходимо сказать об эфемерности самой этой довольно сильно нашумевшей группировки, не сумевшей организационно оформиться и быстро распавшейся. Теории «мистических анархистов» в конечном счете решительно ничем не отличаются от других оттенков символизма, — широко задуманное поначалу литературное течение именно поэтому оказалось вполне нежизнеспособным Поэтому же и в личных отношениях с отдельными представителями «мистического анархизма» Блок приходит — так же как и в отношениях с символистскими деятелями других оттенков — к постепенному отчуждению и отдалению. Факты показывают, что и в этом случае Блок вносил свое, отличное от «мистических анархистов», содержание в сходные проблемы и отошел от них, обнаружив, что реальных ответов на волнующие его вопросы у деятелей этого направления нет, а блоковские искания им чужды, непонятны.

Письма Блока к Г. И. Чулкову, организатору группировки, обнаруживают, что интерес Блока к «мистическому анархизму» менее всего касается самого этого течения, как такового, и более всего относится реально к сложной эпохе, к современности, в которой Блок пытается разобраться. В центральном блоковском письме Чулкову по поводу «мистического анархизма» — от 7 июля 1906 г. — отчетливо видно, что «мистический анархизм» как целое, как «программа» совершенно не интересует Блока. Только что получив книгу Г. Чулкова «О мистическом анархизме», задуманную автором как своего рода манифест новой литературной группировки, Блок излагает свои соображения по этому поводу. Он выделяет в статьях Чулкова, входящих в книгу, единственную мысль, которая ему импонирует. В тексте блоковского письма мысль эта изложена обрывочно и неясно. Если обратиться к самой книге, {195} то заинтересовавшее Блока место звучит так: «Дело тут не в “приятии или неприятии мира”, а в психологической и исторической необходимости: социализм — по счастью — перестал быть мечтой: он сделался практикой и борьбой, жизнью и необходимостью»[[106]](#footnote-107). Блок выделяет в этой фразе, как в своем роде знаменательные, слова: «социализм — по счастью — перестал быть мечтой». Ясно, что его здесь занимает. Он сопоставляет современное положение с периодом Александра III, с эпохой реакции. Контекст его письма таков, что к тому периоду, к эпохе стабильной, замкнутой в себе реакции возврат уже невозможен. В современном брожении его занимает одно: социальная действенность, активная жизненная позиция человека в современности. Старые социальные установления исчерпаны до конца — следовательно, надо искать новых жизненных путей — такова особенность эпохи, по Блоку: «… весь табор снимается с места и уходит бродить после долгой остановки» (VIII, 158). Кажущаяся устойчивость реакции была мнимой, революционный взрыв органичен для страны. Вывод в смысле жизненной позиции — тот же, что и во всем комплексе блоковского творчества: «бродяжество» как результат распада связей. Иного пока что нет, и «мистический анархизм» в этом плане кажется Блоку в чем-то близким к его собственным идеям. Примечательно тут еще то, что Блок видит и возможность отрицательных, реакционных выводов из распада связей и «разрушения личности»: «А над местом, где был табор, вьется воронье» (VIII, 158). Реально Блока интересует возможная социальная активность, при этом толкуемая «стихийнически»: «… на поступки решаются, не учась» (VIII, 158). Интерес к «мистическому анархизму» оказывается реально интересом к революционной эпохе, к вопросам возможного поведения человека в новых общественных условиях.

Конечно, Блок ошибается, усматривая в «мистическом анархизме», и в особенности в идеях Г. Чулкова о «слиянии» социализма и мистики, нечто соотносящееся с революционной эпохой. В построениях Чулкова не было решительно ничего нового по сравнению с тем, что предлагалось другими представителями символизма — скажем, Мережковским; отличает Чулкова только то, что «сливать», «синтезировать» он предлагает не «либеральную {196} общественность» и «христианство», как это было у Мережковского, но «анархию» и «мистику», полагая, что именно такой «синтез» соответствует революционной эпохе. Философской основой остается, как и у Мережковского, соловьевство, — в отличие же от Мережковского, Чулков нисколько не скрывает своих связей с соловьевством и даже предлагает его реформировать. Центральное место в книге Чулкова занимала статья «О софианстве», посвященная Вл. Соловьеву. Сочетание «анархизма» и «мистики», по Чулкову, возможно на основе философии Соловьева, однако Соловьеву-философу свойственна некоторая ограниченность. Она состоит в том, что хотя Соловьев и «стремился именно к совмещению мира и Христа, к примирению религии Христа с религией земли»[[107]](#footnote-108), но добиться органического сплава этих двух начал ему не удалось. Следовательно, по Чулкову, следует довести до конца дело, начатое Соловьевым и не завершенное им, — Чулков хочет быть более ортодоксальным соловьевцем, чем сам Соловьев. Так часто случается с эпигонами. По существу, к этому же сводится философская позиция как Мережковского, так и Андрея Белого.

Особенно яростные полемики вел с Чулковым Андрей Белый, — он и в отношениях с Блоком резко порицал его за «консолидацию» с Чулковым, настаивая на том, что следует «отмежеваться» от Чулкова, как вульгаризатора, упрощенца. Все эти полемические неистовства Андрея Белого в исторической перспективе выглядят просто комически, — непонятно, о чем идет спор: разницы нет никакой, только Белый применяет более изощренную, изысканную аргументацию, Чулков действует более примитивно, грубо, прямолинейно. Позиция же Блока в этих «прениях», при всей неясности, запутанности, «сдвинутости» в новых исторических условиях, предельно ясна в одном: для него абсолютно неприемлемы схоластические «целостные» схемы, какая бы аргументация ни применялась. Даже и так: Чулков в какой-то период более ему импонирует именно тем, что он проще, тем, что к доводам от Канта или кантианцев он не прибегает. Зная все эти схемы из общения с главарями символистов, Блок совершенно недвусмысленно отвергает их и в интерпретации Чулкова: «Целое (мистический анархизм) кажется мне не выдерживающим критики, сравн. с частностями его; его как бы еще нет, а то, что будет, может родиться в другой {197} области» (VIII, 158). А для самого Блока главное то, что «… здание шатается», и поэтому «все — мучительно и под вопросом» (там же).

По существу Блоку в творческом плане одинаково чужды были и соловьевство, подновлявшееся «новейшими» философско-идеалистическими исканиями Белого, и соловьевство Чулкова, подкреплявшееся «анархизмом». Оценивая эту ситуацию, близок был к истине друживший в переходные годы с Блоком С. М. Городецкий, тоже примыкавший ненадолго к «мистическому анархизму», когда он в рецензии на «Лирические драмы» Блока писал, что эти последние «… принадлежат к тому роду интимных произведений, которые появляются в эпохи переломов как в жизни народов, так и в жизни барометров их — поэтов. Критический возраст русской жизни в острейшем своем моменте совпал с кризисом в творчестве Блока, переходящего от декадентской лирики к общенародной драматургии…»[[108]](#footnote-109) Дело тут, конечно, не в драме как в жанре, но в стоящей за поисками «цельного» героя, необходимого для драмы «народного» типа, тенденции постигнуть современного человека, ищущего социально активного выхода в эпоху общенародного «кризиса», перелома большого общественного значения. Естественно, что в свете этого перелома «лирикой» негативного типа, т. е. очередным субъективистским заблуждением, оказывается «мистический анархизм», — по этому поводу, тоже, в общем, верно, писал Городецкий, противопоставляя Блока Чулкову и утверждая, что «Балаганчик», «по тонкой иронии судьбы, родившийся вместе с “Факелами” и появившийся впервые в них, оказывается совершенно противоположным по своему смыслу идеям Георгия Чулкова»[[109]](#footnote-110).

Именно здесь — в поисках Блоком больших народных основ для поэзии, расширения и переосмысления лирического образа-характера до пределов героя «народной драмы» (попытках, быть может, в конечном счете и не совсем правомерных, если оставаться в границах лирики, но необычайно плодотворных как раз для типа блоковского лиризма, а далее — и для русской поэзии XX века вообще) — обнаруживается в ходе дискуссий о «мистическом анархизме» еще одна, крайне важная идейно-художественная коллизия. Некоторый интерес к «мистическому {198} анархизму» проявляется у Блока не только в дружбе с Г. Чулковым, но и во внутренне очень сложных отношениях с Вяч. Ивановым; необходимо при этом заметить, что и сам «мистический анархизм» имел бы очень малое значение для литературной борьбы эпохи, если бы его деятельность ограничивалась более или менее эффектными внешними выходками Г. Чулкова или С. Городецкого, не одобрявшимися Блоком. Известный вес самому течению придавало то обстоятельство, что к нему недвусмысленно примыкал Вяч. Иванов — вероятно, наиболее серьезный теоретик символистской школы вообще.

Для Блока отношения с Вяч. Ивановым стали значительной внутренней проблемой в особенности потому, что в своих критических работах Иванов подымал тот круг вопросов, который чрезвычайно волновал Блока в эти годы, — о народном театре, целостном герое и т. д.; преодоление воздействия Вяч. Иванова стоило Блоку довольно много сил. Отношения Блока и Иванова достаточно сложны; нет возможности приводить здесь блоковские разновременные высказывания об Иванове из документального материала — они потребовали бы длительных анализов. Яростные полемики Андрея Белого с «мистическим анархизмом», вероятно, тоже объясняются не «профанацией символизма» в шумной деятельности Г. Чулкова, как об этом пространно повествует в своих позднейших мемуарах Белый, но причастностью к течению Вяч. Иванова. В более же ранних мемуарах Андрей Белый откровеннее и правдивее пишет именно о Вяч. Иванове и о его, с точки зрения Белого, «двойственной» роли в символизме: «… роль Вяч. Иванова огромна и в светлом и в темном смысле… становилось нечто вроде знака равенства между театром и храмом, мистерией и новой драмой, Христом и Дионисом, Бого-Матерью и всякой рождающей женщиной, Девою и Менадой, любовью и эротизмом, Платоном и греческой любовью, теургией и филологией, Влад. Соловьевым и Розановым, греческой орхестрой и парламентом, русской первобытной общиною и Новым Иерусалимом, левым народничеством и славянофильством и т. д. С другой стороны, роль Вяч. Иванова несомненна, как роль отравителя чистоты воздуха самой символической среды, — она мало изучена»[[110]](#footnote-111). Излагаются тут попытки Вяч. Иванова сконструировать некий «синтез» из {199} самых разнородных материалов идеологии и общественной жизни. Чувствуется раздражение Белого не только фактом «соперничества», но и по существу: «синтезируемые» материалы столь различны, что, по Белому, итог должен быть чуть ли не общедоступным, отвечать на весьма многообразные потребы. Белого явно раздражает эта «общедоступность»: характеристика строится по видимости из «положительных» и «отрицательных» элементов, но на деле никакой «положительности» здесь нет: всё — об Иванове как об «отравителе чистоты воздуха», Иванове-теоретике, профанирующем общедоступностью мистико-религиозную догму

Говоря о теориях Вяч. Иванова, действительно основополагающих для русского символизма, обычно ограничиваются указаниями на его учение о «реалиоризме», как называл его сам автор: «… от видимой реальности и через нее — к более реальной реальности тех же вещей, внутренней и сокровеннейшей…»[[111]](#footnote-112) Однако это философско-методологическое обоснование символизма — не исчерпывающая и не исходная посылка рассуждений Вяч. Иванова, но скорее всего завершающая, итоговая формула. Исходит же Вяч. Иванов не от такого рода обобщений, сводимых в каком-то смысле к решающим положениям старого идеализма, но от новейших образцов буржуазной философии: Ницше, идеи которого Иванов «подкрепляет» филологической ученостью, и в особенности — от Соловьева. Так же как и в других случаях, необходимо тут напомнить, что дело не просто в философско-литературных воздействиях. Если бы суть была только в злокозненных хитросплетениях схоластической мысли Соловьева, то ситуация была бы относительно проста. Важнее то, что, при несомненной литературной талантливости и большой философско-филологической эрудиции, Вяч. Иванов пытается ответить по-своему на художественные вопросы, возникающие в творчестве таких серьезных деятелей искусства, как Блок, Мейерхольд и т. д., улавливая эти проблемы в самой практике поэзии, театра и т. п. Потому-то Блоку и приходилось бороться в себе с идеями Вяч. Иванова, потому-то была в них известная притягательная сила, что здесь предлагались видимые, искусно сконструированные ответы на реальные нерешенные вопросы современных художественных исканий. {200} Иначе — сама эта внутренняя борьба была бы простым недоразумением.

И тут надо сказать, что Вяч. Иванов с гораздо большей ясностью, чем тот же Белый, формулирует одну из основных проблем, волнующих Блока-художника. В ряде работ он пишет о распадении личности, о раздробленности характера современного человека, об отъединении личности от общей коллективной жизни и необходимости преодоления этого распада общественных связей. Подкрепляя все это изысканиями в античной и новоевропейской филологии, Вяч. Иванов придает видимость убедительности своим ответам на волнующие серьезных художников вопросы искусства. На деле эти ответы — конструктивные схемы типа соловьевских, они пронизаны «мистическим оптимизмом»: все в общественной жизни и в искусстве уладится само собой, автономными, безотносительными к социальной борьбе процессами развития культуры и личности. Так, в общественной жизни современности, по Иванову, уже есть признаки появления «синтетической», «органической» эпохи; период распада связей уже кончается, это самодовлеющий, далекий от революции и не нуждающийся в ней процесс: «То, о чем мы “пророчествуем”, сводится, с известной точки зрения, к предчувствию новой органической эпохи. Для недавно торжествовавшего позитивизма было едва ли не очевидностью, что смена эпох “органических” и “критических” закончена, что человечество окончательно вступило в фазу критицизма и культурной дифференциации. Между тем уже в XIX веке ряд симптомов несомненно обнаруживал начинающееся тяготение к реинтеграции культурных сил, к их внутреннему воссоединению и синтезу»[[112]](#footnote-113). Далее к соловьевским идеям «реинтеграции» и «синтеза», толкуемым не столь фантастически, как у самого Соловьева, но более «постепеновски», культурнически, «приобщаются» классическая русская литература XIX века и Ницше.

Особое значение, или, вернее, особо злостно извращающее реальные жизненные вопросы значение, для Блока имеет распространение этого «культурнического синтеза» на проблему личности, характера, человеческого образа в искусстве. Вяч. Иванов по видимости связывает эту проблему с общественной жизнью, он ратует за цельную личность и в общественной жизни, и в искусстве: «Индивидуализм, {201} в своей современной, невольной и несознательной метаморфозе, усвояет черты соборности: знак, что в лаборатории жизни вырабатывается некоторый синтез личного начала и начала соборного. Мы угадываем символ этого синтеза в многозначительном и разнозначащем, влекущем и пугающем, провозглашаемом как разрешение и все же неопределенном, как загадка, — слове: анархия»[[113]](#footnote-114). Соловьевские утопии Вяч. Иванов толкует «анархически», он хочет быть «с веком наравне», приобщиться к эпохе революционных взрывов через подобные анархо-индивидуалистические реконструкции схем Соловьева. Так же как и Белый, Вяч. Иванов проповедует «жизнетворчество», слияние, синтез жизни и искусства; путем к этому для Иванова точно так же является символизм. Высшим же этапом символизма, согласно Иванову, является мифотворчество, создание искусства античного типа, где художественный образ является синтезом религии и жизненной деятельности, отдельного человека и коллектива: «… истинный миф — постулат коллективного самоопределения…»[[114]](#footnote-115) Таким образом, высшим искусством, подлинно созвучным современной эпохе, объявляется театр, но театр не современный, буржуазно-индивидуалистический, а новый, в духе теории «синтеза», мистически реконструированный театр. Это театр, где преодолена, «синтетически» снята раздельность актера и зрителя, сцены и зала, зрелища и действия, искусства и жизни: «Театр должен окончательно раскрыть свою динамическую сущность; итак, он должен перестать быть “театром” в смысле только “зрелища”… Довольно лицедейства, мы хотим действа. Зритель должен стать деятелем, соучастником действа. Толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобное мистической общине стародавних “оргий” и “мистерий”»[[115]](#footnote-116).

Если рассматривать все это в совокупности, то ясно видно, что «синтетические» конструкции, схемы — или, говоря шире, внутренняя, духовная деятельность — *подменяют* решение жизненных вопросов, относящихся к современной личности и ее исторически сложившимся отношениям на путях практики, реальной жизни. Социальные {202} решения подменяются культурническими, «постепеновскими» схемами. Ничего принципиально нового по сравнению с Соловьевым тут нет. Но искусно привлекается современный материал — отчасти общественной жизни, большей же частью культуры, искусства; при всей умозрительности подхода, поскольку Вяч. Иванов тонкий художественный критик с обширными и многосторонними познаниями, его анализ недостатков современной культуры имеет свои сильные стороны, многое подмечает верно, хотя и односторонне. Поэтому и его положительные, программные утверждения, опирающиеся на эту подчас хорошо аргументированную критику, могут представиться убедительными. От аналогичных рассуждений Белого за версту несет истерической экзальтацией, вымученной теоретичностью. У Вяч. Иванова — свободное обращение с широким материалом, блеск эрудиции, кажущийся непредвзятым подход к современным проблемам, под который умело подставляется (именно подставляется!) обширный идейный материал прошлого.

И в критике, и в использовании старого материала, в попытках опоры на него есть кажущееся сходство с исканиями Блока. Разница тут иногда с трудом подлежит логическому определению и расчленению: у Блока бьется под всеми его исканиями жизненная тревога, стремление постигнуть реального современного человека; у Вяч. Иванова — холодная роскошь пышных «культурных» декораций, исчерпывающих содержание всех этих построений. В существе же дела — разница огромна, и она выступает с большой силой даже в самом использовании материала прошлой культуры. Не исключена возможность, что творческое общение с Вяч. Ивановым, внутренние полемики Блока с «мистическим анархизмом» стимулировали обращение Блока к тому разнообразному материалу, который использовался Ивановым: обостряется интерес Блока не только к Ницше (а это — «первоисточник» построений Иванова), но и к идейному наследию русской культуры. В сложной литературной борьбе эпохи Блок пытается, скажем, использовать М. А. Бакунина, — но характерно, что даже Бакунин представляется Блоку более цельным, чем современный человек: «Он над гегелевской тезой и антитезой возвел скоропалительный, но великолепный синтез, великолепный потому, что им он жил, мыслил, страдал, творил» («М. А. Бакунин», 1906 г., V, 34). Обобщающие тенденции старой русской культуры Блок обращает к социальной жизни и прошлого и современности. {203} В этом свете само стремление к «цельности» становится не искусственной постройкой, схемой, но возможными качествами реальных людей в реальной обстановке: «Но эта “синтетичность” все-таки как-то дразнит наши половинчатые, расколотые души. Их раскололо то сознание, которого не было у Бакунина» (там же). Подобное желание дифференцировать, связывать с конкретной социальной обстановкой и общественно-культурные традиции вызывает гнев символистских теоретиков, подменявших жизнь схемами: З. Н. Гиппиус характеризует блоковские мысли о Бакунине как «детские, несчастненькие», о самом же Блоке пренебрежительно говорит: «Ну, какой он “общественник”!»[[116]](#footnote-117) Самого же Блока обращение к внутренним противоречиям старой культуры в некоем комплексе (особенно значительно в этих блоковских раздумьях привлечение имени Герцена) ведет к более углубленным постижениям современности.

Внешне блестящие, но по существу не менее искусственные, чем у других главных теоретиков символизма, построения Вяч. Иванова осмысляются Блоком, в конечном счете, как «лирика» в специфическом негативном аспекте этой художественной категории: «Среди факельщиков (неуловимых, как я с Вами совершенно согласен) стоит особняком для меня Вяч. Иванов, человек глубоких ума и души — не пустышка. Мы оба — лирики, оба любим колебания друг друга, так как за этими колебаниями стоят и сторожат наши лирические души. Сторожат они совершенно разное, потому, когда дело переходит на почву более твердую, мы расходимся с Вяч. Ивановым» (VIII, 200). Все дело в том, возможен ли переход от «лирики» к «более твердой почве», к более точным представлениям о современной жизни и современном человеке. Сложные схемы Вяч. Иванова такому переходу не содействуют. Неприятие и этой формы искусственной гармоничности, головной схемы — итог раздумий Блока над «блистательной» фигурой Вяч. Иванова в границах современной культуры. Итог этот был выстрадан Блоком, как и во всех подобных его отношениях с деятелями символистского течения; он выражен лирически в стихотворном посвящении «Вячеславу Иванову» (1912 г., задумано в 1909 г.). Нужно остановиться здесь на этом позднем произведении, для того чтобы был понятнее последующий ход развития важной линии блоковского творчества.

{204} Для Блока Вяч. Иванов — явление, характерным образом связанное с эпохой; воздействие его на умы определенной части художественной интеллигенции толкуется именно прежде всего через эпоху:

Был скрипок вой в начале бала.
Вином и кровию дыша,
В ту ночь нам судьбы диктовала
Восстанья страшная душа

Вяч. Иванов впервые появился (после многолетних ученых занятий за границей) среди петербургских символистов поздней осенью 1904 г., влияние его определялось во время развертывания революционных событий 1905 – 1906 гг. И как раз воздействие теорий Вяч. Иванова, по Блоку, — не в нем самом, не в силе его ума, как такового, но «в слепящей вьюге» общих событий, в «стихии» развертывавшегося объективного хода жизни:

Был миг — неведомая сила,
Восторгом разрывая грудь,
Сребристым звоном оглушила,
Секучим снегом ослепила, Блаженством исказила путь!

Сами же построения Вяч. Иванова определяются как особое «царство», то есть нечто единое, цельное, самодовлеющее, нечто «синтетическое», в своем холодном блеске недоступное лирическому «я» стихотворения, приходящему к совершенно иным представлениям о жизни. Теории Вяч. Иванова — «царский поезд», отличающийся блеском:

И много чар, и много песен,
И древних ликов красоты…
Твой мир, поистине, чудесен!
Да, царь самодержавный — ты.

Нечто совсем иное — жизненные представления лирического «я» стихотворения. Блок редко с такой программной ясностью высказывался в стихах, тут эта ясность концовки — тема всего стихотворного послания:

А я, печальный, нищий, жесткий,
В час утра встретивший зарю,
Теперь на пыльном перекрестке
На царский поезд твой смотрю.

Блок строит в стихотворении два полярно противоположных обобщенных образа-характера; естественно, что {205} это не просто эмпирические, биографические портреты разных людей, разных поэтов в их частных человеческих проявлениях. Нет, здесь сталкиваются две концепции жизни; личное в каждом из «героев» полностью слито с «общим» или даже, скорее, растворилось в нем; эти героя — типы разного поведения, разного отношения ко всему именно в общей жизни. Поскольку эти разные герои — художники, то это и разные поэты, но не о художестве, как таковом, тут речь, — а о чем-то большем, чем разные художественные «манеры». Это большее — цельные, законченные общественные индивидуальности, выражающие разные восприятия мира, общества, человека, жизни.

Адресат послания, «царским поездом» проходящий по жизни, — это человек «синтеза», человек, несущий в себе «гармонию», «цельность», «царственность» — вопреки тому, что делается в окружающей действительности. Он игнорирует или, скорее, вполне не представляет себе, насколько трудна, горестна, расщеплена современная жизнь, как тяжела она для человека. Одновременно такая тенденция, такая концепция действительности социальна, она выявилась особо резко во «вьюге» революционного периода, развала старых форм русской жизни и решительного сдвига прежней России в какую-то новую, пока еще неясную, неопределившуюся сторону. Вместе с тем в этом же сдвиге, решительном повороте появились и другие концепции жизни, другие ее восприятия, другие способы поведения, иного рода индивидуальности (в том числе — и поэтические индивидуальности: поэты тут представляют не просто поэзию, но разные возможные типы русского человека в пору «разлома»). «Печальный, нищий, жесткий» герой, от лица которого ведется поэтический рассказ, встречал этот разлом с большими надеждами: он человек, «в час утра встретивший зарю». Но он не нашел никакой «гармонии», «синтеза», «царственности», — он потому-то такой «печальный, нищий, жесткий», что он увидел во «вьюге» и после «вьюги» — «пыльные перекрестки» русской жизни, горечь и жестокое похмелье разнородной реакции, а в конечном счете те же страшные законы минувшего. Емкие, многогранные, вмещающие в себя сразу и «общее состояние» и индивидуальный этап человеческого развития поэтические формулы зрелого Блока — «печальный, нищий, жесткий» человек на «пыльных перекрестках» — означают именно это, а не что-либо другое. В стихотворении раскрывается возможный (и притом — наивысший; {206} адресат послания — не просто «отрицательный» герой) реальный жизненный смысл «синтетической» концепции поведения в столкновении с трагическим блоковским человеком, идущим навстречу горьким испытаниям суровой действительности.

И здесь обнаруживается поражающая своей внутренней близостью к Блоку стихотворная аналогия у лирика-современника с очень трудной, особенной поэтической судьбой. В посмертной книге И. Ф. Анненского «Кипарисовый ларец», в цикле «Складень романтический», есть стихотворение «Другому», — тоже стихотворение, по видимости говорящее о двух типах поэтической индивидуальности, а на деле тоже расширяющее тему до масштабов столкновения разных «концепций жизни», разного типа общественного поведения людей в границах единой эпохи. «Другой» в стихотворении Анненского — это, так же как и у Блока, человек цельности, широты, «царственного» размаха, питающихся «вьюгой», «вихрями», стихийными началами жизни, обнажившимися в определенную общественную эпоху. У филолога-античника Анненского «синтез» приобретает мифологизованно-образное обличье:

Твои мечты — менады по ночам,
И лунный вихрь в сверкании размаха
Им волны кос взметает по плечам.
Мой лучший сон — за тканью Андромаха.

Трагически-скорбный образ Андромахи тут несет примерно то же содержание, что блоковские формулы «печальный, нищий, жесткий»; им противостоит «дионисийская стихийность» игнорирующих трагизм реальной жизни «синтетических» концепций.

Особый поворот у Анненского — тема моральной ответственности человека за горечь и несовершенство современной жизни, моральной ответственности, практически недоступной всем поэтам «синтеза» и полностью определяющей поведение тех людей, которые видят действительность такой, какова она есть, и не могут ее видеть иначе именно в силу этой ответственности:

Ты весь — огонь. И за костром ты чист
Испепелишь, но не оставишь пятен,
И бог ты там, где я лишь моралист,
Ненужный гость, неловок и невнятен.

У Анненского все это сопоставление в большей мере, чем {207} у Блока, относится к области литературы, поэзии; во многом оно оказывается и раздумьем о собственной судьбе поэта, не доходящего до современников, не понимаемого ими как раз по этой причине — перегруженности традициями не только прежней литературы, но и в особенности традициями более широкого человеческого плана, навыками гражданственно-морального, ответственного отношения к жизни и ее коллизиям, к человеку, к искусству, к способам художественной изобразительности. Строфа, где фигурирует скорбная Андромаха в виде музы самого поэта, продолжена так:

На голове ее эшафодаж,
И тот прикрыт кокетливо платочком,
Зато нигде мой строгий карандаш
Не уступал своих созвучий точкам

Более простую, традиционную, строгую изобразительность, отсутствие образной затрудненности, недоговоренности определяет все та же связанность нравственно-гражданскими навыками, противостояние «царственному» своеволию, моральной безответственности поэтов новейшего времени. Сама литературная судьба большого поэта, более чем скромный успех его произведений, негромкость отзвуков на его лирический голос объясняются в стихотворении особенностями не литературной, но общественно-человеческой позиции автора.

У Анненского, действительно, странная судьба в искусстве. Так, в позднейших мемуарах Андрея Белого об Анненском рассказывается как о смешном старомодном пожилом человеке, непостижимо почему вдруг в 900‑е годы затолкавшемся по редакциям со своими стихами; примерно так же воспринимался он и рядовой буржуазной журналистикой и академическими филологами, в кругу которых у него было солидное имя. А между тем в литературной перспективе оказалось, что едва ли кого из шумных молодых поэтов той поры можно поставить вровень с этим неожиданно и без всяких внешних эффектов всплывшим лириком; и по человеческой подлинности его поэтического голоса, и по глубине содержания, и по качествам стиха едва ли с кем-либо из современников, кроме Блока, его можно сопоставлять. Но и Блок осознал подлинные масштабы Анненского, да и просто степень близости поэтических устремлений своего старшего современника к своим собственным исканиям далеко не сразу. На первый сборник Анненского откликнулись рецензиями {208} Блок и Брюсов; прав многое сделавший для прояснения творчества Анненского современный исследователь А. В. Федоров, когда он говорит: «В обоих отзывах чувствуется тон некоторого снисхождения»[[117]](#footnote-118). Только уже в письме к Анненскому от 12 марта 1906 г., после рецензии, соединив в одно сведения о разных сторонах деятельности поэта, Блок признается: «“*Это*” навсегда в памяти. Часть души осталась в этом» (VIII, 152). Но и такое признание еще далеко от поражающей своей точностью формулировки из письма к В. И. Кривичу (сыну Анненского) от 13 апреля 1910 г. по поводу второй, уже посмертной книги «Кипарисовый ларец»: «Невероятная близость переживаний, объясняющая мне многое о самом себе» (VIII, 309).

Однако, несмотря на «тон некоторого снисхождения», уже в рецензии на «Тихие песни» с обычной для Блока точностью обозначена та именно сторона «невероятной близости», которая особенно наглядна и, может быть, особенно существенна: «Новизна впечатления вот в чем: чувствуется человеческая душа, убитая непосильной тоской, дикая, одинокая и скрытная» (V, 620). Блок говорит здесь о трагически разорванном сознании современного человека; анализ таких душевных состояний особенно важен для величайшего блоковского создания — третьего тома лирики, но переход к этим темам намечают, конечно, те стихи «болотной», городской и любовной лирики второго тома, о которых шла речь выше.

В сознание наиболее чуткой части своих читателей-современников большой русский поэт Иннокентий Анненский вошел именно в качестве тонкого, своеобразного, ни на кого прямо и непосредственно не похожего аналитика «сумеречных» состояний современной души. В какой степени Анненский этим исчерпывается — это уже совсем другое дело, и именно в этом и следует, очевидно, разобраться современному читателю, поскольку лирическое наследие Анненского принадлежит к тем явлениям искусства недавнего прошлого, к которым во многом сохраняется живое отношение, непосредственность поэтического восприятия. С другой стороны, следует, очевидно, верно понимать и те специфические «сумеречные» темы, и в особенности — подход поэта к тем явлениям душевной ущербности, мастером в анализе которых признавался {209} современниками Анненский. Особенно резкое и законченное выражение трактовка Анненского как поэта кошмаров бессонниц, с болезненной остротой воспринимаемого страха смерти нашла в статье В. Ф. Ходасевича[[118]](#footnote-119). К сожалению, советское литературоведение сделало относительно мало для прояснения подлинного лица замечательного русского поэта; кроме работ А. В. Федорова, можно упомянуть в этом плане, пожалуй, только статью Е. Р. Малкиной[[119]](#footnote-120). Бессмысленно было бы отрицать тот факт, что Анненский-лирик часто изображает болезненные состояния человеческой души (хотя следует при этом заметить, что у Ходасевича, скажем, сама соответствующая «подборка материала» носит односторонний характер и диктуется во многом потребностями собственной лирической системы). Суть дела, однако, в том, что в любом случае, о каком бы художнике ни шла речь, нельзя отдельный единичный мотив рассматривать вне смыслового, содержательного единства композиции произведения и, далее, вне идейного единства художественной системы, какой бы противоречивой эта система ни была. (Или даже так: чем более противоречива эта система, тем меньше оснований судить о ней в целом по единичному мотиву.) Говоря иначе, если художник изображает болезнь, то из этого еще вовсе не следует, что он хочет такой болезнью заразить читателя. Идейные цели при подобном изображении могут быть совсем иными.

Анненский изображает отнюдь не только болезни человеческого сознания в современном мире. По-своему он хочет понять и лирически воспроизвести современного человека гораздо шире, в самых разных его жизненных проявлениях, и не вина поэта, а его беда в том, что слишком часто он находит множество душевных неустройств, связанных для чуткого, тонкого художника со всем строем {210} жизни. Чаще всего у Анненского закономерности современной жизни проникают всюду, воплощаются в многообразных и с виду как будто невинных обстоятельствах (часто — совсем по-бытовому обыденных) — и оказываются всегда давящими, уродующими, обезличивающими отдельную человеческую душу. У поэта очень зоркий взгляд, в его стихе — необычная для лирики насыщенность конкретными наблюдениями, подробностями, воссоздающими именно современную, а не какую-либо другую, вымышленную жизнь.

Человек едет в поезде — казалось бы, что тут особенного? Анненский видит это шире, в совокупности с тем, каков едущий в поезде человек и тогда, когда он в него садится, и когда из него выходит, и каким ему представляется само это обычное современное путешествие:

Пока с разбитым фонарем,
Наполовину притушенным,
Среди кошмара дум и дрем
Проходит Полночь по вагонам

*(«Зимний поезд», цикл «Трилистник вагонный», кн. «Кипарисовый ларец»)*

Это ведь просто проводник проходит по вагонам; стихотворение строится на том, что «внезапный снег» по контрасту — своей чистотой, природностью — особо четко проявляет, насколько запуганы, затолканы, раздавлены те люди, что сидят в поезде; сам по себе поезд — некое современное чудище, но он и не просто чудище, а еще и некое человеческое дерзание; отрицания цивилизации у Анненского нет, его волнует состояние людей, их «кошмары», воплотившиеся в поезде, в проводнике, в вагонной тесноте, в давящей тесноте и «кошмаре» современной жизни:

Я знаю — пышущий дракон.
Весь занесен пушистым снегом,
Сейчас порвет мятежным бегом
Завороженной дали сон.

Люди сами отняли у себя «завороженную даль», они отняли у себя и «мятежный бег»; поэзию природы и поэзию цивилизации они превратили в «природный рок», в «Полночь» с большой буквы, и в рок цивилизации, в «дракона». Все дело в них, в людях, в их отношениях, в «бесцельности» и «безымянности» их дел и жизней при наличном строе отношений, в «полусуществовании» под тем гнетом, который создали себе они же, люди:

{211} А снизу стук, а сбоку гул,
Да все бесцельней, безымянней…
И мерзок тем, кто не заснул,
Хаос полусуществований!

При этом знаменательны выводы, которые в финале стихотворения делает Анненский, рисуя «кошмар» современной жизни: человека он изображает «больным», но при этом настаивает на том, что, как бы ни было тяжело, надо держаться, надо быть достойным имени человека, какие бы прозаически отвратительные формы ни принимала «боль» в этой отторженности от природной жизни и от простой ясности человеческих отношений:

Пары желтеющей стеной
Загородили красный пламень…
И стойко должен зуб больной
Перегрызать холодный камень

Для верного понимания художественных построений Анненского чрезвычайно существенное значение имеет его особенная, но чрезвычайно прочная связь с предшествующим этапом развития русской поэзии. Какие бы сложные, противоречивые, подчас болезненные формы сознания современного человека ни изображал Анненский, он всегда передает их в виде объективного повествования. Ситуации, изображаемые Анненским, всегда происходят с конкретными людьми, в конкретной обстановке и в индивидуально-точных обстоятельствах, у Анненского нет лиризма «общего» типа, который любой читатель мог бы отнести и приурочить к себе при относительно свободном выборе своих собственных индивидуальных обстоятельств, как это происходит, предположим, с восприятием поэзии пушкинской эпохи. У Анненского конкретен субъект действия и само действие, — никуда, кроме изображаемого, их отнести нельзя иначе, как только тем способом, каким обычно читают прозу: «свое» может быть и должно быть вычитано только косвенно, через «рассказ», через восприятие происшествия с конкретными людьми в их пространственно и временно точных условиях. Стих Анненского — «рассказ в стихах», которого так напряженно искали поэты 40 – 50‑х годов. При этом непосредственно на старших поэтов этого круга — Ап. Григорьева, Фета, Полонского, К. Павлову — Анненский похож очень мало. Он ближе к поэтам посредствующего этапа: к Случевскому, Апухтину, но и тут он вовсе не выглядит подражателем, а напротив, величиной оригинальной и поэтически несравненно {212} более сильной, чем сами эти «поэты-посредники». «Рассказ в стихах» у него, конечно, именно стих, лирика, т. е. повествовательность здесь — только особый способ передачи именно лирического, а не какого-либо иного содержания.

Однако сама по себе эта особенность необыкновенно важна с точки зрения содержания. Ведь именно «рассказ в стихах» бессмысленно прямо относить к автору или к лирическому «я», совпадающему с автором. Рисуя часто душевную «болезненность», Анненский говорит об объективных бедах, но не просто о себе, о тяготах времени, но не о своих личных невзгодах. Такой способ анализа «объективных» лирических состояний позволяет Анненскому постигать иногда чрезвычайно сложные формы современного раздробленного сознания и передавать их в пластически-зримой, повествовательно-наглядной форме. В стихотворении «То было на Валлен-коски» рассказывается о развлечении для туристов на одном из финских водопадов: в водопад бросается человекоподобная кукла на привязи и на глазах у зрителей вытаскивается обратно. Повествовательная точность «рассказа в стихах» не позволяет толковать все это как грубый, дешевый декадентский символ «тщеты жизни»; из ситуации извлекается высокий лирический смысл:

Бывает такое небо,
Такая игра лучей,
Что сердцу обида куклы
Обиды своей жалчей.

Человек настолько раздавлен и обезличен современной жизнью, что он болезненнее воспринимает обиды изображения, мертвой вещи, чем свою боль; боль реальная так тупа, постоянна и безобразно прозаична, что о ней и рассказывать неловко, неспособно, и то, как треплют куклу, передает эту боль куда точнее, чем натуралистический снимок, точное изображение реальной душевной беды. Особое, отстраняющее возможность дешевой слезы, сентиментальности, художественное целомудрие присуще Анненскому: нечестными средствами на читателя он не действует, на слезу не бьет.

Передавая такие душевные состояния, как, например, в стихотворении «То было на Валлен-коски», Анненский кое в чем предвосхищает большую прозу XX века, скажем особый и с виду очень спокойный трагизм опустошенности («отчуждения») в рассказе Хемингуэя «Чисто, светло». {213} Такие аналогии становятся возможными потому, что Анненскому во многом удалось освоить и как-то по-своему решить художественные проблемы восьмидесятников. Его, несомненно, интересует скрещение опыта прозы и стиха, и далее, в более содержательных аспектах, — скрещение «лиризма» и «гражданственности». Самый-то опыт прозы для него явно — просто более широкая и «современная» правда о человеческой душе, которую надо было бы вместить в стих. Так возникает, скажем, такая вещь, как «Разлука», с ее знаменательным подзаголовком — «Прерывистые строки». Анненский хочет передать «прерывистое дыхание» людей, вынужденных расставаться потому, что ими владеет непреложный ход вещей, какая-то тягостная, непосильная для их сломленных воль чудовищная предустановленность раз навсегда сложившихся отношений, какая-то все опутавшая цепь не поддающихся распутыванию и раз навсегда заведенных мелочных обстоятельств:

«Ну, прощай, до зимы,
Только не той, и не другой…
И не еще — после другой
 Я ж, дорогой,
 Ведь не свободная…»
 — Знаю, что ты — в застенке… —
 После она
Плакала тихо у стенки,
И стала бумажно-бледна…

В эту картину расставания, насыщенную множеством бытовых подробностей, позволяющих узнать эпоху, социальную среду, тип людей, врезаются по-особому, не стиховно, а как-то «прозаически», «романно» схваченные острые психологические детали, вроде того, что «он» вдруг в этом смятении улавливает, как на минуту меняет горе и делает другим, иначе выглядящим, лицо, настолько знакомое, что как будто уже ничего нового в нем увидеть невозможно:

Господи, я и не знал, до чего
 Она некрасива…

Очевидно, не так сложно узнать во всем этом время, социальный круг, действующих лиц и во многом — манеру авторской передачи, по-своему и, вероятно, вполне сознательно перенесенные из «маленького романа» о людях конца прошлого века — из «Дамы с собачкой». Поэтам-восьмидесятникам их опыты использования достижений {214} прозы в стихе чаще всего не удавались. Здесь подобный опыт удался — и следует понять, почему удался.

Естественно, что такая возможность связана с общими качествами художественного мировоззрения Анненского, с идейными, в широком смысле слова, устремлениями поэта. В непосредственно художественном плане она ведет к особенностям лирического «я», от лица которого говорит поэт. И тут надо прежде всего отметить одну отнюдь не чисто личную и необыкновенно важную особенность этого «я», резко отличающую его от лирического субъекта декадентов и символистов всех толков — современников поэта. Дело в том, что в самой структуре этого лирического субъекта всегда присутствует нравственное начало. Если вспомнить старый в русской поэзии спор — запальчивую, резкую полемику Фета со своими современниками (наиболее резко этот спор выразился в столкновении Фета с революционными демократами) о возможности нравственного элемента в лирике, — то тут любой непредубежденный читатель, знающий изнутри лирику Анненского, скажет, что Анненский отнюдь не на стороне Фета. Притом у Анненского это вопрос совсем не тех или иных теоретических взглядов на стих, но вопрос структуры стиха, его неотъемлемых свойств, — у Анненского без нравственного начала в стихе рассыплется сам стих. Если изъять из лирического субъекта Анненского «совесть», «память о другом человеке» — моральную ответственность человека за человека, — то не будет и стиха Анненского: это не отдельная от всего другого в стихе «тема», но нечто относящееся к основным качествам той души, сквозь все приятия и переживания которой вообще существует стих Анненского. Поэтому это вопрос не «надбавки» к стиху, но самой его структуры или даже его «материи», самой его сути:

Весь я там в невозможном ответе,
Где миражные буквы маячут
Я люблю, когда в доме есть дети
И когда по ночам они плачут.

*(«Тоска припоминания», цикл «Трилистник тоски», кн. «Кипарисовый ларец»)*

Чисто личное, по-видимому, воспоминание о винах и причиненных кому-то болях влечет за собой рассказ не только о неотвязности таких памятей, но и о необходимости их для постоянного чувства человеческой ответственности за чужую беду, щедро растущую в недобром мире. Этическое {215} начало всегда присутствует в стихе Анненского — какое бы сложное или даже болезненное явление из жизни современной души в том или ином случае ни анализировалось; и даже когда речь идет о природной «гармонии», о «стихийной» слитности всего воедино в бездумной жизни природного целого — и тогда чуткое человеческое сознание, в котором всегда будет некий нравственный элемент, увидит в «стихийном» потоке нечто такое, о чем следует, по Анненскому, помнить:

А где-то там мятутся средь огня
Такие ж я без счета и названья,
И чье-то молодое за меня
Кончается в тоске существованье.

*(«Гармония», раздел «Разметанные листы», кн. «Кипарисовый ларец»)*

Конечно, в такой остроте всепронизывающего нравственного чувства есть болезненный оттенок; но болезненна, по Анненскому, форма выражения многих важнейших начал человеческого существования в современном мире.

Такое постоянное присутствие нравственного элемента в лирическом мире Анненского может объясняться непосредственно биографически: в 900‑е годы, когда развертывался поэтический талант Анненского, он был пожилым человеком, пришедшим из другой эпохи, из времени, когда были актуальными народнические традиции и народовольческая практика; поэт был младшим братом известного деятеля позднего народничества Н. Ф. Анненского[[120]](#footnote-121) и воспитывался в его семье. Имея известное значение в личном развитии Анненского, эти обстоятельства все-таки мало что могут объяснить в характере его поэзии, т. е. его общественной деятельности. Суть дела тут, как и всегда в таких случаях, в движении самой истории, в самоопределении поэта в конкретных условиях общественной борьбы и, наконец, в этапе исторического развития, с его большей или меньшей проявленностью основных коллизий. Решающее значение имеет поворотный в истории страны общественный кризис (революция 1905 г.), открывающий новый этап ее развития. Наивно думать, что столь важные исторические повороты не отображаются в сознании лирика, в силу природы специфического, «субъективного» жанра, в котором он работает. {216} Напротив, лирика как жанр особенно чутко (в своих, конечно, формах) реагирует на такие повороты, в ней (если она заслуживает этого названия и не сводится к стиходельству) они отображаются наиболее остро. Не случаен, конечно, тот факт, что Анненскому удалось по-своему решить некоторые общие вопросы развития русской лирики только в конце его деятельности, в первое десятилетие XX века. Пронесенная им через всю жизнь нравственная чуткость (индивидуально у Анненского имеющая народническую окраску, но в более широком плане связанная с традициями большой русской литературы) сливается с подлинным лиризмом и с конкретной изобразительностью (во многом связанной с прозой) именно в первое десятилетие XX века. «Подтекстовое» чувство неблагополучия русской жизни, насыщенности ее кризисом, печально-нравственная окраска коллизий сознания (какими бы изощренными или даже болезненными они ни были) и образуют основу «невероятной близости» Анненского к Блоку, о которой писал Блок — благодарный читатель «Кипарисового ларца».

По всему этому совершенно естественно, что свойственное Анненскому-лирику чувство нравственной требовательности и ответственности с наибольшей силой вырывается наружу в стихах, связанных с революционными событиями в стране. В стихотворении «Старые эстонки», с характерным для Анненского подзаголовком «Из стихов кошмарной совести», изображается внутренний разговор честного и совестливого русского интеллигента с матерями казненных участников революционных действий 1905 – 1906 гг. «Сыновей ваших… я ж не казнил их…» — говорит русский интеллигент самых высоких нравственных традиций в этом знаменательном разговоре, на что получает ответ:

Затрясли головами эстонки.
«Ты жалел их… На что ж твоя жалость,
Если пальцы руки твоей тонки
И ни разу она не сжималась?

Спите крепко, палач с палачихой!
Улыбайтесь друг другу любовней!
Ты ж, о нежный, ты, кроткий, ты, тихий,
В целом мире тебя нет виновней!»

В этом стихотворении, больше чем где бы то ни было, видно, как тесно связаны у Анненского его сложные психологические темы с этическими началами, и далее, что {217} его психологические «рассказы в стихах» с их изощренным лиризмом таят в себе социальное авторское истолкование сюжетов, тем, героев. Лирическое «я» «Старых эстонок» — обычный персонаж стихов Анненского, с его тоской, бессонницами, нравственными тревогами и ясным пониманием бессмысленности и отжитости строя, в границах которого он существует:

Добродетель… Твою добродетель
Мы ослепли, вязавши, а вяжем…
Погоди, вот накопится петель,
Так словечко придумаем, скажем…

Лирическое «я» обвиняет себя в отсутствии социальной активности, действенности; этот человек достаточно точно знает, что он беседует не с античными Мойрами, а с живыми людьми, от социальных действий которых зависит будущее. И тут открывается наиболее примечательная художественная возможность стиха Анненского. Лиризм, опирающийся на нравственно-общественную требовательность, органически оказывается гражданственным. Вероятно, в границах первого десятилетия XX века в русской поэзии наиболее сильными стихами «гражданственного» плана являются «Старые эстонки» и «Петербург» Анненского. У того же Блока 900‑х годов стихов такой лирической силы при одновременной ясной гражданственности, конечно, нет.

У автора «Петербурга» нет никаких иллюзий относительно жизнеспособности самодержавной российской государственности; он трезво видит ужасы в ее прошлом и гибельность ее для России в будущем, — и рассказано об этом мощными гражданственными стихами:

Только камни нам дал чародей,
Да Неву буро-желтого цвета,
Да пустыни немых площадей,
Где казнили людей до рассвета.

А что было у нас на земле,
Чем вознесся орел наш двуглавый,
В темных лаврах гигант на скале, —
Завтра станет ребячьей забавой.

Вместе с тем в этих сильных гражданственных стихах есть особый — жесткий и холодный — лиризм; он направлен в сторону интеллигентской фронды по отношению к императорской государственности: «царь змеи раздавить не сумел, и прижатая стала наш идол». В самом начале стихотворения {218} говорится: «Я не знаю, где *вы* и где *мы*, только знаю, что крепко мы слиты». За этим, по-видимому, стоят старые русские идеи, восходящие к Герцену, об особых отношениях между культурными слоями и государственностью в истории России. Следовательно, возникает трагическая тема бесплодности интеллигентских противопоставлений себя российской государственности:

Даже в мае, когда разлиты
Белой ночи над волнами тени,
Там не чары весенней мечты,
Там отрава бесплодных хотений.

Это — финал стихотворения, кульминацию же его представляет цитированная выше строфа о грядущей гибели двуглавого орла. Итог, таким образом, тот, что самодержавная государственность неизбежно погибнет, но помимо «бесплодных хотений». Анненский трезво видит предстоящую народную революцию, но сознательных сил, успешно борющихся со старым строем, он не видит.

Здесь проступают основные содержательные качества лирической системы Анненского как большого явления классической русской поэзии. Поэт нисколько не сомневается в том, что общественный строй, в границах которого существуют его герои, насквозь источен, сгнил. Людей, о которых рассказывается в его стихах, он относит к культурным слоям общества; других людей, представляющих иные общественные круги, он не знает, — поэтому и стихов об общих законах изображаемой им жизни, стихов гражданской темы (отличающихся при этом исключительной художественной силой), у него мало. Основная же масса его стихов говорит о раздробленности, нецельности, опустошенности жизни и сознания человека тех общественных кругов, которые знает поэт. И тут становятся видны как черты «невероятной близости» Анненского к Блоку, так и существенные отличия этих двух поэтов. Как и Блок, Анненский абсолютно не верит в то, что общественный кризис, наличие которого для него несомненно, может быть решен какими-либо искусственными, «синтетическими» средствами (вроде слияния церквей у Соловьева и Мережковского и т. д.). Он трезво видит отнюдь не «синтетический», умственный исход этой социальной ситуации, он знает, что в ближайшем будущем воспоследуют социальные потрясения, — о них и говорится в «Старых эстонках» и «Петербурге». Соответственно, Анненский совершенно не склонен к конструированию {219} искусственных, «синтетических», гармонических людей чисто умственным путем из тех раздробленных, расщепленных, противоречивых людей, которых он рисует. Здесь он опять-таки по-своему «невероятно близок» к Блоку. Как и Блок, Анненский-художник испытывает отвращение к искусственным конструкциям человеческого образа, к «райским» идиллиям о чисто спиритуалистическом, духовном человеке, преодолевающем в сознании «низкую» земную действительность; по Анненскому, разорвана действительность и реально расщеплен человек, и никакими схемами это положение прикрывать нельзя:

Оставь меня. Мне ложе стелет Скука.
Зачем мне рай, которым грезят все?
А если грязь и низость — только мука
По где-то там сияющей красе

*(«О, нет, не стан…», цикл «Трилистник проклятия», кн. «Кипарисовый ларей»)*

Разумеется, черты опустошенности, «скуки» присущи в стихах Анненского тому лирическому «я», от лица которого ведется рассказ. И конечно, у этого лирического «я» есть свое представление о желаемом, идеальном душевном состоянии, о «сияющей красе». Но и «скука», и «сияющая краса» — трагически разорванные грани одного сознания. Дело тут в трагизме расщепленности, — сближает Анненского с Блоком неприязнь к «синтетическим» схемам. Недаром же Анненский говорит авторам таких схем: «И бог ты там, где я лишь моралист».

Анненский говорит об этом еще так:

И, лиловея и дробясь,
Чтоб уверяло там сиянье,
Что где-то есть не наша *связь*,
А лучезарное *слиянье*…

*(«Аметисты», цикл «Трилистник огненный», кн. «Кипарисовый ларец»)*

Отказываясь от искусственных конструкций, схем человеческого образа, Анненский, по логике вещей, приходит к противопоставлению «связи» и «слиянья», схематической «цельности» и цельности подлинной, которая, по Анненскому, вообще невозможна. Тут проявляется решающее отличие Анненского от Блока. Поскольку Анненский ограничивает свое поэтическое видение только людьми определенных общественных кругов (и в то же время убежден, что эти люди вполне неспособны к участию {220} в предстоящем социальном катаклизме), получается так, что разорванность, расщепленность, трагизм, несоответствие «идеала» и «действительности» изначально присущи обществу, действительности, человеку.

В наиболее обобщенном виде такое толкование человеческого образа дано в стихотворении «Я на дне» (цикл «Трилистник в парке», кн. «Кипарисовый ларец»). Сюжет стихотворения навеян, по-видимому, одной из статуй в Царскосельском парке — лирическое повествование ведется от «лица» обломка статуи, упавшего в водоем:

Если ж верить тем шопотам бреда,
Что томят мой постылый покой,
Там тоскует по мне Андромеда
С искалеченной белой рукой

Конечно, обломок статуи — идеального, гармонического, совершенного образа — уподоблен тут судьбе человеческого сознания, обреченного быть расколотым. Повествовательный сюжет делает ситуацию предельно недвусмысленной, не допускающей иной, кроме авторской, интерпретации философской темы произведения. Трагическая противоречивость, несовершенство, расколотость, по Анненскому, присущи реальному «сюжету» жизни вообще, реальному ходу вещей. Дело не в отсутствии у современного человека жизненного идеала, но в том, что ради этого идеала было бы бессмысленно искажать объективное положение, действительные отношения, существующие между идеальными и реальными сторонами в действительности, в жизни, в современной человеческой личности.

Повествовательность у Анненского вообще имеет содержательное значение. Стихотворение Анненского — всегда «рассказ в стихах», лирическое повествование о конкретном событии, происходящем с определенными людьми. Эти люди и эти события так же мало поддаются непосредственному отождествлению с автором и с читательским восприятием, как герои и события прозы. Для воссоздания «прозаической» достоверности людей и событий Анненский широко использует опыт не только русской прозы, но и прозы западной. Анненский был известным знатоком западной (в особенности — французской) новой поэзии и много из нее переводил, однако в переводах он довольно сильно «подминал» иноязычного автора под свою творческую индивидуальность. Как это ни странно на первый взгляд, Анненского-лирика трудно {221} «прикрепить» по аналогии к какому-либо определенному из переводимых им поэтов. Детально и точно воссоздавая в своих стихах пейзаж, обстановку действия, психологию героев, конкретизируя, материализуя все это, Анненский существенно обновляет русский стих в этом плане. Отчасти он и тут близок Блоку, хотя Блок работает в этой грани своей деятельности в несколько иных направлениях. В самой общей форме можно сказать так, что в образной «материи» стиха Анненский использует больше опыт прозы, чем поэзии. Из русской традиции тут уместнее всего назвать современника Анненского — Чехова; из западной — Анненский явственно близок к традиции Флобера и его школы. Но, как всегда, дело тут не просто в традициях, а в новом содержании.

Лирическая повествовательность Анненского соответствует в плане содержания (в широком смысле слова) его неверию в возможность активного участия тех героев-персонажей, которых он изображает, в предстоящих социальных, общественных поворотах и потрясениях. «Невероятная близость» Анненского к Блоку кончается именно здесь. Блок ищет, в качестве основных предметов лирического изображения, социально активных людей. Поэтому он направляет свое художественное внимание туда, куда Анненский заглядывал только изредка: в сторону социальных низов старого общества. Поэтому Блок не может ограничиваться лирической повествовательностью, хотя именно здесь у Блока и Анненского общие художественные истоки — русские лирические традиции 40 – 50‑х годов. Но индивидуальное направление дальнейших художественных поисков, при общности поэтических традиций, при всей «невероятной близости» двух поэтов, совершенно различно, в чем и сказывается содержательное своеобразие их творчества. Анненский по-новому разрабатывает поэтический «рассказ в стихах», где тщательно психологически мотивированный лирический персонаж преимущественно пассивно самоопределяется в конкретных обстоятельствах сюжета, за которыми стоит социальная действительность. Персонаж этот, при всей его нравственной высоте, горестно, трагически бездействен: он убежден, что его реакции на действительность ничего в ней не изменят и изменить не могут. Блок ищет социально активного лирического персонажа, и это все меняет: ломаются сюжет и обстоятельства «рассказа в стихах», становится невозможным строить стих на тщательно мотивированных соответствиях между персонажем и средой, {222} персонаж стремится заново и по-своему самоопределиться в лирическом потоке произведения.

Поиски такого соотношения между лирическим «я», персонажем стиха и сюжетными обстоятельствами, или лирическим потоком, особенно видны в стихах, собранных в сборнике «Земля в снегу». После этого сборника можно говорить о подобном соотношении как особом качестве лирики Блока. Само собой разумеется, это — глубокое содержательное качество поэзии Блока, оно соотносится со всей мировоззренческой эволюцией поэта. Естественно, что другие роды деятельности Блока, скажем публицистика, играющая столь важную роль в 1907 – 1908 гг., едва ли может верно пониматься вне соотношений с особенностями движения Блока-лирика. Восприятие статей должно «поправляться» стихами; стихи, в свою очередь, могут дораскрываться и поясняться статьями. Предположим, изложенная в статьях о драме и театре концепция современного героя как прежде всего героя большой народной драмы, при недостаточно внимательном чтении статей, с их часто запутанными, а подчас и символическими ходами, может восприниматься в неверных, не дифференцирующих совсем разные по существу вещи аналогиях с работами Вяч. Иванова. «Проверка» стихами, с их совершенно иначе, чем у Вяч. Иванова, социально и душевно поставленными, отнюдь не «синтетическими» героями, немедленно расставит все на свои места, если даже не заметить в блоковских статьях совершенно иного общественного подтекста, при ряде совпадений. Но и без таких аналогий стихи из сборника «Земля в снегу» очень важны для понимания публицистики Блока: они как бы изнутри ведут к обобщающим идеям о современном человеке как социально действенном субъекте революционной эпохи, изложенным, скажем, в статье «О театре». В стихах выступает сам процесс — со всеми его издержками и трудностями — складывания того типа человека, которого ищет, в качестве объекта художественного изображения, Блок в своих статьях. Статьи же дают особую перспективу на стихи, уясняют те внутренние художественные и — шире — общественные задачи, которые ставил и часто в чрезвычайно затрудненной форме решал поэт.

Поиски социально действенного героя в стихах из книги «Земля в снегу» имеют свою внутреннюю художественную логику, — прояснение «лица героя» вместе с тем оказывается дальнейшим решением тех художественных {223} проблем, которые возникали у поэта в непосредственно предшествующий период. Так, скажем, в «Нечаянной Радости» совсем по-новому, по сравнению с молодым Блоком, зазвучала социальная тема в связи с темами революции. Однако ни в «Нечаянной Радости», ни в параллельных этому сборнику «Лирических драмах» все-таки еще не найдено полного внутреннего единства социальной темы с лиризмом. «Эмоционально-лирическое» и «социальное» чаще всего развиваются двумя не совпадающими, но соседствующими пластами. В сложных и острых, но раздельных соотношениях они выступают, скажем, в драме «Незнакомка»; из этой общей коллизии вытекает, далее, неорганичность «кометно-космической» темы в стихах о «Незнакомке». В более широком смысле — отсутствие достаточно гибких, внутренне органичных переходов между «социальным» и «интимно-личным» дает запутанную, алогичную стилистику книги стихов в целом. Образно-стилевые особенности книги — запутанность, изощренность, алогизм — говорят об общих качествах мировоззрения поэта. Процесс преодоления «болотности», алогизма субъективистской «лирики» (в негативном смысле этой блоковской категории) и выступает по-своему очень отчетливо и перспективно в стихах сборника «Земля в снегу».

Можно сказать, что открывающее сборник «Земля в снегу» стихотворение «Ангел-Хранитель» (август 1906 г.) с особой, как бы вызывающей по отношению к самому себе резкостью поэтически воплощает именно эту проблему: соотношение личного, интимного и социально-общественного дано тут в необычайно остром переплетении. Читая это стихотворение, невольно думаешь, что Блок просто осознал логически стоящую перед ним художественную проблему и решил испытать любое — сколь бы жестким оно ни оказалось, — но прямое решение. Едва ли так могло быть, конечно, но стихотворение в некоторых отношениях в кругу блоковской лирики беспримерно. Прежде всего, Блок изображает здесь свою интимную драму, то, что было, вероятно, наиболее болезненной коллизией его личной жизни. Драматизм отношений поэта и Л. Д. Блок находит себе здесь совокупные — одновременно и личные и общественные — истолкования. Самоочевидным образом здесь речь идет не о действующих лицах художественного произведения, не о «лирических персонажах», но о реальных людях, в чьи сложные личные отношения с непреодолимой силой вторгается социальная {224} жизнь, общие особенности существования современных людей. Может быть, это полное отсутствие средостений между материалом интимной душевной жизни и искусством, общественным и личным придает стихотворению какую-то особенную неприятную жесткость. Конечно, стихи как стихи тут не получились. Но, по-видимому, Блоку нужен был такого рода «порог», переступив который он мог несравненно более гибко, свободно, непринужденно делать переходы между лирическим и социальным началами в стихе. Сама жесткость стыка этих начал в «Ангеле-Хранителе» делает их не отдельными друг от друга «темами», но разными гранями одной душевной сущности, выступающей в стихе.

Уже начальная лирическая формула стихотворения задает основную внутреннюю тему вещи как слитную, единую и в социальном и в личном планах: «Люблю Тебя, Ангел-Хранитель, во мгле» — «мгла» тут означает и мрак, горечь внутреннего состояния единичной души, и тягостное несовершенство «общих» отношений. Соответственно двоится и образ Ангела-Хранителя — личное чувство «светлой любви» должно рассеивать и «мглу» в восприятии «общего», но оно само оказывается изнутри проникнутым темными началами. Сам Ангел-Хранитель оказывается в единстве с силами социального зла:

За то, что не любишь того, что люблю.
За то, что о нищих и бедных скорблю.

По самому прямому, явному смыслу столкновения двух этих строк получается, что объект любви, Ангел-Хранитель, в интимном плане оберегающий от личной «мглы», — вовсе не таков в социальных отношениях. Тема общественных отношений в этом контексте дается как необычайно острое личное переживание социального неравенства. Но это вполне интимное чувство разделяет любящих: Ангелу-Хранителю нет дела до «нищих и бедных». Столь резкое «вклинивание» социального в интимные отношения превращает всю драму личного раздора, индивидуальной внутренней розни любящих в один из знаков большой общественной драмы. Интимный конфликт как бы выносится «на площадь». Конечно, в художественном плане все это действительно очень резко, почти грубо-социологично, и может быть объяснено только крайней и осознанной необходимостью для Блока внутреннего слияния социального и лирического начал, полного и явного проникновения социального элемента в те драмы {225} личных противоречий, которые рисует Блок. В данном случае это обеспечивает поэту беспримерно обнаженное вынесение его реальных социальных подтекстов на самую поверхность стиха:

За то, что не можем согласно мы жить.
За то, что хочу и не смею убить —

Отмстить малодушным, кто жил без огня,
Кто так унижал мой народ и меня!

Кто запер свободных и сильных в тюрьму,
Кто долго не верил огню моему.

Кто хочет за деньги лишить меня дня,
Собачью покорность купить у меня…

За то, что я слаб и смириться готов,
Что предки мои — поколенье рабов,

И нежности ядом убита душа,
И эта рука не поднимет ножа…

Личная тема по прямой внутренней логике переходит в упреки себе самому в недостаточной социальной активности, в индивидуальной невозможности примкнуть к открытым революционным действиям. «Действительно великая, действительно мучительная, действительно переходная эпоха» здесь в самой открытой форме оказывается временем прямых социальных столкновений, в которых следует определить свою позицию, эпохой народной революции, в которой герою не хватает социальной действенности. Текст сборника «Земля в снегу», конечно, значительно цензурно смягчен по сравнению с приводившимся выше окончательным блоковским вариантом.

Подобная прямая постановка вопроса о социальной действенности может быть темой в единичном стихотворении, — для ряда стихов она была бы слишком лобовой, там она может быть подтекстом, позволяющим показывать относительно разные стороны лирического характера. Так это и окажется на некоторое время в последующем движении Блока-поэта. Особый лирический поворот темы социального неравенства, присутствующий в стихотворении «Ангел-Хранитель», разработан в стихотворении «Холодный день» (сентябрь 1906 г.). Здесь опять-таки тема социального неравенства сплетается с личной, лирической драмой, решаемой иначе, чем в «Ангеле-Хранителе»: любящие друг друга люди одинаково охвачены скорбью и ужасом перед лицом социальной беды, эта беда ломает {226} их общую судьбу. Возникает подлинно лирическая ситуация дающая возможность человечески-значительного решения:

Стараясь не запачкать платья,
Ты шла меж спящих на полу.
Но самый сон их был проклятье,
Вон там — в заплеванном углу.

Ты обернулась, заглянула
Доверчиво в мои глаза
И на щеке моей блеснула,
Скатилась пьяная слеза.

Нет! Счастье — праздная забота,
Ведь молодость давно прошла
Нам скоротает век работа.
Мне — молоток, тебе — игла.

Значительность ситуации здесь заключается в том, что социальную коллизию не запутывает тот причастный «мгле», в смысле бесплодной общественной реакции, женский характер, который выступает в «Ангеле-Хранителе», — поэтому сама социальная коллизия, в виде совести, становится источником лиризма (разумеется, в положительном, жизнеутверждающем смысле блоковской категории лирики). Вся поэзия лирической ситуации извлекается из совести — в ней сливаются и лица персонажей, и социальная коллизия. Лиризм и социальность выступают в единстве, — таким образом, темы стихов о 1905 годе из «Нечаянной Радости» как бы заново возникают здесь в ином, внутреннем, лирическом освещении.

Само по себе такое решение социальной темы по природе подобного сюжета может быть только единичным — это не художественный принцип, которого ищет Блок, но частный случай. Суть дела ведь в том, что такого типа лирические характеры людей, ломающих свою жизнь от острого личного чувства социальной несправедливости, по самой логике вещей могут быть только единичными. Общих способов подхода к современному человеку в поэзии подобная ситуация не может дать ни при каких обстоятельствах, — само такое острое чувство социальной тревоги может быть какой-то краской в более широко развертываемом лирическом характере, но не его основой Проблема основ лирического характера по-прежнему остается проблемой, сама же такая ситуация в общем ряду блоковских стихов неизбежно становится повествовательной, «рассказом в стихах». Она и выступает в книге {227} «Земля в снегу» как рассказ в стихах, среди других повествовательных сюжетов раздела «Мещанское житье». Принципиальное творческое значение для эволюции Блока имеет как раз весь этот раздел в целом. Он переходный, этот раздел, его потом, во втором томе блоковского собрания лирики, не будет, — сейчас же он необыкновенно важен. Поиски нового лирического характера здесь выступают в виде цепи стихотворных рассказов с максимально возможными для Блока этого периода социально-конкретными сюжетами; наибольшее значение имеют сюжеты городской жизни. Бытовая конкретизация ставит целью социально определить происходящее. Персонажи, выступающие здесь, должны быть людьми социальных низов, «простыми людьми» — в этом смысл, вкладываемый Блоком в слова «Мещанское житье». Сам быт в его социальной определенности должен быть поэзией, лирикой в новом качестве, — не поэзией неопределенных, условно-стихотворных, хотя бы и очень напряженных, внутренне подлинных эмоций, но эмоций, присущих вполне определенному кругу людей. Эпиграфы из Ап. Григорьева и Гейне ко всему разделу подчеркивают общую установку на единство лиризма и социальности, на необходимость насыщения конкретных в бытовом и социальном смысле сюжетов внутренней поэзией.

Основной персонаж этого ряда стихов — обитатель чердака с «окнами во двор», социально обездоленный человек с присущим ему кругом мыслей и переживаний. Главное в свойственном ему чувстве жизни — трагизм, проистекающий из нужды, покинутости, одиночества, бесперспективности в духовном и непосредственно жизненном планах Это же трагическое восприятие жизни является основным источником поэзии лирических характеров, выступающих в стихах. С одной стороны, вся жизнь исчерпывается замкнутым отрезком, четко отграниченным «куском» общественных отношений, ставших предопределенностью быта, чердаком, колодцем двора:

Одна мне осталась надежда:
Смотреться в колодезь двора
Светает. Белеет одежда
В рассеянном свете утра

*(«Окна во двор», октябрь 1906)*

Эта замкнутость порождает чувство социальной бесперспективности и одновременно — внутренний трагизм, духовную безнадежность:

{228} Ты спишь, а на улице тихо,
И я умираю с тоски,
И злое, голодное Лихо
Упорно стучится в виски…

Но это же трагическое чувство и социального, и личного одиночества, распад общественных связей, вытекающий из их суженности, замкнутости, предопределенности всего «социальной клеткой» чердака, куда заперли героя, рождает также ощущение особой внутренней свободы: ничто не висит тяжестью на ногах, все куда-то отлетело, и остался голый, «рассословленный» человек:

Эй, малый, взгляни мне в оконце!..
Да нет, не заглянешь — пройдешь…
Совсем я на зимнее солнце,
На глупое солнце похож

Таков финал стихотворения — обитатель городского чердака, с его точно расчерченной, замкнутой колодцем двора и собственным одиночеством жизнью, оказывается в итоге блоковским «бродягой», человеком «без очага», вышедшим на вьюжную площадь, а затем и на бескрайние российские просторы. Разные стороны блоковской деятельности переходного периода оказываются внутренне тесно взаимосвязанными.

Именно этот распад общих связей настигает обитателей чердаков в их единственно оставшихся поэтических связях с миром. В стихотворении «Хожу, брожу понурый…» (декабрь 1906 г.) рисуется тихая любовь обитателя чердака:

Зачем она приходит
Со мною говорить?
Зачем в иглу проводит
Веселенькую нить?

Но так как эта «веселенькая нить» — единственное, что изнутри связывает обитателя чердака с миром, то она неизбежно оказывается крайне непрочной; на лице героя стихотворения «Хожу, брожу понурый…» лежат белые отблески окружающих его пустых пространств («лицо мое белее, чем белая стена»); в стихотворении «На чердаке» рисуется финал этой одинокой любви:

Чтоб была нарядна
И, как снег, бела!
Чтоб глядел я жадно
Из того угла!..

{229} Слаще пой ты, вьюга,
В снежную трубу,
Чтоб спала подруга
В ледяном гробу!

Такой же финал романа настигает женский персонаж этого «чердачного» повествования в стихотворении «Не пришел на свидание» (февраль 1908 г.); в обобщенном виде трагизм одинокого существования городского «рассословленного» человека дается в открывающем весь этот ряд стихов произведении «В октябре» (октябрь 1906 г.):

Лечу, лечу к мальчишке малому
Средь вихря и огня…
Все, все по-старому, бывалому,
Да только — без меня!

Обитатель чердака бросается из окна в колодец двора, и этот человеческий конец оказывается наиболее широким, общим, характерным для всего ряда стихов воплощением внутреннего единства темы в ее одновременно и лирическом, и социальном аспектах.

Социальная определенность лирического характера оказывается, таким образом, односторонней, лишенной большой общественной перспективы. Характерна возникающая аналогия со стихотворением «Митинг» из стихов о 1905 годе. Там гибель оратора давалась в некоей общей перспективе, хотя эта перспектива сама по себе чертилась идеалистически (тема «Дамы»). Огромен художественный рост Блока в стихах из «Мещанского житья»: лирические характеры живут уже без всяких абстрактно-обобщающих подсказок, сами по себе, своей внутренней и одновременно социальной жизнью. Однако жизнь эта пока что протекает в очень замкнутом пространстве. Характер сам по себе по-своему активен, социально «колюч», «неуживчив», но это характер духовного «бродяги», кое в чем и «анархиста». Поэтому повествовательность, дающая опять-таки огромные преимущества в смысле жизненной и социальной конкретности, в то же время замыкает лирический «рассказ в стихах» в рамки не имеющих большого общественного выхода сюжетов. Получается — в художественном плане — лирическая повествовательность очень высокого литературного класса. «Чердачные» стихи вызывают ассоциации с большой русской прозой 40‑х годов, с «Белыми ночами» и вообще с ранними повестями Достоевского. Вместе с тем это лирика, весьма подлинная в своих поэтических качествах. Блок оставляет {230} далеко позади в этом смысле восьмидесятников, от которых он исходил и чьи задачи он решает на несравненно более высоком уровне. Однако духовная бесперспективность лирических характеров во многом говорит о неполной решенности и общих, магистральных художественных задач самого поэта. Замкнуто-повествовательный и в то же время «бродяжий» лирический характер должен расшириться в своих возможностях, показать какие-то иные, менее ограниченно локальные краски, для того чтобы стать способным нести более обобщающие темы, — такова непосредственная поэтическая задача, возникающая перед Блоком.

Говоря о возможностях расширения лирического характера у Блока, надо ясно представлять себе то обстоятельство, что речь идет здесь не просто о накоплении неких внешне, арифметически присоединяемых к образу качеств, но о гораздо более творчески сложной вещи: о гибкости, свободных внутренних переходах между разными сторонами изображаемой личности, о большей самостоятельности, инициативности, жизненной самодеятельности создаваемого образа-характера. Значение стихов «чердачной» темы, очевидно, в движении лирики Блока состоит вовсе не в том, что механически соединяются социальность и лиризм, существовавшие у Блока до этого несколько порознь. Существенно тут совсем другое. Общая тенденция к социальному истолкованию лирического образа-характера проходит в том или ином виде через всю «Нечаянную Радость», и совсем не это само по себе является новинкой в стихах второй половины 1906 г. Ново здесь то, что лиризм и социальность выступают как тонко взаимосвязанные, гибко переходящие друг в друга неотъемлемые особенности более живой, непосредственной, самодеятельной личности. Говоря грубо, персонаж от этого делается «характернее» — одновременно и индивидуально-определеннее, и шире. Суть дела именно в этом, а не в механическом сложении разных качеств. Ведь, например, «Незнакомка», как раз лишенная этих органичных переходов, не случайно строится на резкости контраста разных сторон ситуации и потому-то становится как бы лицевым, основным образом, характером-принципом «Нечаянной Радости», хотя такого замысла не было и не могло быть у Блока. Дальнейшее же расширение лирического характера после «чердачных» стихов будет состоять как раз во введении новых граней в логику гибких переходов внутри самого образа, но опять-таки не в механическом {231} «подключении» каких-то тем к некоему неподвижному каркасу, схеме образа. Ближайшей темой, подлежащей подобной трансформации в единстве нового образа-характера, оказалась, и совсем не случайно, по всем особенностям блоковского развития, тема стихии. Далее она просто вырвалась на первый план. Для стихов же второй половины 1906 г. существенно то, что Блок пытается разрабатывать образ-характер во внутренних связях лиризма и стихии, ввести «стихийное» в его перебоях и взаимопереходах с «лирикой» в конкретную личность, в персонаж стиха.

С этой точки зрения совсем не случайным, но, напротив, в высшей степени характерным для Блока оказывается упоминавшееся выше в связи с «подборкой» о «Незнакомке» стихотворение «Шлейф, забрызганный звездами…» (сентябрь 1906 г.). Его тема, в общем, случайна и ненужна рядом с контрастами разных планов «Незнакомки», но особые отношения в нем лиризма и стихийности очень показательны для Блока в его движении. Между женщиной-кометой и лирическим «я» стихотворения здесь устанавливаются прямые отношения. «Ее» стихийность — источник трагических личных переживаний персонажа-мужчины. Переходы между «стихийным», «космическим» и личностью персонажа-мужчины здесь совсем иные, чем в прежних стихах Блока. Личная драма «его» прямо соотнесена со «звездными» качествами «ее», как бы вдвинута в космос; оба они, будучи разными, в то же время уравнены в действии, в лирической ситуации. Происходящее между ними одновременно и «стихийно», и «лирично». Героя губит «ее» стихийность, но «он» на одном уровне с «ней» — таков замысел, отчетливее всего выраженный в финале:

Дай серебряных коснуться складок.
Равнодушным сердцем знать,
Как мой путь страдальный сладок,
Как легко и ясно умирать.

Отсюда — прямой путь к попыткам дальнейшей конкретизации и сюжетной ситуации, и персонажей. Лиризм и стихийность должны обрасти признаками почти бытовой точности, оставаясь самими собой и в своих переходах образующими лирический характер. Сам характер должен выступить в своих связях с «общим». Таково стихотворение «Ищу огней — огней попутных…» (октябрь 1906 г.), {232} в книге «Земля в снегу» названное «Колдунья» и включенное в раздел «Песня Судьбы». Конкретность здесь та, что «колдунья» появляется в деревенской обстановке — тут стадо звякает за рекой, поют свирели, месяц золотит крыши, появившись «меж темных заводей и мутных». Из «мутных заводей» появляются «болотные бесы». Далее болотное бесовство, или стихийность, оказывается присущим душе героини, колдуньи. Сама же колдунья находится в прямых лирических связях с героем-персонажем, в таких же связях «на одном уровне», как и в стихотворении «Шлейф, забрызганный звездами…». Поэтому и конец стихотворения, поэтический вывод вполне аналогичен:

Иду, и холодеют росы,
И серебрятся о тебе,
Все о тебе, расплетшей косы
Для друга тайного, в избе.

Дай мне пахучих, душных зелий
И ядом сладким заморочь,
Чтоб, раз вкусив твоих веселий,
Навеки помнить эту ночь.

Слившись воедино, сплавившись, лиризм и стихийность должны в конце концов породить национальный женский характер в разливе «общего» — в «песне судьбы», которая должна выступить одновременно и как судьба личная, судьба персонажа, втягиваемого в народные «стихии», и судьба национальная, судьба страны, охватываемой «метелями» общественных катаклизмов. Такой национальный женский характер в единстве личных и общих судеб в художественной логике окончательной композиции блоковского второго тома дается в разделе «Фаина»; порогом к нему от предшествующих стихов там же является лирический цикл «Снежная маска». В композиции сборника «Земля в снегу» стихи о Фаине еще не собраны воедино, но рассыпаны по всей книге; завершает же книгу, подводит ей поэтический итог «Снежная маска». Это значит, что единый собирательный образ-характер во время складывания сборника еще не осознан поэтом, или, вернее, не найдено его особое содержательное место в композиции, потому что внутренне он уже присутствует здесь; существеннейшим же этапом к нему, переломным взрывным пунктом, ведущим к наиболее важному лирическому персонажу целой эпохи в эволюции Блока, следует {233} считать именно своеобразную лирическую поэму о «Снежной маске».

Цикл «Снежная маска» с очень большой наглядностью показывает, насколько наполнена скачками, внезапными взрывами, резкими поворотами и кажущимися неожиданностями эволюция Блока-поэта, как она зигзагообразна по видимости и в то же время — изнутри содержит особенную, очень противоречивую и вместе с тем по-своему очень строгую последовательность. Следовало бы ожидать вслед за стихами переходного периода после революции 1905 г. явно последовательного конечного слияния отдельных линий в один общий узел, — в частности, «чердачные» стихи как бы прямо предполагают возможность органического обобщения, «укрупнения» повествовательности и появления, в результате слияния с трансформированной «кометной» линией, ясных и точных, обобщенных характеров-персонажей в драматически-последовательных отношениях. На деле внезапно происходит в начале 1907 г. кажущийся полностью неожиданным лирический взрыв, рождающий чуть ли не самый неясный, странный, с трудом реализуемый в сюжетные отношения, с трудом прочитываемый именно во взаимоотношениях героев-персонажей цикл. Кажущаяся странность ситуации усугубляется еще и тем, что как будто бы заданы театрального типа сюжет и характеры. Жизненный, биографический источник давно и широко известен: это отношения поэта с актрисой театра Комиссаржевской Н. Н. Волоховой. Жизненный сюжет явно осмысляется в лирике сквозь «театр», «маски», — следовательно, должна бы быть по крайней мере та четкая планировка характеров и их отношений, которая присуща «Стихам о Прекрасной Даме». На деле же подобной четкости нет и в помине, — несмотря на напряженно-страстную эмоциональность всего построения, наиболее характерной особенностью всего цикла в целом оказывается такой разлив лирических стихий, в котором даже и представить немыслимо сколько-нибудь строгие или просто видимые очертания событий, реально происходящих между сколько-нибудь реальными людьми.

Следовало бы ожидать, далее, большей, чем ранее, конкретности изображения — но и этого нет. Героиня цикла, Н. Н. Волохова, вспоминает: «Стихи эти, особенно отдел “Маски”, родились непосредственно из нашего провождения времени в течение рождественских и новогодних праздников, когда вся наша молодая компания, {234} урывая время от ежедневной большой, праздничной, театральной работы, стремилась повеселиться вдоволь»[[121]](#footnote-122). Буквально то же самое и еще определеннее утверждает участница «молодой компании» В. П. Веригина: «… почти во всех стихах “Снежной маски” заключены настоящие разговоры и факты тех дней»[[122]](#footnote-123). При этом обе участницы событий (в особенности широко, детально — В. П. Веригина) сопоставляют с неопровержимой убедительностью стихи и подробности реальных событий, — однако подобный «реальный комментарий», убеждая достоверностью, самим стихам в то же время нисколько не прибавляет конкретности: мы видим углы диванов, шнуры портьер, прилепившихся к дверце шкафа амуров, пририсованные гримом брови и т. д., узнаем их по стихам — но в стихах от этого они, эти знакомые и заново узнаваемые в мемуарах детали, не рождают, конечно, образной конкретности. Ее там не должно быть по специфике самого идейного замысла цикла. Отношения между основными персонажами цикла, проступающие сквозь «метельную» образность всего ряда стихов и реализующие этот замысел, таковы, что поэтически они не могут быть выражены конкретно:

Рукавом моих метелей
 Задушу
Серебром моих веселий
 Оглушу.
На воздушной карусели
 Закружу.
Пряжей спутанной кудели
 Обовью
Легкой брагой снежных хмелей
 Напою

*(«Ее песни», 4 января 1907)*

Отдельные детали, всплывающие из этого «метельного» потока, имеют условный характер, не могут и не должны реализоваться в сколько-нибудь конкретное целое, в четкий образ персонажа. Нельзя соединить в одну фигуру «рукав метелей», «серебро веселий» и «воздушную карусель», хотя персонаж особого типа здесь все-таки есть Дело в том, что персонаж этот целиком слился со «стихией», с «метелью», с «кометностью», вне «кометности» {235} его просто нет. С другой стороны, собирается этот образ-персонаж лирическим восприятием. Все эти условные, сами по себе не собирающиеся в конкретное целое детали моментально рассыплются, если вынуть любовную эмоцию персонажа-мужчины, собирающего в своем восприятии из этих «метельных» деталей образ возлюбленной, прямо совпадающий со «стихией». Лирическое восприятие принимает в себя в лице «ее» весь мир, ставший одной «метелью», одним разгулом «стихий». Если бы можно было собрать все эти детали в одно лицо — оно уже потеряло бы что-то (еще точнее — всё) в своей «стихийности». Персонаж до того слился со «стихией», что вне «стихии» его как бы уже нет. «Снежная маска» в этом смысле представляет собой доведение до конца, до предела «кометной» темы. Непосредственно она примыкает к тем стихам, сплавляющим воедино «лирику» и «стихийность», о которых шла речь выше. Подобную тенденцию она доводит до того, что все окружающее охвачено «стихией», одновременно ставшей «лирикой». Примечательно, что сам лиризованный образ белой метели перешел в «Снежную маску» из «чердачных» стихов, доводящих поиски нового лирического характера до повествовательности прозы. Слияние этих двух линий осуществлено доведением темы, подспудной и там и тут, до крайности и видимым полным уничтожением тенденции собирания характера. Конкретности тут не может быть по сути вещей.

Вместе с тем пронизывание решительно всего «стихийностью» изнутри служит почвой для нового типа лирического характера. В таких крайностях, судорогах движется поэзия Блока. Лирический взрыв «Снежной маски» должен дать основу для полного охвата образа-характера элементами стихийности — таков его общий смысл в эволюции Блока. Не забудем, что задуманы новые «маски», новые персонажи-характеры. Примечательно, что наиболее ясные стихи в «Снежной маске» написаны о «нем», о персонаже-мужчине, о том, в чьем восприятии должна собраться воедино, сгуститься в образ-характер, человеческое лицо «метельная стихия». Здесь опять крайность, парадокс: собирается все «им», «его» восприятием, а четче получается воспринимающий, «он», но не воспринимаемое, не «она». Суть ситуации в том, что радикально меняются оба персонажа в их единстве. В стихию «метели» входят оба, оба становятся причастными изнутри «космическим» началам. Трансформация, происходящая с «ним», виднее потому, что «его» образ уже исподволь {236} готовился к подобному изменению темой «бродяжества». Тут опять видна связь «Снежной маски» с «чердачными» стихами — персонаж-мужчина в какой-то мере перешел в новый цикл оттуда; в новом цикле он увидел, по Блоку, свои социальные беды в их «природной» всеобщности, в «стихийном» единстве всего, и в частности в отношениях с «ней», — он увидел и в себе самом трагическую коллизию во всем, со «стихией»:

Но для меня неразделимы
С тобою — ночь, и мгла реки,
И застывающие дымы,
И рифм веселых огоньки.

Не будь и ты со мною строгой
И маской не дразни меня,
И в темной памяти не трогай Иного — страшного — огня

*(«Они читают стихи», 10 января 1907)*

Охватив все поэтическое восприятие «стихийностью», Блок подходит к наиболее углубленному постижению внутренней трагической противоречивости своего основного лирического персонажа — городского человека современного типа, наиболее остро и всеохватывающе постигающего действительность в ее коллизиях. В. Я. Брюсов в своей рецензии на «Снежную маску» в отдельном издании, не увидев в блоковской книге «нового этапа в его творчестве», выделил в ней именно эту трагическую коллизию личности с «общим», толкуя ее, правда, соответственно недооценке цикла в развитии поэта, как чисто индивидуальную трагическую историю любви, опустошающей душу лирического персонажа и потому не случайно кончающейся «гибелью героя»[[123]](#footnote-124). Несмотря на сужение смысла цикла, Брюсов многое в нем понял. Он уловил в цикле драматическую внутреннюю противоречивость лирического «я», сформулировав это как личную коллизию автора, у которого, по Брюсову, «снежность, вечная холодность» сопровождает «огненные вихри его переживаний», подымающиеся «с ледяных полей его души»[[124]](#footnote-125). Блок в этой связи писал Андрею Белому, что он «глубоко благодарен» Брюсову, сумевшему определить «то, чего {237} я сам бы не сумел» (VIII, 195). Тут надо сказать, что в период своего относительного примирения с творчеством Блока Андрей Белый попытался истолковать «Снежную маску» как органическое продолжение, новое воплощение темы Прекрасной Дамы. По Белому, «превращение “нечисти” в маски меняет гнетущее чувство в крылатое»[[125]](#footnote-126). Белый пытается истолковать мистически ту пронизанность всего «стихией», которая появляется в «Снежной маске». Обобщающее (в философско-мировоззренческом смысле) начало, по Белому, всегда мистично. На этом основании радикально извращается эволюция Блока — «Снежная маска» противопоставляется «Нечаянной Радости», образу Незнакомки, трактуемому как «нечисть», противопоставляется всему творчеству Блока революционных лет, из которого реально она вырастает, и ведется назад, к эпохе «Стихов о Прекрасной Даме». «Кто она? Незнакомка “Нечаянной Радости”? Клеопатра? О, нет, — скорей та, о которой сказал Соловьев…»[[126]](#footnote-127)

Подобные домыслы не выдерживают никакой содержательной проверки. Подчиненность всего «стихиям», проникновение «стихий» внутрь персонажей осмысляется Блоком в «Снежной маске» как «второе крещенье», как приобщение к людским делам, помыслам и отношениям, и поэтому не может быть даже вопроса о толковании самих этих «стихий» как мистико-религиозной схемы, — это нечто противоположное догмам:

И, в новый мир вступая, знаю,
Что люди есть, и есть дела,
Что путь открыт наверно к раю
Всем, кто идет путями зла.

*(«Второе крещенье», 3 января 1907)*

Преданность лирического «я» «стихиям», полное его поглощение ими трагично: персонаж ради этих новых «стихийных» связей готов к гибели, она его страшит менее, чем догматические обобщения, мистические сводки и синтезы:

Но посмотри, как сердце радо!
Заграждена снегами твердь.
Весны не будет, и не надо:
Крещеньем третьим будет — Смерть.

{238} Мистический оптимизм евщины чужд «Снежной маске». «Снежная маска» именно в своей односторонности, крайностях, трагическом «бесовстве», если угодно (разумеется, выражение это здесь вполне условно), представляет собой один из важнейших узлов эволюции Блока от «Нечаянной Радости» и далее, к поискам обобщающих образов, выражающих, по Блоку, национальную жизнь в ее «стихийных» основах. Поэтому есть свой особый смысл в том факте, что, предприняв в 10‑е годы первое издание своей трилогии лирики, третью часть этой трилогии, носящую здесь название «Снежной ночи», Блок открывает «Снежной маской». Это значит, что Блок именно в «Снежной маске» усматривает зерно будущего развития. В непосредственном же движении самой поэзии Блока тех лет именно из узлового пункта «Снежной маски» вырастает женский лирический образ-характер, особенно отчетливо реализующийся в цикле «Заклятие огнем и мраком».

Еще в преддверии «Снежной маски» начинают проступать в лирике Блока черты театрализованного образа-персонажа, характернейшей чертой которого должна быть «массовидность», способность представлять собой и одновременно зажигать, вести за собой «толпу». «Комета», «стихия» выходит на сцену, и сцена в этом случае определяет и способность «героини» зажигаться «музыкой стихии», и вести за собой, зажигать толпу:

Живым огнем разъединило
Нас рампы светлое кольцо,
И музыка преобразила
И обожгла твое лицо.

И вот — опять сияют свечи,
Душа одна, душа слепа.
Твои блистательные плечи,
Тобою пьяная толпа.

*(«Я был смущенный и веселый…», декабрь 1906)*

Театральный облик присущ и героине цикла «Заклятие огнем и мраком», и шире — явственно единому персонажу, проходящему через весь раздел «Фаина» окончательной редакции блоковского второго тома. Особенностью этого персонажа является то, что здесь как бы несколько меняющихся в разных ситуациях «масок»; образ по-своему настолько целен, что читатель не замечает или, скорее, не фиксирует своего внимания на сменах, не ощущает разрыва между этими перевоплощениями. Реально разрывы {239} в образе есть, но читателем эти «маски» воспринимаются как разные грани одной темы, несколько по-разному проявляющие одну общую суть.

Героиня прежде всего «вольна», стихийна. В отличие от «Снежной маски», где стихийность в своем крайнем выражении как бы стирает личности, героиня в данном случае вполне определенна: стихийность определилась как «вольность». Одна из ее ролей или масок выступает в ситуациях городской жизни. Здесь «вольная дева» появляется с черным шлейфом, не всегда свободно сочетающимся с конкретной обстановкой, эмоционально же — это коллизии с городским героем, особый поворот давних у Блока внутренних драм такого типа:

Как ветер, ты целуешь жадно,
Как осень, шлейфом шелестя,
Храня в темнице безотрадной
Меня, как бедное дитя…

Рабом безумным и покорным
До времени таюсь и жду
Под этим взором, слишком черным,
В моем пылающем бреду.

*(«Перехожу от казни к казни…», октябрь 1907)*

«Пылающий бред» тут привязывает лирическое «я» к «ней», делает его узником, рабом прежде всего потому, что у «нее» — воля, за ее фигурой какие-то огромные жизненные просторы, которых нет в его бедной, расчерченной городской жизни:

Там воля всех вольнее воль
Не приневолит вольного,
И болей всех больнее боль
Вернет с пути окольного!

*(«По улицам метель метет…», октябрь 1907)*

Глубины этих жизненных пространств могут быть и темными, убийственными, — но они чужды ограничений и потому притягательны; драматизм переживаний и судьбы героя, самая боль тут — от приобщения к наиболее широким, «стихийным» возможностям жизни.

Чрезвычайно существенный, очевидно даже главный, аспект образа героини — в том, что она выступает в ряде ситуаций как человек социальных низов, деревенская баба-солдатка: конечно, должен измениться и мужской персонаж, — при этом ясно по всей театральной условности «смены масок», что речь идет в каком-то обобщающем смысле о тех же сущностных столкновениях, соотношениях {240} лиц как закономерных проявлениях судьбы русского человека. Все «облики» героев вполне правдивы и органично существуют не только в цепи цикла, но и шире — в связях целого раздела. «Солдатка» наиболее органически «вольна», стихийна. Вероятно, деревенская ситуация наиболее соответствует внутренним возможностям темы и персонажей:

В ней сила играющей крови,
Хоть смуглые щеки бледны,
Тонки ее черные брови, И строгие речи хмельны…

Ах, сладко, как сладко, так сладко
Работать, пока рассветет,
И знать, что лихая солдатка
Ушла за село, в хоровод!

*(«Работай, работай, работай…», октябрь 1907)*

Драма лирического «я», воплотившегося в данном случае в деревенского парня, двойная: тут социальная обездоленность органически переплетается со «стихийными» взрывами индивидуальных страстей, темной «играющей крови». Самая же возможность перевоплощения лирического мужского характера, конечно, целиком обусловлена качествами сводного, способного к разным «маскам» женского персонажа: «она» и в городских ситуациях выступает как носительница «стихий» старой деревенской Руси, ее «вольных» и диких взрывов. Примечательно, что в сборнике «Земля в снегу», где нет цикла «Заклятие огнем и мраком» и составляющие его стихи рассыпаны по разным разделам, стихотворение «Работай, работай, работай…» помещено в «Мещанском житье» среди нескольких аналогичных стихов городской темы, персонажи которых наделены своеобразной социальной активностью; тем самым «стихийность» в обличий «вольности» становится как бы одной из граней социальности, проникающей у Блока в лирический характер. Вообще женский персонаж «Заклятия огнем и мраком» представляется несомненным продолжением на новом этапе образа-характера, выступающего в стихотворении «Прискакала дикой степью…» (из стихов о 1905 годе), — в особенности отчетливо это видно именно в стихотворении «Работай, работай, работай…». Тем самым из подтекста блоковского развития с чрезвычайной определенностью выступает тема революции, притом конкретизированной как революция социальных низов. В связи с образом-характером из «Заклятия огнем и мраком» (и вообще, разумеется) не следует {241} представлять себе это упрощенно. Конечно, этот женский персонаж не является аллегорией революции. Важно другое: «стихийность» в виде «вольности» в самом характере выступает как возможность революционной действенности. И тут уже совершенно несомненно, что сам Блок и задумывает, и истолковывает подобный характер, характер с разными возможностями, именно так. Достаточно напомнить публицистическую прозу Блока (хотя бы статью «О театре») — конечно, там в несколько иных, но очень близких даже внешне образных оформлениях говорится именно о таких характерах, о людях, чья действенность питается зреющей в народе революцией.

Поэтому во всем сплаве смыслов (опять-таки в конечном счете очень близких, хотя и сильно усложнившихся, к идеям стихотворения «Прискакала дикой степью…») выступает и прямое отождествление этого лирического характера, задуманного как народный, национальный характер, с самой Россией. Тут опять-таки утончаются, усложняются не просто образность, стилистика (в широком плане), но и содержательно-поэтические подходы Блока к теме по сравнению, скажем, со стихотворением «Прискакала дикой степью…». Женский персонаж здесь — не аллегория России, но сложный лирический «ход» осуществляется из аллегорического, в общем, материала. В развертывающемся «стихийном» образе-характере как одна из его внутренних возможностей, один из его обликов выступают и черты самой России:

Какой это танец?
 Каким это светом
 Ты дразнишь и манишь?
 В кружении этом
 Когда ты устанешь?
 Чья песня? И звуки?
 Чего я боюсь?
 Щемящие звуки
 И — вольная Русь?

*(«О, что мне закатный румянец…», ноябрь 1907)*

Национальный женский характер как бы просвечивает, в нем проступают черты страны, народа — тоже в лирически обобщенном, не прямо аллегорическом виде. Характерно, что и здесь «стихия» сопряжена с «вольностью». И наконец, в финале этого же стихотворения проступает еще один условный, обобщенный облик персонажа:

И странным сияньем сияют черты
 Удалая пляска!
{242} О, песня! О, удаль! О, гибель! О, маска…
 Гармоника — ты?

Новой «маской» персонажа оказывается воплощение им в стихийном порыве национального, народного идеала красоты. Этот фольклорный образ красоты тоже условен, обобщен. Суть его — в трагическом сочетании «личного» и «общего» в развертывающемся образе резко национально окрашенной («гармоника») стихии. Так раскрывается этот поворот темы в известном стихотворении «Гармоника, гармоника…» (ноябрь 1907 г.):

С уча сойду, сойду с ума,
Безумствуя, люблю.
Что вся ты — ночь, и вся ты — тьма,
И вся ты — во хмелю…

Возникающую здесь, в связи с этой новой «маской» центрального лирического персонажа, проблему можно определить и так: Блок стремится сделать лирический характер изнутри поэтическим — разумеется, в содержательном смысле: жизненно красочным, душевно богатым, естественно-свободным, непринужденно-действенным, поскольку все это связано у Блока в новый период его развития с социальной активностью человека. Именно так толкует Блок тут «стихийность» даже в ее «мрачных», трагических гранях. Это обеспечивает ему в данном случае особую, может быть, никогда ни ранее, ни позже ему как поэту не присущую в такой открытой, явной форме жизнерадостность:

О, весна без конца и без краю —
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

И смотрю, и вражду измеряю,
Ненавидя, кляня и любя:
За мученья, за гибель — я знаю —
Все равно: принимаю тебя!

Это знаменитое стихотворение (октябрь 1907 г.) открывает цикл «Заклятие огнем и мраком»; важно подчеркнуть здесь, что ввиду внутренней взаимосвязанности тем, образов и персонажей не только в границах отдельных сборников, но и внутри всего блоковского творчества, взаимоопределяемости всего (а этого Блок специально творчески добивается) — стихотворение существует во {243} всем контексте лирики данного периода и представляет собой одну из основных тем всего данного контекста. Нет необходимости особенно распространяться, как это содержательно важно: органически присущее Блоку — человеку и поэту чувство жизни вырывается здесь, в этой теме (если только это можно назвать темой) с огромной силой. Без этого — всегда существующего в подтексте творчества — чувства жизни Блок не был бы великим поэтом. Но тут же надо сказать, что, выступая в таком открытом и несколько напряженном, форсированном виде, в форме особой «темы» или даже особой «маски» персонажей, оно, как и другие «маски» этого периода, открывает вместе с тем глубокую внутреннюю противоречивость блоковского творчества данного периода.

Ведь как бы ни были тонки, сложны, гибки переходы между отдельными гранями, отдельными сторонами или «масками» лирического характера, основной «материей», из которой все это строится, является условная театральность, или иначе говоря — аллегоричность. Сама поэтическая ткань стиха в данном случае является по природе своей условно-аллегорической. Огромная эмоциональная сила, подлинность жизненного переживания тут безусловны, они и делают все эти вещи большими явлениями искусства, истории классической русской поэзии и большим этапом творчества Блока. Но они, естественно, не могут скрыть изначальной условности первичного образа, — «звон щита», но не прямая жизненная конкретность демонстрирует здесь приятие противоречивости существования. В ряде вещей Блок добивается непосредственных переходов между «личным» и «общим», между конкретно-эмоциональным и философски-обобщающим началами в стихе (выше говорилось об этом в связи со стихотворением «Твоя гроза меня умчала…» и т. д.). Однако такие «прорывы» в высокую поэтику Блока — великого трагического поэта — являются именно прорывами, основная же линия творчества характеризуется противоречием, разрывом двух планов — поэзии и прозы жизни, социальной действенности и предопределенности хода событий «песней судьбы», жизнеутверждающего характера «стихии» и ее же мрачной гибельности. Дело не в том, что сами эти противоречия существуют в творчестве Блока — но в том, что они, вместе со взлетом Блока в определенном направлении, именно в основной линии творчества приобретают характер неорганических разрывов, механического противостояния разных граней жизни. Получается {244} то, что гегелевским языком можно назвать «дурной бесконечностью» противоречий.

Наметившееся в творчестве Блока этих лет внутреннее противоречие острее всего сказывается в стилистическом выражении (разумеется, широко понятом) — в противоположности «театрально-масочного» принципа цикла «Заклятие огнем и мраком» и повествовательного принципа цикла «Вольные мысли». И там, и тут разработаны порознь такие особенности стиха, которые далее, до конца поэтической деятельности Блока, останутся неотъемлемыми особенностями его лирики. Однако Блок не находит еще сейчас, на этапе сборника «Земля в снегу», их соотношения, и в этом-то и проступает чрезвычайно резко внутренняя «кризисность» книги. «Вольные мысли» в композиции сборника непосредственно примыкают к разделу «Мещанское житье», и, действительно, содержательно продолжают этот раздел. Быть может, во всем творчестве Блока нет такой широкой, свободной, уверенной в себе конкретной изобразительности, как в «Вольных мыслях», — поэтически это бесспорно одна из вершин лирики Блока и, вероятно, лирики русского XX века вообще. В этих прекрасных белых стихах дают свои поэтические плоды поиски Блоком на протяжении нескольких лет революционного разлома способов включения в лирику наиболее широкого жизненного материала.

При всей бытовой точности, наглядности и правдивости описываемого, этот материал записан не бесстрастной рукой равнодушного обозревателя, — автор смотрит социально пристрастно и очень резко оценивает то, что с его точки зрения является недолжным, неприемлемым, уродующим прекрасную жизнь природы и человеческие отношения. Буржуазная дачно-курортная жизнь показывается здесь не в гротесковых обострениях, как это было в пору создания ранних городских стихов и «Незнакомки», но в прямых, «естественных» для нее формах и пропорциях; все обострения, подчеркивания возникают сами собой из несоответствия этой жизни подлинной естественности прекрасной северной природы, простых трудовых людей и высоких (подлинно высоких) дум о жизни и смерти, о «вечных» закономерностях бытия. Обычная буржуазная жизнь рисуется так:

Что сделали из берега морского
Гуляющие модницы и франты?
Наставили столов, дымят, жуют,
Пьют лимонад Потом бредут по пляжу,
{245} Угрюмо хохоча и заражая
Соленый воздух сплетнями…

Далее в этой же строфе белого повествовательного стиха рисуется купание:

И, дряблость мускулов и грудей обнажив,
Они, визжа, влезают в воду. Шарят
Неловкими ногами дно. Кричат,
Стараясь показать, что веселятся.

*(«В северном море», 1907)*

Изображаемое здесь — само по себе гротеск. Контраст с высокими началами жизни не обостряется особо, но возникает тоже как бы сам собой. Непосредственно в стихотворении он возникает из картины жизни моря и морского дела, всегда высоких, по Блоку, самих по себе, всегда приобщающих к «вечным» законам человеческого существования.

В построении же всего цикла подобный сам по себе гротеск противостоит — опять-таки «сам по себе», без особых нажимов — столь же ясному и непреложному проявлению высоких начал в жизни социальных низов. Вот описание смерти разбившегося жокея из стихотворения «О смерти» (1907):

Ударился затылком о родную,
Весеннюю, приветливую землю,
И в этот миг — в мозгу прошли все мысли,
Единственные нужные. Прошли —
И умерли. И умерли глаза.

Жокей здесь — фигура из трагедии, он умирает, как бы реализуя своей смертью самый общий принцип жизни, ее «вечное» стремление и напряжение («Так хорошо и вольно умереть. Всю жизнь скакал…»). Далее в стихотворении так же внезапно и просто умирает рабочий. Такого рода «бытовые зарисовки» обобщаются в высоких, «единственно нужных» мыслях лирического «я» в финале стихотворения:

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

Получается в итоге столь же органическое взаимопроникновение социальности и поэзии (притом поэзия тут, разумеется, не только в «природности», но и прежде всего {246} в «высоком строе» мыслей, сочетающихся с жизненно правдивой обстановкой), как и в «Заклятии огнем и мраком». Осуществлено оно, однако, совсем иным способом. Конкретная изобразительность в «Вольных мыслях» — не «прием» и даже не «тема», она — само содержание, ибо без нее, без ее простоты и правды были бы невозможны «высокие мысли». Если не бояться слов, то «Вольные мысли» представляют собой стихотворные очерки, в которых большая поэзия возникает там, где жизненная конкретность органически взаимодействует с философской обобщенностью.

«Рассказ в стихах» (или в данном случае очерк, повесть), таким образом, становится в «Вольных мыслях» необыкновенно углубленным, философски содержательным. Жизненный материал в своей поразительной, несколько даже неожиданной для Блока достоверности все время изнутри освещен высокой социальной и лирической мыслью. Это необыкновенно увеличивает вес в стихотворном повествовании рассказчика, философствующего очеркиста, того лирического «я», чьими глазами увиден богатый подробностями жизненный материал. И поскольку для Блока в этот период столь существенна социальная активность, сам очеркист в конечном счете должен выступить как действующее лицо, как активный персонаж. Логика композиции цикла и состоит в том, что рассказчик все больше и больше переходит от роли наблюдателя к роли действующего лица. Глубокая противоречивость блоковской идейной позиции проявляется здесь в том, что по мере активизации лирического «я» падает, сужается философская значительность всего цикла в целом. Это значит, что корни противоречивости вообще скрыты именно в лирическом «я». Рассказчик — блоковский «бродяга», рассословленный человек, и потому «вольны» его мысли. Он сам выше всего там, где наблюдает социальные низы, его «вольные мысли» именно там же, вместе с тем, больше всего «поэзия». Поэтична, исполнена жизненной правды, хотя отнюдь не прикрашена, сама жизнь социальных низов («О смерти»), поэтичен сам рассказчик, поскольку он своими «вольными мыслями» приобщается к ней. В чем-то падает его поэтичность, когда он наблюдает дачную жизнь социальных верхов («Над озером», «В северном море»). Не в том дело, насколько неоправданна его ненависть к социальным верхам — она в высшей степени оправданна, — суть в том, что у него самого в этой ненависти позитивной опорой больше всего {247} оказывается природа. В нем проступают черты «анархиста». Его позиция — бунт против мещанства. Такая социальная активность оказывается сомнительной, она обедняет и изображаемое, и рассказчика. Наконец, в финале («В дюнах») рассказчик выступает в позитивном жизненно-поэтическом качестве: бескрылой любви мещан («Над озером»), над которой издевался «бродяга», противопоставляется соответствующая поэзии природы любовь самого «бродяги». Тут самое слабое место и рассказчика, и автора. Изображается «естественная» любовь двух «бродяг»:

Пришла Скрестила свой звериный взгляд
С моим звериным взглядом

В те годы среди русской читающей публики был необыкновенно популярен Гамсун. В изображении этой «северной», «звериной» любви у Блока есть нечто от Гамсуна, но, пожалуй, еще больше от модернистского литературного ширпотреба[[127]](#footnote-128).

Объективно такая модернистская «звериность» находится в непримиримом, глухом противоречии с теми картинами современной жизни, исполненными высокой поэзии и острой социальности, которые выступают в других вещах цикла «Вольные мысли». Именно потому, что обобщенность в этом цикле входит в сам идейный замысел, — становится особенно ясно, что у Блока отсутствует обобщающая идейная связь, основа в разных гранях, направлениях его поисков. Ясно, что такой основой у него не могут быть, скажем, «синтетические» идеи Вяч. Иванова. Но у него отсутствует и иной основополагающий идейный принцип. Поэтому обнаруживается столь же глухая противоречивость и в более широком смысле. Цикл, где обретена органическая внутренняя связь обобщающего лиризма и конкретной жизненной изобразительности («Вольные мысли»), столь же глухо противостоит циклу, где найдена внутренняя связь между лирическим характером и поэтически понятой социальностью («Заклятие {248} огнем и мраком»). Нет внутренних связей между этими циклами. Поэтому в «Вольных мыслях» отсутствует обобщенный лирический характер, в «Заклятии огнем и мраком» лирический характер, в общем, лишен конкретной изобразительности. Все упирается в отсутствие объединяющего, основополагающего идейного принципа. Найдены высокосодержательные поэтические переходы внутри циклов, но нет подлинно содержательных переходов между циклами. Это и есть тот тип противоречия, который можно было бы назвать «дурной бесконечностью». В книге «Земля в снегу» Блок находит внешний композиционный выход из такого противоречия: он рассыпает по разным отделам цикл «Заклятие огнем и мраком», как бы нейтрализуя уже сложившийся лирический характер, и завершает весь сборник циклом «Снежная маска», тем самым как бы предлагая переходную творческую идею всепроникающей стихийности в качестве обобщающего итога. Получается так, что сборник «Земля в снегу» обнаруживает в творчестве Блока большие, непреходящие художественные достижения, и в то же время в нем проступает органическое противоречие, без решения которого немыслимо дальнейшее художественное движение.

Разумеется, подобная, хотя бы и очень тяжелая, противоречивость не означает, что творчество Блока зашло в тупик — нет, это значит, что оно находится накануне нового мощного взрыва, который в обычной для Блока «катастрофической» форме даст новый поворот и новое идейно-художественное качество. Сам Блок осознает такой ход вещей в своем творчестве: несмотря на наличие ряда блестящих поэтических достижений, он живет чувством творческого кризиса. Характерное проявление этого чувства кризиса, для которого как будто бы нет никаких прямых поводов, — это автооценки своих произведений. Так, идущий с большим успехом в театре Комиссаржевской в 1907 г. «Балаганчик», вероятно вполне искренне, в письме к Белому определяется как «… ничтожная декадентская пьеска не без изящества и с какими-то типиками — неудавшимися картонными фигурками живых людей» (VIII, 199 – 200). При всей необязательности и неприемлемости для нас подобной автооценки (понятно, что надо учитывать и адресата, нежелание обострять с ним отношения), очевидно, тут сказывается ощущение автором разрыва обобщающе-условных и жизненно-конкретных планов творчества. Этим же, вероятно, обусловлена и оценка сборника «Земля в снегу» в дарственной {249} надписи прообразу основного лирического персонажа, актрисе Н. Н. Волоховой, где Блок характеризует книгу как «… очень несовершенную, тяжелую и сомнительную»[[128]](#footnote-129). Естественно, что мы можем — и должны — видеть все это иначе, чем автор, в большой исторической перспективе. Но следует учитывать и подобные авторские высказывания о своем творчестве. Дело не в том, чтобы умиляться перед строгостью авторского самоконтроля — этот самоконтроль может быть и по существу далеко не совсем справедливым, — но в том, чтобы трезво видеть реально существующие в творчестве внутренние нелады, неполадки, которые и по большому творческому счету истории окажутся исходным пунктом дальнейшего развития поэта.

## 3

Разработка лирического характера-персонажа в стихах сборника «Земля в снегу» имела очень большое значение как для творческого самоопределения Блока-лирика, так и для общих процессов движения русской поэзии. Самого Блока художественные проблемы, возникавшие в «Земле в снегу», непосредственно подводили к гениальному третьему тому, с его многосторонним охватом в трагедийном ключе жизни личности в эпоху огромной исторической важности. Поэтической основой для такого многостороннего раскрытия человеческой личности мог стать принцип изображения разных лирических персонажей, «вереницы душ», который был угадан Брюсовым еще в «Нечаянной Радости». Слово «угадан» употреблено здесь отнюдь не случайно — нужна была чрезвычайно острая критическая проницательность, чтобы уловить этот принцип в болотно-расплывчатых образах «Нечаянной Радости». Несравненно ближе подводил к нему сборник «Земля в снегу», с его исканиями социальной активности лирического характера, с попытками развертывания вширь свободной, «стихийной» поэзии личности, — только {250} в связи с этими качествами лирического характера возможно было движение вперед, к новым поэтическим глубинам и обобщениям.

Тут-то и возникала новая творческая коллизия. Свободно развивающийся, «самодеятельный» лирический характер (или, иначе сказать, социально активная личность) оказывался несоединимым с теми более широкими и точными изображениями современной жизни, которых тоже добивался Блок в «повествовательной» линии своей поэзии. По этой причине «вереницы душ», или, иначе сказать, подлинно многостороннего освещения современной личности, драматически не получалось. Все упиралось явным образом в отсутствие какого-то нового единого творческого принципа, на основе которого возможен был бы искомый Блоком подлинно «самодеятельный», социально активный характер. Только на основе подобного единства, очевидным образом, возможны были бы и более многосторонний разнообразный подход к человеку («вереница душ»), и органические переходы между разными сторонами художественного изображения.

Вместе с тем вся предшествующая эволюция Блока говорит о том, что далеко не всякое единство подхода к человеку могло бы удовлетворить естественно возникавшие здесь внутренние потребности и внутренние особенности лирического характера. Насколько эти внутренние особенности лирического характера были важны для создания перспективного, достаточно глубокого и сложного образа современного человека в искусстве лирики, очень отчетливо обнаруживает поэтический опыт Андрея Белого, как бы в порядке своеобразного поэтического соревнования с Блоком дающего свои лирические раздумья над социальными проблемами современности в образах книги «Пепел» (1909). По-видимому, полемически обостренно направлено против Блока и его исканий предисловие к этой книге; уже первая его фраза задает полемический тон всему последующему построению: «Да, и жемчужные зори, и кабаки, и буржуазная келья, и надзвездная высота, и страдания пролетария — все это объекты художественного творчества»[[129]](#footnote-130). Предшествующие «Пеплу» полемики Белого можно было понять и так, что Белый борется против «кабацких» тем Блока, — здесь, в предисловии к своим стихам, построенным на социально {251} остром материале, Белый объясняет, что для него приемлема любая тема — дело не в темах, как таковых, но в их решениях. Образцы подобных, программных для Белого, идейных решений социальной темы и должен дать сборник «Пепел».

В своем роде вызов есть в посвящении, открывающем книгу: «Посвящаю эту книгу памяти Некрасова». Было бы недобросовестной нелепостью изображать Белого сознательным защитником общественной реакции. Белый, при всей своей яркой талантливости, приходил чаще всего к краху в своих многообразных художественных начинаниях не потому, что он ставил себе открыто ретроградные замыслы, но совсем по иным причинам. Характерна для Белого истерическая запальчивость, с которой он защищал свои надуманные, головные идейные построения, его чаще всего интересовала не истина, сообразованная с ходом реальных событий жизни, но художественно-идейное построение, соответствующее ходу его болезненной рассудочной фантазии. Во что бы то ни стало выдержанная замысловатая схема — вот что занимало Белого прежде всего; к объективно отрицательным общественным результатам его приводили чаще всего именно надуманные идейные решения, посредством которых Белый пытался извращать, насиловать ход реальных фактов в художественном изображении. «Пепел» — лучшая книга стихов Белого; она продиктована явной гражданской болью поэта, она обнаруживает в нем острую наблюдательность, умение многое увидеть в жизни, в людях и оригинально, по-своему, лирически-взволнованно воспроизвести. Тем не менее и эта лучшая книга Белого едва ли когда-нибудь найдет сколько-нибудь широкого читателя по общим для его искусства основаниям: схемы подавляют и в «Пепле» то жизненно правдивое, что могло бы и должно было бы ярко расцвести при ином общем подходе автора к стоящим перед ним проблемам жизни и искусства.

В «Пепле» есть не только явная и несколько натянутая установка на следование некоторым особенностям поэзии Некрасова, но и иные, более скромные внешне и тем не менее вполне ощутимые связи со старой русской поэзией. В стихах «Пепла» присутствуют в своеобразной манере характерного, жанрового искусства воспроизведенные лица-персонажи, целая цепь таких лиц составляет в своем роде хоровод лирических характеров, образующих повествовательные циклы-сюжеты внутри сборника. Такого рода повествовательности, выдержанной на протяжении {252} всей книги, не было и не могло быть в первом сборнике Белого «Золото в лазури». Там все подавлялось мистически истолковываемыми мифологическими сюжетами, больше всего связанной с Ницше и Соловьевым общей концепцией, где ни единичный характер, ни его связи не могли сколько-нибудь правдиво развернуться. Воздействие Ницше следует при этом отметить и в чисто поэтическом плане. Столь законченное символистское «новаторство» делает первую книгу Белого почти целиком мертвой в восприятии сегодняшнего читателя — едва ли кому захочется распутывать эти абстрактные философические символы. В «Пепле» все обстоит в этом смысле совсем иначе. Новый сборник скорее всего идет в русле русской традиции «рассказа в стихах», вопрос о которой неоднократно возникал выше в связи с Блоком. Едва ли не пристальное и пристрастное наблюдение за поэтической деятельностью Блока толкает Белого к столь резкой смене поэтической манеры; само же это следование Блоку и вместе с тем втягивание в русскую традицию обусловливаются движением реальных противоречий времени, воздействующих на Белого.

Эти жанрово решенные образы-характеры в «Пепле» чаще всего относятся к социальным низам; в решении их резко, можно даже сказать — подавляюще в отношении к другим сторонам изображения звучит социальная нота. Сама «вереница душ» крестьян, каторжников, арестантов, телеграфистов, купцов-кулаков, калек, поповен, людей городских низов выступает в рамках повествовательных сюжетов (часто образующих в итоге свободно организованные поэмы) — и эта толпа лиц дана во все подавляющих и все решающих в индивидуальной жизни социальных связях, под властью своего рода социального рока. Вывод получается такой: в России буквально шагу нельзя сделать, не натолкнувшись на социальные преграды; вся жизнь во всех проявлениях протекает под невыносимым гнетом нелепых и кошмарных социальных отношений. Все индивидуальные судьбы в этой роковой цепи оказываются бессмысленно-жуткими, не то чтобы трагическими — нет, кошмарно, безвыходно страшными. Судьба рассословленного крестьянина-бродяги в концовке стихотворения «Бурьян» (1905 – 1908) рисуется так:

Метется за ним до деревни,
Ликует — танцует репье:
Пропьет, прогуляет в харчевне
Растертое грязью тряпье.

{253} Ждут: голод да холод — ужотко;
Тюрьма да сума — впереди.
Свирепая, крепкая водка,
Огнем разливайся в груди!

В стихотворении «Станция» (1908) дается картина буфета первого класса, где некий старик «над жареной котлетой колышет эполет», с ним, «обдернув свой корсаж», «мило шутит дама», — и на этом фоне опять-таки возникает образ бродяги, чья судьба такова:

И он на шпалы прянул
К расплавленным огням:
Железный поезд грянул
По хряснувшим костям.

Далее, в концовке стихотворения, опять возникает образ станционного буфета, с теми же лицами, занятыми теми же делами.

Создавая такую, на редкость выразительную картину жизни простых людей в старой России, Белый в определенном смысле перевоплощает свое лирическое «я» в изображаемые им персонажи, говорит от их лица и видит иногда мир их глазами. При этом он обнаруживает редкостное, хотя и чрезвычайно одностороннее и в иных случаях не присущее ему, поэтическое мастерство: кошмар жизни, увиденный глазами переживающего социальную драму человека, предстает в его изображении как некая универсальная гротесковая вакханалия бытия:

Как несли за флягой флягу —
Пили огненную влагу,
Д’накачался —
Я.
Д’наплясался —
Я.

*(«Веселье на Руси», 1906)*

Обобщающее начало социального безумия, кошмара, хаоса насквозь пронизывает душу изображаемого Белым простого человека; оно становится в конце стихотворения образом всеобщей неотвратимой гибели, нависшей над Россией:

Раскидалась в ветре, — пляшет —
Полевая жердь: —
{254} Веткой хлюпающей машет
Прямо в твердь.
Бирюзовою волною
Нежит твердь.
Над страной моей родною
Встала Смерть.

В сущности такой единый, общий итог висит и над всеми индивидуальными судьбами героев-персонажей «Пепла». Он разнообразится только одним способом: в разделах-циклах «Паутина», «Город» и «Безумие» к сюжетному итогу всеобщей гибели индивидуальная судьба персонажа подводится не через прямо выраженные социальные коллизии, но сквозь тему душевного опустошения в пути жизни. Символический образ «паука» и «паутины» висит над городским, «интеллигентным» человеком, над человеком социальных верхов; он тоже социален, этот образ, он посредник между социальным роком и индивидуальным человеком буржуазно-городского обихода. Итоговым образом-символом и здесь оказывается гибель в безумии и хаосе; одним из знаков этого разгула безумных стихий оказывается первая русская революция:

К столу припав, заплакал я,
Провидя перст судьбы железной:
«Ликуйте, пьяные друзья,
Над распахнувшеюся бездной

Луч солнечный ужо взойдет;
Со знаменем пройдет рабочий:
Безумие нас заметет —
В тяжелой, в безысходной ночи».

*(«Пир», 1905)*

Выше говорилось, что стихи «Пепла» — «рассказы в стихах», складывающиеся в циклы с единым сюжетом, отчасти переходящим в поэму. В сущности, это и верно и в какой-то степени неверно. Дело в том, что единообразие сюжетного исхода во многом делает эти сюжеты мнимыми, условными: по существу, при подобном однозначном типе развязки сюжеты различаются только индивидуальными фабульными и жанровыми подробностями, основа же их единообразна, и, следовательно, получается повторяющийся, во многом мнимый сюжет. Стоит только сравнить это с лирическими «рассказами в стихах» Анненского, как станет ясно, в чем тут дело. У Анненского судьбы персонажей чаще всего печальны, но отнюдь не однообразны. {255} Печальный исход этих индивидуальных судеб — в единстве социальной судьбы. Однако единая трагическая социальная закономерность не висит в виде однозначной схемы буквально над каждой индивидуальной жизнью. У Белого дело обстоит именно так, и только так. У него схема «социального рока» определяет решительно все. Это же различие оборачивается и другой смысловой особенностью: у Анненского жизнь отдельного человека печальна, но не лишена индивидуальных поэтических красок. Поэтичность, любовь к разным проявлениям жизни имеет у Анненского существенное содержательное значение. Раз человек живет своими радостями и печалями, то, как бы ни прискорбен был конечный поворот его судьбы, он по-своему живет в реальностях жизни и быта и по крайней мере здесь, в своем личном обиходе — он человек и имеет возможность быть им в меру свободной отдачи себя этим радостям и печалям. Поэтому лица-персонажи у Анненского реально разные, живые лица: они живут в жизни, а не в схеме социального кошмара, как у Белого. Лица-персонажи у Анненского пассивны, и поэтому они не могут резко менять свою судьбу, очень ограничен у них диапазон жизненных возможностей. Однако он есть, существует, этот диапазон, и в том-то и поэтическая прелесть грустных стихов Анненского, что мы все время видим, как мало, скупо отпущено человеку и как реально больно живой личности от этого, от столь малого диапазона возможностей. Подобная относительная свобода человеческих возможностей, поэтических возможностей жизни резко возрастает у Блока: он ищет социальной активности и именно в этом находит «весну без конца и без краю». То, что Блок самую «стихию» социальных отношений воспринимает как «поэзию», — конечно, тоже в высшей степени содержательно. Получается так, что и к социальному катаклизму Блок подходит как к некоей возможности расширения жизненной поэзии, сама же революция в таком случае предстает как возможный человеческий выход из социальных кошмаров.

У Белого и в «Пепле», при всем резком своеобразии этой книги в творчестве поэта, схема, висящая над каждой единичной судьбой, делает социально односторонним и ее идейный итог. Вся беда тут именно в том, что Белый не может *поэтически* иначе мыслить, как только схемами. Они у него заложены в самую структуру единичной вещи, отдельного стихотворения. Тем или иным способом Белый снимает возможность восприятия любой ситуации как {256} внутренне и безоглядно поэтической, таящей возможности положительного индивидуального развития для того лица, о котором идет речь в каждом отдельном случае. Вот, скажем, цикл «Деревня», построенный на явной аналогии с «Коробейниками» Некрасова. Дается сюжетно-связный рассказ о судьбах любящих друг друга деревенских парня и девушки, в чью жизнь вмешивается и губит ее роковая социальная сила. Сюжет в целом рассказан как будто бы с лирически-воодушевленным перевоплощением авторского «я» в персонаж (о чем говорилось выше). Особое значение в том аспекте, который нас сейчас интересует, естественно, имеет рассказ о самой любви парня и девушки. Непосредственно и прямо она рисуется в стихотворении «Свидание» (1908):

Тает трепет слов медовых
В трепетных устах —
В бледно-розовых, в вишневых,
В сладких лепестках.

Картина чувственной любви дается в «сладких», «бледно-розовых» тонах; здесь нет возможности прослеживать в деталях своеобразно-тонкую стилистику стихотворения. Изысканный стилист Белый умело выполняет свое задание: «сладкие» тона тут — лубок, стилизация. Жизненной ситуации, как таковой, внутренней поэтической силе самой жизненной фабулы Белый не верит; о чувственной любви говорится «невсерьез», «отстраненно» — это «картинка», расписанная определенными, чуть-чуть, незаметно сгущенными, невсамделишными «розовыми» красками. В общей, широко понимаемой стилистике книги этой условной красоте лирического лубка противостоит изнутри с ней координированная, соотносящаяся с ней всегда и всюду и тоже очень по-своему тонко выполненная лубочность гротеска. Все дело тут в условности, стилизованности и той, и другой граней. Стихотворение «Свидание» в этом едином лирико-ироническом ключе должно быть соотносимо не только с циклическим сюжетом «Деревни», но и с другими ситуациями в книге. Оно координируется, несомненно, со стихотворением «Поповна» (1906), открывающим раздел-цикл «Просветы». «Просветы», по внутреннему замыслу книги, — это проблески света в общем мраке русской жизни. В «Поповне» тоже изображается чувственная любовь, но уже не в «бледно-розовых», а в гораздо более тяжелых, густых красках; соответственно, легкую, еле заметную лирическую иронию {257} сменяет гораздо более четкая ирония гротеска или даже сатиры — жеманную поповну тащит в рожь угреватый семинарист:

Предавшись сладким мукам,
Прохладным вечерком,
В лицо ей дышит луком
И крепким табаком

Любовь поповны и семинариста, в общем, тоже «лирична», как и любовь парня и девушки в «Свидании»; не в том дело, что одно отрицается, а другое утверждается. Суть авторской позиции здесь в том, что и та и другая ситуация жизненно несамостоятельна, внутренне несвободна, лишена «самодеятельной» жизненной поэзии. Все дело в том, что везде ключи от поэзии — в авторских руках, в его сюжете, а не в сюжете жизни. И та и другая ситуация стилизована, стилизован и сюжет. Поэзия вынимается из жизни и, соответственно, из действий лирического персонажа и целиком передается автору, его восприятию, его произволу. Он вершит всему суд и оценку. Все персонажи — марионетки в его руках. Поэтому-то здесь нет фактически раздельных сюжетов. Это все один сюжет, и у всех ситуаций — одно решение. Полностью самостоятелен только авторский голос:

Довольно: не жди, не надейся —
Рассейся, мой бедный народ!
В пространство пади и разбейся
За годом мучительный год!

Так начинается открывающее книгу стихотворение «Отчаянье» (1908). Кончается же оно знаменитой строфой:

Туда, — где смертей и болезней
Лихая прошла колея, —
Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя!

В предисловии автор настаивает: «Спешу оговориться: преобладание мрачных тонов в предлагаемой книге над светлыми вовсе не свидетельствует о том, что автор — пессимист»[[130]](#footnote-131). В более позднее время автор признавался в связи с «Пеплом» и в другом: «… собственно говоря, все стихотворения “Пепла” периода 1904 – 1908 годов — одна поэма, гласящая о глухих, непробудных пространствах {258} Земли Русской; в этой поэме одинаково переплетаются темы реакции 1907 и 1908 годов с темами разочарования автора в достижении прежних, светлых путей»[[131]](#footnote-132). Белый говорит в последнем случае о своем разочаровании в соловьевстве. Итак, один и тот же поэтический материал трактуется автором то как оптимистический, то как пессимистический, и зависит это не от самого объективного материала поэзии или стоящей за ней жизни — но от внутреннего состояния автора. Более откровенное признание в произвольном обращении с жизнью и поэзией трудно себе представить. Поэтому образные построения по своей внутренней логике требуют именно завершающих авторских схем в каждом частном сюжетном случае и в книге как художественном целом. Если, скажем, в ситуации цикла «Деревня» из самой реальной любви персонажей, парня и девушки, вынута поэзия, то что, собственно, можно противопоставить в качестве жизнеутверждающего исхода мрачным социальным силам, губящим эту любовь? Решение может тогда стоять только вне самой ситуации, раз из «Коробейников», на которых ориентирован данный цикл, изъята поэзия народного характера, превращена в подвластную автору ироническую или трагическую стилизацию лубка.

Собственно, иначе все это можно сказать и так: Белого не интересуют реальные люди, о которых он рассказывает в стихах, его занимает по существу собственное отчаяние, скорбь по поводу утраты веры в «светлые пути» соловьевства. Фактически же в редакции книги 1909 г. вместо прежней схемы канонического соловьевства предлагается другая схема, в том же соловьевском, но несколько подновленном духе. Теперь Белый тоже ищет «синтез», т. е. головную схему единства сознания, но синтезирует он иные элементы. «Но чтобы жизнь была действительностью, а не хаосом синематографических ассоциаций, чтобы жизнь была жизнью, а не прозябанием, необходимо служение вечным ценностям…»[[132]](#footnote-133) — пишет Белый в предисловии к «Пеплу» 1909 г. Но там же он демонстрирует свои социальные интересы: «Капитализм еще не создал у нас таких центров в городах, как на Западе, но уже разлагает сельскую общину; и потому-то картина растущих оврагов с бурьянами, деревеньками — живой символ {259} разрушения и смерти патриархального быта»[[133]](#footnote-134). Соловьевское «синтезирование» «вечных ценностей» с той «социологией», о своем интересе к которой рассказывает Белый в своих мемуарах, и составляет новую схему, которая в каждом частном сюжете и в художественном целом книги непреложно предполагается всем построением сборника «Пепел».

Таким образом, по замыслу автора, социально острый жизненный материал должен представлять элемент новой мистической и художественной догмы. Но, разумеется, жизненный и поэтический материал не может полностью поддаться насилию — у него есть своя логика существования и восприятия в искусстве. Даже если не любишь Белого-художника — больше всего воздаешь ему должное как поэту, читая «Пепел». Больше, чем где бы то ни было еще, Белый приближается здесь к подлинности жизни и поэзии. Поэтому и обычная для Белого резкая выразительность в «Пепле» наиболее приемлема и доступна для обычного поэтического восприятия. К сожалению, и в этом случае приходится вступать в спор с Белым-теоретиком. Именно то, что нам сегодня представляется достоинством «Пепла», вызывает недовольство книгой у самого Белого — она ему кажется слишком простой, доступной: «… в “Пепле” собраны наиболее доступные по простоте произведения мои, долженствующие составить подготовительную ступень к “Симфониям”»; далее оказывается, что сборник этот «периферичен»[[134]](#footnote-135) по отношению к основным устремлениям автора. Парадоксально то, что, говоря о Белом, приходится оспаривать представления Белого даже о его собственной эволюции. «Пепел» связан, в первую очередь, не с «Симфониями», но с прозой Белого, и в особенности с романом «Петербург». Есть своя логика в стремлении Белого видеть «Пепел» в перспективе своего соловьевства, особенно отчетливо выразившегося в «Симфониях». Тем самым Белый выделяет догматическую мистику как основу своего творчества. При этом он жестоко обедняет себя: социальный момент, отсутствующий в «Симфониях», достаточно широко развитый в «Пепле», переходит затем в «Петербург». Непосредственно лучшую книгу лирики Белого и лучший его роман связывает образ «красного домино». «Красное домино» появляется в «Пепле» в циклах, рисующих опустошенность {260} социальных верхов, и должно символизировать революцию. С некоторыми изменениями, но в той же функции, «красное домино» выступает и в романе «Петербург». Отсутствие подлинного художественного интереса к человеческой личности, столь характерное для Белого, проявляется в данном случае в том, что и предчувствия революционного взрыва облекаются в «Пепле» в символико-аллегорическую форму. Это связано также с идеями «социального рока», фаталистическими представлениями об истории. В итоге все в целом сводится к догматической схеме. В модернизированном виде появляется тема соловьевского синтеза: духовное разложение социальных верхов, сливаясь, «синтезируясь» с темным отчаянием масс, создают, по Белому, фатальную предпосылку революции. Таков итоговый смысл образа «красного домино»: действительности навязывается новая, мистико-социологическая схема. Примечательно, что именно это стремление подменить человеческий образ жесткой, оголенной мистико-социологической схемой, выявившееся в прозе Белого 10‑х годов, встречает величайшее одобрение Н. Бердяева, одного из главных философов русского модернизма. Позднее Н. Бердяев в поисках новых «синтетических» концепций становится одним из предтеч экзистенциализма, подводит соловьевство к новейшей буржуазной философии. Вполне естественно, что поиски Белым схем, «синтезирующих» мистику и социологию, кажутся Н. Бердяеву величайшим новаторством, подступами к новому типу искусства. Согласно Н. Бердяеву, необходимо разрушить «старую скрепку духа и материи»[[135]](#footnote-136) и создать новую, соответствующую новой эпохе. В этом процессе развала старого мировоззрения и создания нового огромную роль, по Н. Бердяеву, играет искусство Белого — тем, что оно разрушает старый человеческий образ: «В известном смысле А. Белый — единственный настоящий, значительный футурист в русской литературе. В нем погибает старая, кристальная красота воплощенного мира и порождается новый мир, в котором нет еще красоты»[[136]](#footnote-137). Разрушение человеческого образа в искусстве встречает одобрение со стороны мыслителя, пытающегося противопоставить революции некую новую «философию жизни» и новую «философию личности». В этом есть своя {261} логика, закономерность. Можно отметить, что, говоря о близости искусства Белого к футуризму, Н. Бердяев недалек от истины.

На этом фоне должно быть понятно, насколько важны поиски Блоком внутренних поэтических связей между человеческим образом и революционной эпохой. Социальное начало для Блока — это не некая внеположная единичному человеку схема, посторонняя по отношению к личности, но один из важнейших элементов ее существования в жизни и в искусстве. Поэтому и поэтическое в человеке или в жизненной ситуации не есть нечто отдельное, независимое от социальности. Когда Белый говорит в предисловии к «Пеплу», что он не пессимист в своем художественном изображении, — это утверждение не касается индивидуальной человеческой судьбы, в отношении к которой Белый именно пессимист: поскольку каждый из создаваемых им человеческих образов лишен изнутри поэтических жизненных возможностей, постольку однозначные мрачные итоги существования этих людей означают мнимость, иллюзорность и их личностей, и их социальных судеб. «Оптимистом» Белый является лишь в той мере, в какой он каждому из изображаемых им людей предлагает один и тот же выход: в утопию, в мистическую схему, в нечто отдельное от их конкретной индивидуальной жизни, противостоящее ей. Таково содержание «оптимизма» Белого. Фактически это означает неверие в конкретного, индивидуального человека и веру во внеположные человеку мистико-догматические схемы — каковы бы они ни были на каждом из этапов развития Белого — художника и мыслителя. В этом смысле Белый, столь с виду изменчивый и непостоянный, верен себе и постоянен. В чисто художественном смысле это постоянство сказывается в том, что, как бы ни менялся Белый, доверие к конкретным возможностям человека у него никогда не проникает в самую структуру художественного образа. Индивидуальному человеку у него всегда предстоит нечто ужасное.

Художественные поиски Блока направлены совершенно иначе — и тут должно быть понятно, насколько идейно и содержательно важно это иное направление блоковских исканий. Блок-художник хочет дать в своем изображении индивидуальную поэзию человеческого характера в ее связях с социальностью, с революционной эпохой. Такое стремление найти поэзию в самом характере, в самой изображаемой личности в более широком смысле означает {262} веру в человека, в его внутренние возможности. Но это означает еще и другое: раз поэзия личности сплетается с социальностью, то из этого следует также, что не бесплоден сам путь изображаемого человека, как бы он ни был мучителен, что волнующие его проблемы (фактически — социальные проблемы, поскольку поэзия не отделяется от социальности) решаются в конкретных отношениях людей, а не вне их, т. е. что решаются они не в догматических схемах, а здесь же, на земле, в реальности человеческих судеб. Как бы ни был «стихиен», как бы ни заблуждался, ни мучился герой (а вместе с ним и автор) — художественное доверие к человеку означает также и расширение возможностей самого человека. Социальная активность, «самодеятельность» персонажа (хотя бы и стихийная) обогащает его. Опять-таки, это обогащение личности проникает в самую структуру художественного образа — сам образ не может быть стилизацией, он должен, по Блоку, смыкаться с жизнью, сколь бы противоречивой, трагической ни была эта связь. А у Белого за его универсальной, всеохватывающей стилизацией стоит равнодушие к человеку, неверие в его силы — следовательно, и социальные коллизии (так тут неизбежно получается) могут быть разрешены только внеположной человеку силой, недоступным самому человеку способом; следовательно, подобное решение и личных, и социальных коллизий не «выстрадано» человеком, но приходит откуда-то извне.

Речь идет, по существу, о некоем едином принципе, способе подхода к человеку. Тот единый принцип, которым руководствуется Белый, уничтожает разность индивидуальных судеб, приводит всех людей («героев») к одному концу, каждого отдельного человека как бы подводит к одной общей догматической схеме и в искусстве, и в жизни. Тут возникает наиболее существенная коллизия Блока и Белого. «Болотные» персонажи Блока типа «Незнакомки» толковались Белым-теоретиком как «нечисть», стилизация как основной подход к человеку в искусстве превращает, в сущности, все индивидуально-самостоятельное в «нечисть». В одной из поздних своих статей Блок писал: «Он-то, художник, “влюблен” в Жоржа Дюруа, как Гоголь был влюблен в Хлестакова» («Чем более стараются подойти к искусству…», VI, 153). Речь здесь идет, между прочим, и об одном из основных принципов искусства самого Блока. Конечно, совсем не в том дело, чтобы сам автор или кто-либо еще «оправдывал», скажем, {263} мопассановского Жоржа Дюруа или гоголевского Хлестакова, но в том, чтобы любой образ-характер в искусстве жил своей собственной жизнью, вызывающей доверие именно самостоятельностью, органичностью. При таком подходе и само распутывание автором социальных проблем, его выводы не будут навязываться ни читателю, ни изображаемой жизни. При ином, догматическом подходе ни один персонаж — как положительный, так и отрицательный — не будет человеком с жизненной судьбой, но предстанет схемой.

В творческих судьбах Блока и Белого, в их движении во времени есть известный параллелизм, некоторое сходство исканий. Этот параллелизм выражается в определенной аналогии идейно-художественной проблематики на разных этапах развития и восходит к общности исторической эпохи, характерных для нее вопросов, весьма по-разному преломляющихся в творчестве обоих писателей. В данном случае приходится говорить о кризисности творчества, осознаваемой как исчерпанность прежнего основополагающего художественного принципа и необходимость нахождения новой единой творческой основы. Белый, как мы видели, находит выход из своего творческого кризиса 1907 – 1908 гг. в подновленном соловьевстве, в единстве несколько измененной прежней схемы. Такой итог закономерен для общей направленности его эволюции. Все творческое развитие Блока подсказывает ему дальнейшие поиски совершенно иного типа. Уже в сборнике «Земля в снегу» поэт ищет общий принцип, общую творческую концепцию, дающую выход из наметившихся в его искусстве резких, непримиримых, глухих противоречий. Блоку, как художнику, нужно найти такую основу, при которой связались бы воедино, переплетались бы художественно органично социальная действенность и жизненно конкретная изобразительность. Однако из всей эволюции Блока вытекает то, что этот общий принцип не должен быть таким, чтобы свелась на нет идейно-художественная самодеятельность, самостоятельность лирического образа-характера. Этот общий принцип не должен быть таким, чтобы он привел «к одному знаменателю», подсовывал бы однозначные, нивелирующие выводы, предположим, к циклам «Заклятие огнем и мраком» и «Вольные мысли», уравнял бы персонажи и жизненный материал в них. Блок ищет творческой основы через человека, а не помимо него.

{264} Все дело именно в том, чтобы подобный общий принцип органически связывал разные лирические характеры, художественно не губя их личности, давая им возможность оставаться самими собой. Обобщающее начало у Блока не может быть внешним по отношению к индивидуальному человеку — напротив, оно должно возникать в его непосредственных отношениях, в его общественных связях, в его жизненном движении, оно должно быть «выстрадано» самим человеком и в каком-то смысле — быть у него «в крови». Следовательно, оно не может быть и внеположным к наличному состоянию человека, как его понимает Блок, — например, оно должно быть связано с теми проблемами «очага» и «бродяжества», которые так занимают поэта. Обобщающее начало должно именно войти «в плоть и кровь» человека. Следовательно, социальное и поэтическое в их единстве опять-таки должны дать какой-то новый подход изнутри, через человека — к революционной эпохе. Поэтому-то речь идет здесь для Блока не о нахождении некоей внешне собранной мировоззренческой схемы, которая дала бы художнику универсальную отмычку для заданного решения всех возможных идейно-художественных проблем, типа тех, какие предлагались Белым.

В существе своем тот творческий кризис, который так отчетливо ощутим в сборнике «Земля в снегу», есть в своем роде подведение итогов развития Блока за несколько лет революционной эпохи, открытое выявление возникших противоречий, осознание необходимости их решения в органических связях со временем. Блок ведь работал в эти годы в разных направлениях — как лирический поэт, драматург, публицист. Во всех этих родах деятельности — свои проблемы, хотя бы и очень тесно между собой взаимосвязанные. Сейчас вся эта проблематика как бы собирается в один узел. С другой стороны, концентрируются, получают особо острое выражение противоречия. Осмысляется по разным линиям необходимость новых путей и вместе с тем осознается единство движения, в одном идейно-тематическом комплексе или даже образном сплаве как бы собираются воедино разные идейно-художественные проблемы, волновавшие Блока на протяжении целого, чрезвычайно ответственного в его жизни, периода. Таким обобщающим идейно-художественным комплексом или образно-тематическим сплавом, изнутри объединяющим, связывающим, но не уничтожающим, не нивелирующим все другие темы и содержательные {265} грани, особенности их, в сознании самого Блока оказывается в итоге многообразного творческого развития в революционные годы тема России. «Ведь тема моя, я знаю теперь это твердо, без всяких сомнений — живая, реальная тема; она не только *больше меня*, она больше всех нас; и она всеобщая наша тема» — так определяется Блоком некий обобщающий итог его исканий в письме к К. С. Станиславскому от 9 декабря 1908 г. Этой темой была «*тема о России*»: «этой теме, — писал Блок, — я сознательно и бесповоротно *посвящаю жизнь*» (VIII, 265, подчеркнуто Блоком). Далее Блок утверждает там же, «что это — первейший вопрос, самый жизненный, самый *реальный*. К нему-то я подхожу давно, с начала своей сознательной жизни, и *знаю*, что путь мой в основном своем устремлении — как стрела прямой, как стрела — действенный» (VIII, 265). Вопрос об обобщающей, собирательной теме для Блока, разумеется, не покрывает проблему идейных подходов к ней, обобщающих творческих принципов, в свете которых, с помощью которых раскрывается, по Блоку, эта его центральная тема: «И вот теперь уже… забрезжили мне, хоть смутно, очертания целого» (VIII, 266). Центральная тема, в виде целостного образного комплекса, «забрезжила» в результате многообразных творческих исканий революционных лет. Следовательно, работу над тем конкретным произведением, о котором идет речь в письме (драма «Песня Судьбы»), Блок считает поворотным пунктом своей творческой биографии, тем моментом, с которого «сознательно и бесповоротно» им применяются творческие принципы, содействующие раскрытию целостного образного единства — «темы о России».

Непосредственно к этому переломному пункту подводят основные темы и лирические персонажи сборника «Земля в снегу»; в частности, в самой пьесе «Песня Судьбы» несомненно наличествует попытка драматургически развернуть лирический образ-персонаж цикла «Заклятие огнем и мраком». Более тесно связаны, естественно, с этим поворотным пунктом и вырабатывавшимся в ходе его подготовки творческим принципом те лирические произведения, в которых и раньше, на протяжении всех революционных лет, в прямом виде появлялась эта, в итоге осознаваемая в качестве центральной, объединяющей, тема, открыто выступающая в ходе поворота, — «тема о России». Первым в ряду лирических произведений, подводящих непосредственно к осмыслению «темы {266} России» как всеохватывающей, всепроникающей, всепронизывающей темы и, следовательно, также и к основному, решающему повороту в творческой жизни Блока, необходимо назвать, безусловно, стихотворение «Осенняя воля» (июль 1905). Это стихотворение больше, чем какое-либо другое из ранних вещей Блока, относится к «прорывам» сквозь свойственные его переходному периоду ограниченности и специфические несовершенства: впервые в этом лирическом шедевре читатель узнает по-настоящему Блока — великого национального поэта. Но вместе с тем, прямо относящееся к годам революционного кризиса, стихотворение содержит свойственную Блоку противоречивость в чрезвычайно острой форме. «Осенняя воля» строится на резких, непримиримых контрастах; огромная эмоционально-лирическая стихийная сила придает этим контрастам своеобразное трагическое единство, органичность. Как подлинный гений, в идейно-художественном итоге Блок оказывается здесь неизмеримо выше своих собственных поэтических возможностей, очерченных определенным периодом, прорывается за их рамки, сплавляя воедино глухо противостоящие друг другу грани темы. Эти грани — «бродяжество», со связанной с ним духовной бесперспективностью, и вместе с тем огромной силы лирическая перспектива, открывающаяся в пустоте «рассословленности», анархизма в виде Родины, России. Сама Родина, в свою очередь, предстает в непримиримых контрастах нищеты, скудости и внутренней «вольной», щемящей душу красоты:

Вот оно, мое веселье, пляшет
И звенит, звенит, в кустах пропав!
И вдали, вдали призывно машет
Твой узорный, твой цветной рукав.

Это «веселье» поэтически сложилось из вполне конкретных элементов «скудного» русского пейзажа в предшествующих двух строфах, подводящих к лирической перипетии: битого камня, покрывающего убогие российские косогоры, скудных пластов глины, «кладбищ земли», обнаженных, изрытых мокрой осенью; к перелому, к «узорному цветному рукаву», к «веселью воли» подводит «красная заря» осенних рябин.

Обобщенный образ России в стихотворении — образ трагедии, образ непримиримых контрастов скудости и красоты, беспросветного осеннего дождя и несущегося вперед ветра; эти контрасты нищей и прекрасно-вольной {267} изнутри страны оказываются и контрастами остро переживающего горькую «осеннюю любовь» к ней лирического персонажа: в нем, в его душе та же нищая опустошенность и та же трагическая воля к «веселью», к оправданию своей единичной жизни общими судьбами народа:

Нет, иду я в путь никем не званый,
И земля да будет мне легка!
Буду слушать голос Руси пьяной,
Отдыхать под крышей кабака.

Запою ли про свою удачу,
Как я молодость сгубил в хмелю…
Над печалью нив твоих заплачу,
Твой простор навеки полюблю

Это гениальное стихотворение открывает собой целую большую линию русской поэзии XX века — стоит напомнить хотя бы только имя Есенина, для того чтобы стало ясно, какие большие поэтические последствия влечет за собой эта попытка Блока связать воедино внутренние противоречия жизни души, жизни человеческой личности и социальные противоречия большого перевала общей русской жизни. Следует также помнить, что «Осенняя воля» написана до «Балаганчика» и что, следовательно, нельзя говорить о трагической «иронии» лирической драмы Блока, не «подтекстовывая» ее контрастами «Осенней воли». Блок напечатал «Осеннюю волю» рядом с «Балаганчиком», в одном и том же номере альманаха «мистических анархистов» «Факелы». Этот факт создает особый контекст и к блоковской «причастности» к этому литературному течению, и к полемикам символистов-соловьевцев с Блоком. Наиболее примечательны тут внутренне-творческие контрасты, обнажающиеся с особенной силой даже не в теоретических полемиках, но в фактически возникающем здесь творческом, идейно-художественном противостоянии Блока и Белого, скажем. Вспомним, чем кончались решительно все судьбы «бродяг» в стихах из сборника «Пепел»: полной безнадежностью, «кладбищами земли», если пользоваться блоковскими словами, — и только. Противостоит им, может спасти только мистическая схема, догма, стоящая над людьми, над единичными человеческими судьбами. Сам образ России, страны, возникающей рядом с образами «бродяг», тоже летит в «бездну», в «кладбище земли». У Блока трагическое «веселье» воли присуще и самой стране, и «бродяге», влюбленному в нее. Жизненная поэзия, сила чувства, {268} присущая и обобщенному образу народа, и образу освобожденного от прежних социальных связей человека, «бродяги», может и должна вывести их из того общественного кризиса, в котором они находятся. Таков объективный смысл блоковского поэтического построения. При этом возможный дальнейший путь и страны, и отдельного человека неясен, трагичен, но это путь в жизнь, а не в мертвую схему, не в мистическую утопию, отрицающую самую жизнь.

В связи с одним мелким столкновением (еще до больших полемик между ними) Блок писал Андрею Белому 15 октября 1905 г.: «Отчего Ты думаешь, что я мистик? Я не мистик, а всегда был хулиганом, я думаю. Для меня и место-то, может быть, совсем не с Тобой, Провидцем и знающим пути, а с Горьким, который ничего не знает, или с декадентами, которые тоже ничего не знают» (VIII, 138). В этом же письме Блок пишет, что ему «декаденты противны все больше и больше», а далее, в ответ на упреки Белого в нарушении мистической «ортодоксии», Блок констатирует: «… и что отнять у меня, когда я нищ?» (VIII, 138 – 139). Это письмо может служить своеобразным, хотя и очень неполным, комментарием к «Осенней воле». Блок отождествляет себя с лирическим персонажем «Осенней воли», рисует себя как «хулигана», «нищего» душой «бродягу». Объективно сама устремленность Блока к пониманию, постижению «общих коллизий», к такому их постижению, которое открывало бы возможность рисовать разные «лирические судьбы», «вереницу душ» — разных людей, руководствующихся не мистическими догмами, но своими внутренними жизненными стимулами, — открывала возможность преодоления также и односторонностей «нигилизма» и глухого отчаяния «бродяжества». Реализоваться эта возможность могла только в нахождении некоей, достаточно связанной с социальными коллизиями русской жизни, общей мировоззренческой концепции современности. Блок ищет ее в разных направлениях творчества: специально общественные ее аспекты раскрываются в блоковской публицистике, индивидуальные коллизии современной личности разрабатываются в лирике.

Поиски лирического образа России в поэзии, естественно, должны координироваться со стремлениями Блока найти общую связующую нить разных граней его творчества; поскольку исходной точкой нового этапа, связанного с революцией, для Блока является разлом, крах старых устоев жизни и больше всего с ним связан образ {269} «бродяжества» — не исключены попытки, под давлением догматиков, сконструировать из «болотных» тем условный «синтез», иллюзорный выход из противоречий. И в первом, и во втором изданиях «Нечаянной Радости» раздел сборника, носящий название «Нечаянная Радость», т. е. — итоговый раздел, завершается стихотворением «Пляски осенние». Это посвящавшееся Андрею Белому стихотворение и представляет собой попытку из элементов осеннего пейзажа, и шире — из разных граней «болотности», сконструировать новый, «болотно-водяной» образ Дамы как мистическое разрешение реальных противоречий человеческой личности и общих противоречий жизни:

Осененная реющей влагой,
Распустила Ты пряди волос.
Хороводов Твоих по оврагу
Золотое кольцо развилось

Очарованный музыкой влаги,
Не могу я не петь, не плясать,
И не могут луга и овраги
Под стопою Твоей не сгорать.

*(«Пляски осенние», октябрь 1905)*

Надо сказать прямо, что этот образ «снимающей», «сжигающей» материальные земные отношения людей «Тишины» или «Радости» является мистико-лирической схемой новой Дамы; он противостоит блоковскому образу России — реальной страны, полной глубоких трагических противоречий. Эта схема имеет одновременно вполне определенное общественное содержание. Через все стихотворение проходит образ «хоровода». Андрей Белый под образ «хоровода» подкладывал идею религиозной общины, идею, восходящую к славянофилам: «Теория Дарвина построена на сохранении рода путем полового подбора, т. е. путем отысканных и установленных форм общения и связи индивидуумов… Религия есть своего рода подбор переживаний, к которым еще не найдены формы. Жизнь общины основана на подборе и расположении переживаний отдельных членов, как скоро в переживаниях своих они соединяются друг с другом. Понятно, что только в общине куются новые формы жизни»[[137]](#footnote-138). Общинный «хоровод» верующих в мистическую схему есть социальная Утопия выхода из противоречий жизни путем умозрительного слияния, синтеза.

{270} Этот конструктивный мистический образ для эволюции Блока на новом этапе не имеет серьезного значения в том смысле, что он неспособен стать всеохватывающим на фоне тем «бродяжества». Он и не становится обобщающим, в окончательном своде трилогии лирики Блок завершает стихотворением «Пляски осенние» цикл «Пузыри земли», где собраны стихи «болотной» темы. Шекспировский образ «пузырей земли» из «Макбета» («Люблю… может быть, глубже всего — во всей мировой литературе — “Макбета”», — писал Блок Эллису 5 марта 1907 г. — VIII, 182) в качестве ключевого к циклу превращает «хоровод» из «Плясок осенних» в символ сомнительности, опасного и двусмысленного «марева», переходного состояния душевной жизни, — этим окончательно подчеркивается то обстоятельство, что конструктивные схемы для Блока уже невозможны. Так обстояло дело и в переходные для самого Блока годы. Но логику эволюции Блока в эти годы объективное противостояние «Осенней воли» и «Плясок осенних» раскрывает очень отчетливо. Белый «воевал» с Блоком именно за то, чтобы Блок стал окончательно поэтом «Плясок осенних» — у самого же Блока, в противовес мистическим схемам, все определеннее и резче обобщающий образ России становится всеохватывающим. Движение к такому положению вещей сложно и противоречиво — как раз столкновение «Осенней воли» и «Плясок осенних» говорит о подобной противоречивости; оно осуществляется по разным линиям творчества Блока. Поскольку основной идейно-художественной нитью здесь является тенденция к «веренице душ», к внутренне-самодеятельным лирическим характерам-персонажам, то и образ России Блок пробует осуществить как особый лирический персонаж. Именно в таком виде предстает тема России в стихотворении «Русь» («Ты и во сне необычайна…», сентябрь 1906 г.). С эпиграфом из Тютчева это стихотворение появляется в разделе «Подруга светлая» сборника «Земля в снегу»; а в 10‑е годы, в намечающейся уже для поэта общей перспективе творчества, оно переносится в сборник «Нечаянная Радость», в одноименный, завершающий концепцию книги раздел, и там оно идет вслед за «Осенней волей» и относительно слабым стихотворением «Не мани меня ты, воля…» (июль 1905 г.), повторяющим тему «Осенней воли». В окончательном же своде лирики Блока «Русь» предваряется стихотворением кометной темы «Шлейф, забрызганный звездами…». Ясно, что за этими передвижками стоит стремление Блока связать {271} «Русь» с темами «стихии» и «бродяжества», найти место стихотворения в общем процессе становления нового качества.

В примечании ко второму изданию «Нечаянной Радости» Блок указывает на то, что он использует «подлинные образы наших поверий, заговоров и заклинаний» (II, 406), создавая обобщенный лирический персонаж «Руси». Из фольклорного образного материала создается лирический «характер» заколдованной стихийными силами красавицы, — образ этот, как и в «Осенней воле», соотнесен с «бродягой», мужским персонажем, чья отчаявшаяся в противоречиях душа находит духовный исход в любви к «стихиям» национальной жизни:

Где все пути и все распутья
Живой клюкой измождены,
И вихрь, свистящий в голых прутьях,
Поет преданья старины…
Так — я узнал в моей дремоте
Страны родимой нищету,
И в лоскутах ее лохмотий
Души скрываю наготу.

Дальнейшее развитие темы России в поэзии Блока идет именно как разработка, прояснение и углубление лирических персонажей: «ее», в чьем лице должны с особой отчетливостью проступать черты самой страны, народа, и «его», воплощающего в своей личности современного человека, с «бременем сомнений», внутренних противоречий, разрешающихся в отношениях с народно-национальной «стихией». В конечном счете разные линии поисков Блока-лирика (скажем, поиски единства лирического и социального, лирического и «стихийного» начал) должны соотноситься с этим важнейшим для поэта аспектом его деятельности — с темой России, содействовать углублению и усложнению персонажей-характеров, непосредственно воплощающих эту тему. В самом общем виде можно сказать, что так и происходит — но с чрезвычайно характерными противоречиями. Так огромным достижением творчества Блока в целом является создание лирического образа-характера, представляющего социальные низы и одновременно воплощающего наиболее поэтические, из возможных для Блока, жизненные начала (цикл «Заклятие огнем и мраком»). Естественно, что подобный персонаж соотносится с темой России и даже имеет тенденцию стать воплощением самой этой темы. Однако тут же обнаруживается его «тяжелое, несовершенное {272} и сомнительное» обличье — аллегоричность художественной ткани, из которой соткан персонаж. Так же, как в «Снежной маске» (которая тоже, естественно, осмысляется Блоком в общих связях с проблемой национального характера и народных судеб), реально обнаруживается, что разработка мужского характера-персонажа, ведущего к теме России, оказывается художественно более определенной и совершенной (цикл «Осенняя любовь», сентябрь — октябрь 1907). Характер «бродяги» в его связях с «родным простором» трагедийно, углубляется настолько, что возникает шедевр, едва ли не равнозначный «Осенней воле» и оставляющий далеко позади персонаж «Заклятия огнем и мраком»:

Когда в листве сырой и ржавой
Рябины заалеет гроздь, —
Когда палач рукой костлявой
Вобьет в ладонь последний гвоздь, —

Когда над рябью рек свинцовой,
В сырой и серой высоте,
Пред ликом родины суровой
Я закачаюсь на кресте…

Сочетание обнаженного, эмоционально «прямого» лиризма в его трагических отношениях с «общим» делает это начальное стихотворение трехчастного цикла «Осенняя любовь» одним из наиболее высоких образцов поэзии Блока вообще.

И тут обнажается одна из самых существенных драматических коллизий Блока 1907 – 1908 гг. Почему получается так, что женский лирический персонаж-характер цикла «Заклятие огнем и мраком», как бы концентрирующий в себе все важнейшие социальные и поэтические искания Блока переломного периода, столь явно, недвусмысленно оказывается художественно сомнительным рядом с персонажем, который далеко не столь важен для Блока именно в эту пору его раздумий над проблемами социальной действенности? Разгадка кроется как раз в отсутствии у Блока единого положительного принципа, необходимого для обоснования действий героя. Между тем «Осенняя любовь», по самой сути сюжетной ситуации и типу личности, стоящей в центре цикла, не требует прямой действенности. Столь волнующая Блока в эту пору социальная активность в «Осенней любви» выражается в *трезвом осознании* отжитости и социальной несправедливости старого общественного устройства и необходимости {273} столь же решительного подчинения своей жизни «общим началам». Герой «Осенней любви» — герой многих предшествующих стихов Блока или даже Пьеро из «Балаганчика», только *осознавший* свое место в мире. Поэтому и изображение его трагической любви в связях и соотношениях с «общим», с трагизмом общей ситуации — или даже «мирового состояния», если пользоваться гегелевскими словами, — в финальном стихотворении цикла («Под ветром холодные плечи…») тоже дает один из величайших шедевров блоковской поэзии любви:

И мчимся в осенние дали,
И слушаем дальние трубы,
И мерим ночные дороги,
Холодные выси мои…

Часы торжества миновали —
Мои опьяненные губы
Целуют в предсмертной тревоге
Холодные губы твои.

«Мировое» пронизывает насквозь любовь двух блоковских «бродяг», и так как действенность тут исключается по самой сути ситуации, изображается любовь обреченных. В прямом виде здесь не может быть общей положительной концепции современной жизни, присущей автору. Но она, эта концепция, должна быть основой поведения героини «Заклятия огнем и мраком», где прямая действенность героини диктуется самой логикой замысла. Этой героине, представляющей социальные низы и одновременно — высшую поэзию жизни, следует представлять вместе с тем и общую, достаточно гибкую, наделенную органическими внутренними переходами, целостную положительную концепцию автора. Героиня оказывается ответственной за автора — она, меняя «маски», открывает читателю, что у автора такой общей концепции современной жизни нет.

В письме к В. Я. Брюсову от 24 марта 1907 г. в связи с его рецензией на сборник «Нечаянная Радость», благодаря старшего поэта за его отзыв и, в сущности, целиком принимая брюсовский разбор основных особенностей своей поэзии, Блок вместе с тем трезво видит, что главное в этом отзыве — «пожелания» Брюсова, в действительном Движении поэта только намеченные, но до конца еще не реализовавшиеся. Чрезвычайно примечателен здесь ход мысли Блока, то, что им выделяется в отзыве Брюсова и как истолковывается. Говоря о «веренице душ» и «песнях {274} с чужого голоса» как о главном в поэзии Блока, Брюсов уловил особенный характер лирического «я» поэзии Блока, превращение этого «я» в отдельный от лирического целого стиха и чаще всего театрализованный персонаж. На этом основании Брюсов утверждает, что Блок «скорее эпик, чем лирик», и что полнее всего он выражает себя «в драме и в песне»[[138]](#footnote-139). В этой связи Блок пишет: «Особенно ценно для меня лично Ваше отношение к моей драме, и то, что Вы говорите о ней, я принимаю как желанное для меня, то, чего я хочу достигнуть. Понемногу учась драматической форме и еще очень плохо научившись прозаическому языку, я стараюсь все больше отдавать в стихи то, что им преимущественно свойственно, — песню и лирику, и выражать в драме и прозе то, что прежде поневоле выражалось только в стихах. Однако “Нечаянная Радость” еще далеко не целиком проводит этот принцип равномерного распределения матерьяла…» (VIII, 183 – 184). Желанный для Блока «принцип равномерного распределения матерьяла» — глубоко содержательный принцип. Блок хотел бы, чтобы каждый из видов его разнообразной деятельности воплощал разные стороны его духовных исканий, имел бы свое, специфическое для этого вида и только в этом виде осуществимое содержание. Это значит, что лирика не должна вторгаться в драму, а драма — в прозу не потому, что таковы формальные законы того или иного литературного жанра, которые, не дай бог, будут при этом нарушены, но потому, что особое содержание каждый раз требует и особых художественных форм, а несвойственная для него форма означает фактически ущербность, неясность или неверное, неорганическое выражение самого этого содержания.

Толкуемый таким образом «принцип равномерного распределения матерьяла» был в творчестве Блока переходного периода неосуществим, и он не осуществлялся не только в «Нечаянной Радости», но и в «Земле в снегу». И там, и тут обнажались внутренние противоречия, носившие содержательный характер. Именно это обусловливало неорганическое вторжение одного жанра в другой: «театр» должен был подпирать «лирику», а «лирика» — «театр». В переходный период Блок много работает как прозаик, и проза также включается в эти скрещения жанров. Когда в конечном счете внутренние противоречия {275} обнаруживают свой глухой, неразрешимый характер, свою «дурную бесконечность» — это тоже оказывается недостатками развивающегося содержания. Усложнившаяся проблематика современной русской жизни требует новых общих идейных оснований для творчества; необходимость «равномерного распределения матерьяла» (в смысле содержания) внутри самих отдельных жанров обнаруживает потребность новой общей концепции жизни. В прозе Блока, в его художественной публицистике театр толковался как наиболее отвечающий требованиям современной жизни вид искусства. Естественно, что в работе над драмой опять, как и в предыдущий период, концентрируются все узлы духовных исканий Блока. Но, как и раньше, в драму вторгаются лирические характеры-персонажи, разрабатывавшиеся в поэзии. И наконец, поскольку эти отдельно разрабатывавшиеся характеры обнаружили свою неполноценность в области лирики и эта их недостаточность яснее всего открывалась в общей связывающей их концепции — в драму вторгается и проза Блока. Работа над драмой «Песня Судьбы» должна обобщить многосторонние искания Блока, и именно в ней должно выработаться глубокое содержательное единство творческого подхода к разным сторонам жизни. Только на основе подобного идейного единства возможна органическая раздельность, творческое размежевание видов искусства, соответствующее внутренним потребностям специфического содержания, заключенного в каждом из них. Тут, как и прежде, важно иметь в виду, что Блок ищет не «глухих синтезов», смазывающих, тушащих реальные противоречия в мистическом единстве, но, напротив, выявления жизненной противоречивости во всей ее остроте.

Именно это стремление обнаружить, довести до конца, до предела внутреннюю противоречивость и людей, и объективных ситуаций, найти для этой противоречивости не иллюзорные, но художественно и граждански достойные решения делает особо ответственной для Блока его работу над характерами и конфликтом драмы «Песня Судьбы». Самому Блоку его драма представляется «любимым детищем»: «Это — первая моя вещь, в которой я нащупываю не шаткую и не только лирическую почву. Так я определяю для себя значение “Песни Судьбы” и потому люблю ее больше всего, что написал» (письмо к матери от 3 мая 1908 г., VIII, 240). Согласно Блоку, «лирика» в ее специфически негативном смысле — порождение {276} современных противоречий; преодоление ее в таком качестве означает выход к объективным общественным истолкованиям самих этих противоречий. «Песня Судьбы», следовательно, как «первая вещь», где находятся объективные объяснения внутренних драм современного человека, представляется самому автору вершинным произведением, тем фокусом, где собираются воедино все его предшествующие искания. Но в таком случае в совершенно ином свете предстает и «театральность» облика его лирических персонажей в стихах. Героиня «Заклятия огнем и мраком», меняющая «маски», оказывается не «лирикой», но тоже поиском «не шаткой» почвы для поэтического образа. Получается так, что жанровая «раздельность», которой искал Блок, по логике вещей оказывается на данном этапе невозможной. «Лирика» вторгается в «театр», и лирический персонаж стихов оказывается главным действующим лицом драмы. В данном случае именно такой ход наиболее соответствует стремлению довести до конца идейные искания, и Блок идет на это, нисколько не считаясь с тем, что другая, более далекая и более широкая его общая задача при этом как бы в корне подсекается. Парадоксальность ситуации тут еще и в том, что «лирика» вносит в данном случае в вещь, задуманную как собирательный пункт всех позитивных устремлений автора, разработанные в ней «не шаткие», но объективные возможности развертывания образа-характера; с другой стороны, в самой «лирике» ее «театральность» оказывается порукой ее объективности. Фактически автор неправ, объявляя узловое произведение «первой вещью», выходящей за грани «лирики».

Столь же парадоксальные черты обнаруживаются и в образе основного драматического героя, в его лирических истоках и соответствиях с поэзией. В драме Фаина находится в сложных драматических отношениях с Германом, и именно в отношениях с ним, в коллизиях с ним и в его восприятии она больше всего обнаруживает свою аллегорическую сущность: в представлении Германа и шире — в самой его жизни, ломающейся при встрече с ней, Фаина становится представительницей социальных низов старой России, носительницей народной «стихии» и в конечном счете — воплощением самой России и ее судьбы. Но в таком случае влюбленность в нее Германа, его страдания и ломка его судьбы в отношениях с Фаиной тем более обнаруживают его «лирическое» происхождение и его «лирическую» природу: генетическая перспектива от {277} Германа тянется в глубь всей лирики Блока с момента перелома в ней в ходе событий первой русской революции. Более же всего Герман связан с той линией лирики Блока, которая начата «Осенней волей», шире — Блок пытается здесь по-новому решить и вместе с тем драматургически развернуть и обосновать тему «бродяжества». Основные антагонисты драмы — лирического происхождения. Каковы бы ни были достоинства и просчеты лирического раскрытия их характеров, — все, что происходит с ними в стихах, находит себе достаточные обоснования в лирических сюжетах. В драме эти герои, по содержательной природе самого жанра и, естественно, по складывавшемуся уже в лирике глубокому основному замыслу — привести современного человека в прямые соотношения с самой национальной «стихией», с самыми основами народной жизни, — должны быть развернуты иначе: определеннее, шире, с более ясным захватом социальных закономерностей, стоящих за действиями героев.

Уже лирика Блока на протяжении всего перелома добивалась социальных обоснований и раскрытия разных героев-персонажей. Сейчас эти персонажи приведены в прямые драматические взаимоотношения. Следовательно, более открыто, в более прямом и развернутом виде должна предстать общественная коллизия, в подтексте существовавшая уже в лирике, — она и должна определять соотношение характеров. Говоря иначе, в конфликт драмы должна быть втянута проблематика прозы Блока.

На протяжении переломных лет творчество Блока разделялось на два потока: в лирике (и прямо с ней связанной лирической драматургии) разрабатывались проблемы современной личности, ее внутренних драматических противоречий. Начиная с «Безвременья», в прозе раскрывались — через проблемы культуры и духовного самоопределения современной личности — наболевшие вопросы современной общественной жизни в более широком плане, как их представлял себе Блок. По внутренней идейной природе конфликта и характеров «Песни Судьбы», по замыслу обобщающего произведения, подводящего итоги целому отрезку блоковской эволюции, — эти две линии творчества вынуждены скреститься, сплавиться в новой драме. Как бы само собой, по логике вещей выходит так, что вместо искомой четкой содержательной расчлененности разных сторон творческой деятельности неизбежно получалось, напротив, скрещение, сплетение их в одном узле. Лирика, театр и проза подпирают друг друга, {278} нуждаются друг в друге. Содержательная расчлененность жанров — дело будущего в эволюции Блока; сейчас суть именно в том, чтобы найти основы для такой расчлененности, и выход тут только один — в скрещении разных жанров и нахождении общего источника творческих противоречий.

Вопреки уже осознанной необходимости раздельных жанров главную роль в конфликте произведения приобретает то, что найдено и что еще ищется в прозе Блока. Основное сцепление героев в конфликте должно драматически обнаружить не случайный, но строго закономерный, социально определенный тип их поведения; сам же конфликт, т. е. соотношение характеров, должен раскрыть тему России в противоборстве важнейших драматических тенденций ее развития. Взаимоотношения «интеллигента» Германа и представляющей «народ» Фаины и должны дать в основной конфликтной теме вместе с тем тему России, как ее представляет себе Блок. Но проблемы «интеллигенции» и «народа», «культуры» и «стихии» — основные проблемы прозы Блока; так получается, что главная конфликтная ситуация драмы «Песня Судьбы» отражает развитие тем «народа» и «интеллигенции» в прозе Блока и становится определенным этапом в движении этой идейно-духовной (и общественной — в понимании поэта) коллизии в творческом сознании Блока в целом.

Проблема «народа» и «интеллигенции» в идейно-художественных воззрениях Блока, несмотря на ее необычайно важное значение для блоковской эволюции, не стала до сих пор предметом специальных исследований; в существующей литературе она затрагивалась чаще всего как частная тема, походя. Поэтому и освещение ее иногда становится описательным, лишенным исторического подхода к эволюции Блока, а потому и лишенным своей собственной внутренней динамики. Констатируется во взглядах Блока на эту проблему факт «разрыва» между «интеллигенцией» и «народом» — у самого же Блока суть проблемы как раз в том, чтобы постигнуть внутреннее общественное единство противоречия и найти из него выход. «Главная мысль блоковских статей этого цикла заключалась в признании трагического разрыва между народом и интеллигенцией, их острого и рокового для интеллигенции антагонизма»[[139]](#footnote-140). Но ведь Блок именно хотел понять причины разрыва и возможность не антагонистического, {279} но общественно-продуктивного преодоления его. Описательный, констатирующий факты, но не выходящий за их узкие рамки подход к проблеме, к общим закономерностям эволюции Блока — может привести к односторонним выводам. Наиболее наглядная форма подобной односторонности заключается в том, чтобы усматривать существеннейшее значение цикла докладов и статей Блока на эти темы в проникающем их бесспорно остром и своеобразном критическом пафосе. Блок резко отрицательно освещает не только целый ряд явлений, характерных для обихода и поведения буржуазной интеллигенции в эпоху реакции («“Религиозные искания” и народ»), но и целые пласты духовной жизни и духовного облика «культурной» буржуазной личности («Ирония»). Однако ограничиваться только этим было бы явно недостаточно. Как подчеркивал В. И. Ленин, критиковать интеллигенцию можно и справа: «В русской интеллигенции “Вехи” бранят именно то, что является *необходимым* спутником и выражением *всякого* демократического движения»[[140]](#footnote-141).

Существо вопроса заключается не в одностороннем выпячивании у Блока элементов критики по отношению к буржуазной интеллигенции и буржуазной культуре или даже шире — к буржуазному строю в целом, но в понимании того, в каком мировоззренческом контексте, в каком социальном направлении и с какой общественной целью ведется эта критика, каков творческий смысл связанной с ней идеи «разрыва» между «интеллигенцией» и «народом». В едином образном ряду у Блока появляются «образованные и обозленные интеллигенты, поседевшие в спорах о Христе, их супруги и свояченицы в приличных кофточках» и «ветер, проститутки мерзнут, люди голодают, их вешают» («“Религиозные искания” и народ», 1907)[[141]](#footnote-142). Но вот именно это единство образного ряда наиболее существенно для Блока. Дело не в том, что Блок подчеркивает «недоступную черту», отделяющую «народ» от «интеллигенции», и уже совсем не в том, что он «восхваляет» народ и «критикует» интеллигенцию (в этой связи Блок замечал: «… я сам *интеллигент*» — «Народ и интеллигенция», 1908, V, 327, «… но и я интеллигент…» — Записные книжки, 1908, IX, 118). Важнее всего то, что для Блока сама коллизия «народа» и «интеллигенции», культурной высоты или даже изощренности интеллигентов, {280} связанных с правящими классами старого общества, и духовной обездоленности людей, принадлежащих к трудовым слоям народа, является объективным итогом общественного развития. К подобному выводу приводит все творчество Блока революционных лет, его поэзия в особенности; и как раз в таком смысле, в таком разрезе проблема «народа» и «интеллигенции» ставится Блоком не только в статьях и докладах, специально посвященных этой теме, но и во всей «большой» прозе Блока этих же лет. Общий социальный вывод подобного рода, по Блоку, неизбежен, если честно относиться к фактам общественной жизни. Именно таковы сами факты, они и ведут к идее «разрыва», настаивает Блок, — можно к ним по-разному относиться, но нельзя делать вид, что их не существует. Вывод или «подтекстовая» предпосылка такого рода носит общий мировоззренческий характер. Здесь неуместно и невозможно, ввиду неисследованности проблемы, говорить о ней сколько-нибудь развернуто в связи со всей эволюцией поэта, но для того, чтобы хоть сколько-нибудь конкретизировать ее в связи с творческим кризисом 1908 г., необходимо прежде всего понять, каков ее смысл в плане общего мировоззрения Блока. Яснее всего он выступит, если обратиться сначала к итоговым постановкам проблемы в конце жизни Блока.

В предисловии к сборнику статей «Россия и интеллигенция» (1918) Блок подчеркивал то обстоятельство, что у него «… слово “интеллигенция” берется не в социологическом его значении; это — не класс, не политическая сила, не “внесословная группа”, а опять-таки особого рода соединение, которое, однако, существует в действительности и, волею истории, вступило в весьма знаменательные отношения с “народом”, со “стихией”, а именно — в отношения борьбы» (VI, 453). Точно так же обобщенно толкуется им и слово «Россия»; Блок применяет здесь слова «народ», «народная душа», «стихия», полные, по его мысли, «музыкального смысла», противопоставляемого им раздельным и сужающим, уточняющим определениям. Очевидным образом, под «социологическими значениями» понимаются именно подобные упрощающие и более узкие, по Блоку, термины. Особенно существенны слова об «отношениях борьбы» — Блок явно стремится к определениям, наиболее широко и во внутреннем драматическом единстве охватывающим «волю истории», ее внутреннюю тенденцию. «Музыкальный смысл» и состоит в такой всеохватывающей трагедийной широте трактовки противоречий, {281} той «борьбы», которая «существует в действительности». Речь идет здесь о самых общих основах мировоззрения Блока и его подхода к действительности и человеку; важно понять, что проблема интеллигенции и народа в том или ином виде всегда присутствует в зрелых раздумьях Блока о мире и людях, и дело именно в том, чтобы найти ее наиболее общие основы. Эти общие основы относительно труднее постигнуть там, где особо остро выделяется тот или иной специфический аспект, — скажем, в статье «Интеллигенция и революция» (1918) настолько важны социально-политические мотивы оправдания революции, что буквально неотделима, не видна порознь в них наиболее обобщающая грань темы; в «Крушении гуманизма» (1919) такой специфической темой является философия культуры, в предисловии к поэме «Возмездие» (1919) — философия истории. В полной мере понять смысл проблемы интеллигенции и народа у Блока, разумеется, можно было бы только через детальный, кропотливый анализ названных итоговых обобщающих произведений, — здесь же пока необходимо подчеркнуть, что, несмотря на видимый отказ от «социологии» в предисловии к сборнику «Россия и интеллигенция», в самой теме народа и интеллигенции не только присутствует социально-общественное начало, но оно, вероятно, представляет собой даже самую суть этой проблемы.

Быть может, с наибольшей отчетливостью это видно в том повороте, который Блок придает проблеме интеллигенции и народа в статье-заметке, созданной в связи с работой в горьковском издательском мероприятии по «инсценировкам истории культуры» (1919). Вся проблема связывается здесь с радикальным «переворотом» в общественных отношениях, с той новой социальной ответственностью, которую, по мысли Блока, накладывает на каждого человека старого мира социалистическая революция. Именно в этом контексте с наибольшей прозрачностью выступает самый обобщенный смысл блоковской темы народа и интеллигенции, культуры и стихии: «… всякий переворот все с большим трагизмом открывает пропасть, которая отделяет образованного от необразованного, которая подчеркивает трагическое преимущество просвещения перед темнотой» (VI, 422). Проблемы культуры и стихии рассматриваются здесь в том трагедийном единстве общего подхода, которого всегда добивался Блок; наименее мистифицированным предстает и тот «музыкальный напор», или «музыкальный ритм», {282} который, по Блоку, составляет почву единства, где неизбежно сходятся «стихия» и «культура»: «Не обладая известной долей общего развития, невозможно не только управиться с машиной, но правильно спилить дерево, ровно скосить траву, вырыть яму надлежащей глубины и т. д. Только общее развитие дает человеческому духу тот ритм, который сообщает верность его руке» (там же) Музыкальный ритм, являющийся, по Блоку, самой общей закономерностью человеческого существования, — категория духовного порядка; наиболее общей основой жизни оказывается духовное начало, и вся концепция в целом носит, безусловно, идеалистический характер, — в этом смысле не следует ничего ни упрощать, ни фальсифицировать в мировоззрении Блока, в его общем подходе к жизни. Вместе с тем было бы нелепостью ограничиваться констатацией факта наличия идеализма в самых основах мировоззрения Блока (как это делали, скажем, вульгарные социологи, обессмысливая всю работу гениального художника выискиванием идеализма и мистики решительно во всех проявлениях деятельности Блока). Важно еще понять, в каком направлении, в каком освещении и какие именно реальности жизни пытается уяснить себе при помощи подобных идеалистических обобщений большой поэт. «Стихия» и «культура» рассматриваются здесь в таких жизненно-простых проявлениях и определениях, что чрезвычайно отчетливо видна общая основа блоковского подхода. «Народ» тут — социальные низы старого общества; «интеллигенция», носительница «культуры», в свою очередь, представляет те относительно широкие круги общества, которые имели возможность овладеть знаниями, как правило, в силу своих социальных преимуществ. Соотношение, взаимосвязь этих простейших фактов и составляет основу блоковского подхода к проблеме народа и интеллигенции всегда, на всех этапах его развития. Вместе с тем этот взгляд представляется решающим, главным мерилом, с которым Блок подходит ко всем явлениям общественной жизни.

Примечательно в статье об «Исторических картинах» еще и то, что подобный взгляд распространяется и за границы русской жизни: здесь говорится о «стихийной природе человека», склонной отвергать знание и потому порождающей «дикаря», в том числе и «дикаря цивилизованного», далее же говорится, что «в этой стадии развития находится огромная часть населения не только России, но и Европы» (VI, 423) — следовательно, тут выступает {283} общий взгляд Блока на закономерности общественной жизни в самом широком смысле слова. Важно, что при подобном обнажении самых общих основ социального мировоззрения Блока становятся ясными причины внимания, которое поэт уделяет «стихийному» началу вообще. Блока всегда обвиняли, с самых разных сторон, в поэтизации «стихийности». Едва ли в слове «дикарь» есть элемент идеализации. Но во всем круге этих построений нет вместе с тем и тени пренебрежения к социальным низам — идеи типа «великого хама» у Д. Мережковского Блок всегда презрительно отвергал. С точки зрения Блока, «движение масс» стало новым фактором «истории нового времени», далее же Блок считает, что «движение масс есть движение стихийное» (из материалов к «Крушению гуманизма», VI, 460). В человеке массы, социальных низов зрелый Блок видит основу новой истории, в нем же он находит и наибольшую полноту жизни и вместе с тем — поэзии. Все эти позднейшие высказывания Блока, связанные с проблемой «народа» и «интеллигенции», необходимо помнить, говоря о более ранних периодах развития поэта. Разумеется, в таком именно виде их еще нет у Блока в годы, непосредственно следующие за первой русской революцией, — но именно в эти годы зарождается весь этот цикл блоковских размышлений о «стихии» и «культуре», «народе» и «интеллигенции». Ведущей нитью, основой основ тут, как показывает соотношение стихов и прозы, является представление об объективно социальной основе коллизии народа и интеллигенции. Это тот разрез современной национальной жизни России, который Блок видит прежде всего: общественное неравенство людей в смысле овладения культурой или обделения ею.

Сквозь итоговые обобщения блоковских размышлений о социальных коллизиях старой России отчетливее видны внутренние закономерности движения этих же тем в предшествующем развитии Блока. К острому творческому кризису, обнаруживающемуся в «Песне Судьбы», подводит как лирика Блока, так и его проза, и сам этот кризис представляет собой во многом особый этап в развитии темы народа и интеллигенции. Уже в первых крупных прозаических произведениях Блока (они относятся к 1906 г.) в том или ином виде присутствует тема народа и интеллигенции. В статье «Безвременье», наиболее важной для начального этапа в деятельности Блока-прозаика, ввиду сосредоточения главного внимания на внутренней, {284} духовной стороне анализируемых явлении, в прямом виде эта тема проступает относительно не особенно сильно, однако связь «Безвременья» с такими стихотворениями, как «Осенняя воля», или трилогией лирических драм говорит о том, что проблемы «народа» и «интеллигенции» присутствуют и здесь. Более непосредственно, явно обнаруживается эта тема в других крупных прозаических работах 1906 г. — «Поэзия заговоров и заклинаний» и «Девушка розовой калитки и муравьиный царь». В статье «Поэзия заговоров и заклинаний», писавшейся для издания научного литературоведческого типа, исследование своеобразных жанров бытового народного искусства заговоров и заклинаний, при всей серьезной филологической выучке Блока, достаточно далеко от узко-«фольклористических» задач и подчиняется художественным поискам современного писателя. Через всю статью проходят два местоимения: «мы» и «они», это членение таит за собой мысль о социальном разделении современной России на низы, «народ», и культурные верхи, «интеллигенцию», — на тех, для кого и сегодня заговоры и заклинания представляют собой духовно-жизненную реальность, и на тех, у кого совсем иное мировоззрение. Сами эти слова — «народ» и «интеллигенция» — не употребляются, но вне их подтекстового существования произведения как художественного целого просто не было бы: это основа основ в сложном образном движении статьи. «Магическое» мировоззрение народа толкуется как причастное «стихиям» и потому — высокой поэзии: «Чем ближе становится человек к стихиям, тем зычнее его голос, тем ритмичнее — слова». Эти же слова, составляющие суть жизни и искусства, «… мы находим теперь обессиленными и выцветшими на бледных страницах книг» (V, 52). «Мы» — это «культурные» социальные верхи, «интеллигенция»; «музыка», «ритм», «творческие слова» — с «народом» и в нем. Вместе с тем для Блока важнее всего вовсе не посрамление одной из сторон коллизии и восхваление другой, но сам драматизм их раздельного существования, — речь идет о подлинном и ложном и там, и тут. И «мы», и «они» вступили в ложный круг отношений тогда, когда разлучились со «стихией»; творческая, внутренне полноценная жизнь бывает тогда, когда «… человек — сам-друг с природой», — «а там, где поселяется привычка, блеск поэзии затуманивается, притупляется ее острие» (V, 59). Мещански ограниченная жизнь современности в разных формах, но одинаково опустошающе овладевает и социальными низами, {285} и социальными верхами, и «тот странный народ, который забыт нами, но окружает нас кольцом неразрывным и требует от нас памяти о себе и дел для себя», тоже находится под властью «колеи домашней жизни, буржуазных забот, бабьих причитаний» (V, 59). Главное в современной жизни — разорванность, расщепленность, противоречивость. «Мы» и «они», народ и интеллигенция, их раздельное существование — одна из форм этой никем не выдуманной, но объективно, ходом вещей, получившейся противоречивости.

Иная сторона этой же современной жизненной коллизии рисуется в статье, или, вернее, в лирическом очерке «Девушка розовой калитки и муравьиный царь». Здесь противостоят друг другу Россия и Запад. Может показаться на первый взгляд, что это — старое славянофильское противопоставление, но так представится только в том случае, если брать отдельные вещи в отрыве от всего блоковского творчества, от общего контекста стихов, драм и прозы Блока в целом. Если же пытаться понять содержание очерка в целостности блоковского творчества, то придется расшифровывать, логически пересказывать ассоциативно-образные соотношения, что всегда может выглядеть как произвольное толкование комментатора. К сожалению, иной путь здесь исключен. Запад в очерке рисуется застывшим, замкнувшимся, завершившим свою историю. «Неподвижный рыцарь — Запад — все забыл, заглядевшись из-под забрала на небесные розы. Лицо его окаменело, он стал изваянием и вступил уже в ту цельную гармонию окружающего, которая так совершенна. Он ищет мертвым взором на многообразной равнине то, чего нет на ней и не будет» (V, 89). Та «цельная гармония окружающего», которую Блок изображает как законченное воплощение *германской* культуры, вместе с тем ассоциируется в его восприятии с условным образом средневековья из «Стихов о Прекрасной Даме». В дальнейшем ходе ассоциаций важен образ отъединенности, замкнутости, оцепенелой гармонии, создаваемой вокруг Германа в первых сценах «Песни Судьбы». А Герман, в свою очередь, толкуется Блоком как образ интеллигента; оцепенелость, уединенность, гармония мечтательности связываются в восприятии Блока далее с образом индивидуалиста-«западника» Германна из «Пиковой дамы» Пушкина. В соотношениях ассоциаций получается так, что образный круг средневековой «германской гармонии» истолковывается как «западническое наследие» русской {286} интеллигенции. «Совершенство», «гармония», «синтез» в очерке Блока, если оставаться в кругу этих ассоциаций (а без них «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» просто непонятна как целое), — признаки завершившейся, закончившейся, до конца омертвившейся индивидуалистической культуры. А духовное существование народа, по Блоку, полностью чуждо этим явлениям; оно тоже замкнуто в себе, но там есть жизнь, непонятная, дикая и даже жутковатая для интеллигентов («муравьиный царь») — в ней совершенно отсутствует именно «гармония», завершенность, цельность.

Конечно, Блок обобщает все это в категориях только лишь духовной жизни, культуры, и даже в этих границах ему присуща крайняя односторонность. Важно, однако, понимать, чем это вызвано. Здесь присутствует нечто, не только не совпадающее со славянофильством, но и прямо ему противоположное. Окаменевшая, мертвая гармония — это мировоззрение «интеллигенции», той ее части, которая цепко держится за навыки «западнического», «германского» мышления. Сама славянофильская идея нерушимой, гармонической религиозной общины толкуется тут как нечто «западнически-индивидуалистическое» и потому — чуждое русской народной жизни. Не случайно близкий к славянофильским идеям «гармонической религиозной общины» Андрей Белый крайне неодобрительно оценил связывание Блоком «омертвевшей» культуры Запада с индивидуалистической философией Канта[[142]](#footnote-143). Для Блока же совершенно органично именно такое противопоставление «индивидуализма» «интеллигенции» и творческой причастности «народа» к жизни «стихии»: «Бедная русская легенда развивается непрестанно. Она создает жизнь. Сердце простых русских людей — тоже легенда, оно само творит жизнь» (V, 92). У Блока опять-таки наиболее существенно именно то, что все в современной жизни раздельно, противоречиво, лишено гармонии, синтеза. Порознь существуют социальные верхи и социальные низы, Запад и Россия, «народ» и «интеллигенция». При этом, по Блоку, подобная раздельность опустошительна для обеих противостоящих сторон.

С особенной остротой и достоинства, и недостатки блоковского подхода к проблемам современной жизни {287} России выступают в цикле статей на темы культуры, печатавшихся в журнале «Золотое руно» в 1907 – 1908 гг. и ставших поводом для наиболее ожесточенных полемик соловьевцев с Блоком. Этот цикл статей («О реалистах», «О лирике», «О драме», «Литературные итоги 1907 г.», «О театре») настолько органически проникнут стремлением постичь общественные истоки характерных для современной русской культуры противоречий, что все это естественно перерастает и в постановку более общих социальных и мировоззренческих вопросов. Проблема «народа» и «интеллигенции», как наиболее общее социальное мерило в блоковском подходе к современной жизни, с особым драматизмом выступает именно здесь. В статье «О реалистах» противоречие между «народом» и «интеллигенцией», как противоречие между социальными низами и социальными верхами, применяется Блоком к современной литературе. Оказывается, по Блоку, что внутри самой культуры также присутствует это наиболее общее разделение. Такая раздельность «интеллигентского» и «народного» внутри культуры сказывается хотя бы в том, что Мережковский «готов за последние годы свести на хлестаковщину, “мещанство” и “великого хама” творчество Горького и Чехова» — согласно Блоку, «негодованию в этом случае и *не должно быть пределов*…» (V, 102). Дело, однако, не только в субъективных эмоциях, а еще и в чем-то неизмеримо более важном. Говоря о Мережковском и Философове, критиках Горького, Блок постоянно употребляет слово «культура», — в обобщающем виде у него выходит так, что нападки на Горького происходят «потому, что сама культура — великий и роковой сон» (V, 102). За понятием «культуры» Мережковских и Философовых здесь стоит «интеллигенция» в специфическом блоковском смысле этого слова — т. е. культурные социальные верхи старого общества. У самого же Блока «горит душа» от подобного обращения с Чеховым и Горьким потому, что «… если и есть реальное понятие “Россия”, или, лучше, — *Русь*, — помимо территории, государственной власти, государственной церкви, сословий и пр., то есть если есть это великое, необозримое, просторное, тоскливое и обетованное, что мы привыкли объединять под именем *Руси*, — то выразителем его приходится считать в громадной степени — Горького» (V, 103). Соответственно всему построению Блока, внутри самой культуры, таким образом, Горький выражает «народ», или социальные низы старой России. Отсюда следует, что сама литературная {288} коллизия Горький — Мережковский таит под собой противоречие «народа» и «интеллигенции».

В дальнейшем Блок расширяет и углубляет именно этот социальный, общественный аспект в своем подходе к литературным проблемам. Не только Горького, Чехова и Андреева он рассматривает как писателей, выражающих своим творчеством интересы наиболее широких социальных кругов старой России, — он и творчество писателей с относительно скромными масштабами дарования, группирующихся вокруг Горького в издательстве «Знание», расценивает в свете этой основной, по его мнению, социальной коллизии. Наконец, весь поток литературы реалистического направления связывается с основной общественной закономерностью русской жизни той поры — с революцией: «Это — “деловая” литература, в которой бунт революции иногда совсем покрывает бунт души и голос толпы покрывает голос одного. Эта литература нужна массам, но кое-что в ней необходимо и интеллигенции. Полезно, когда ветер событий и мировая музыка заглушают музыку оторванных душ и их сокровенные сквознячки» (V, 114). «Ветер событий» и «мировая музыка» тут выражают «общую», сверхличную закономерность; естественно, что они ближе всего к «толпе», к «массам», к социальным низам, к «народу». Но здесь нет и отрицания «музыки оторванных душ» — главное у Блока в констатации факта разрыва этих двух рядов и в связывании этого разрыва с общими закономерностями эпохи. Подобное толкование современных событий, современной жизни оказывается неприемлемым для символистских литературных кругов. Андрей Белый пишет Блоку после появления в печати статьи «О реалистах»: «Отношения наши обрываются навсегда… когда Ваше “*прошение*”, pardon, статья о реалистах появилась в “Руне”, где Вы беззастенчиво писали о том, чего не думали, мне все стало ясно. Объяснение с Вами оказалось излишним»[[143]](#footnote-144). Белому кажется оскорбительной и унизительной попытка Блока усмотреть в творчестве Горького и следующих за ним писателей выражение существенных коллизий времени; позиция Белого состояла в том, что надо создать «синтетическую» теорию символизма и эта теория сможет вывести литератора из художественных тупиков, освободить русского человека от одолевающих его противоречий жизни. {289} О том, что спор идет не просто о литературе, но и о вопросах жизни, ясно говорит полемика Д. Мережковского с Блоком в статье «Асфодели и ромашка». Мережковский в этой статье ставит себя в положение защитника Чехова от всей современной символистской литературы. Согласно Мережковскому, «мистический анархизм… сделался, — пусть только на миг, но все-таки нечего себя обманывать, сделался — душою всей новейшей литературы». Под «мистическим анархизмом» здесь очевидным образом понимается стремление увидеть в современной русской жизни раскрытые годами революции социальные коллизии; Блока Мережковский обвиняет в том, что он «… устремляется в “некультурную Русь”… к “исчадию Волги”». Чехов, по мнению Мережковского, верит в Россию, «потому что любит ее, верит в то, что будет, потому что любит то, что есть»[[144]](#footnote-145). Из всего построения вытекает «синтетическая» концепция русской действительности, согласно которой все «разрывы» и противоречия русской жизни преодолеваются в «любви» или в «религии третьего Завета». В статье Блока обнажается неустранимый никакими «синтетическими» средствами объективный разрыв между «верхами» и «низами». Полемизируя с Блоком, Мережковский, как и Белый, утверждает, что подобные «разрывы», если они и есть, лечатся совсем не «анархистскими» (читай: революционными) способами изменения русских общественных отношений, но «постепеновски», в духе либерализма (как «постепеновец» принимается и обрабатывается здесь Чехов, в целом чуждый Мережковскому). В исторической перспективе подобная «синтетическая» концепция близка к славянофильству, органически входящему, в качестве оттенка, в общую либеральную идеологию кадетского типа.

В этом контексте становятся понятными обвинения Блока в «анархизме» и в «западничестве», исходящие со стороны представителей разных течений символизма. В том же фельетоне Мережковского Блок изображается как «рыцарь», «выскочивший прямо из готического окна с разноцветными стеклами»[[145]](#footnote-146), — это вполне соответствует обвинениям в «субъективизме», «индивидуализме» и «анархизме», предъявлявшимся Блоку С. М. Соловьевым и Андреем Белым. По существу, здесь возникает {290} серьезная общая проблема, реально присутствующая в публицистической прозе Блока, — проблема, в действительности имеющая, разумеется, совсем иной характер, чем в изображении символистов. Не только Блок-поэт, но и Блок-прозаик ищет социальной активности. Этот аспект блоковских исканий отражается как в осмыслении проблемы «народа», так и проблемы «интеллигенции». Поскольку все это преломляется чаще всего в материале культуры, в коллизиях искусства и литературы, в большой блоковской прозе 1907 г. подобные поиски социальной активности в связи с обобщенной категорией «интеллигенции» находят себе выражение в усиленном выделении положительной роли той «лирики», о сложном, двойном смысле которой шла речь выше. Со всей определенностью такая положительная, социально активная функция «лирики» выделяется в особенности в статьях «О лирике» (июнь — июль 1907 г.) и «О драме» (август — сентябрь 1907 г.); большую роль подобным образом истолкованная «лирика» играет также в статье «Литературные итоги 1907 года» (ноябрь — декабрь 1907 г.), в целом, быть может, наиболее откровенно и резко формулирующей проблему розни «народа» и «интеллигенции» во всей прозе Блока до 1908 г. В положительной, социально активной своей функции «лирика» связывается с наиболее общей, по Блоку, основой жизни: с «музыкальным ритмом», определяющим закономерное движение мира: «И бесстрашный и искушенный мыслитель, ученый, общественный деятель — питается плодоносными токами лирической стихии — поэзии всех веков и народов. И сладкий бич ритмов торопит всякий труд, и под звуки песен колосятся нови» («О лирике», V, 132). «Лирика», плод деятельности «интеллигенции», раскрывающая своими средствами общий «ритм», оказывается причастной к другим формам «интеллигентной» социальной активности, а также и к социальной активности масс, «народа».

Понятно, что в этом контексте нет и не может быть никакого отрицания «интеллигенции» в целом, нет и не может быть отрицания творческой индивидуальности в любой форме общественной деятельности. Органично для Блока и то, что именно в этой статье, наиболее резко ставящей вопрос о положительном смысле «культуры», «интеллигенции», содержится вместе с тем и наиболее резкая полемика с неославянофильскими идеями Андрея Белого, уничтожающе резкая критика стихов Сергея Соловьева. Религиозно-утопическая «общинность», синтетические {291} схемы отрицаются Блоком с точки зрения «творческой индивидуальности» (отчасти принимающей индивидуалистическую или даже «анархистскую» форму, вследствие идеалистического характера общих воззрений Блока). В литературе о Блоке есть следующее определение традиций, выступающих в блоковских статьях о народе и интеллигенции: «Вопрос, поставленный в этих статьях, чуждый модернистской литературе, волновал русских писателей очень давно, но с особенной силой прозвучал в сочинениях Герцена, славянофилов, Льва Толстого, Достоевского, а из современников Блока — у Горького»[[146]](#footnote-147). Здесь отсутствует историческая дифференциация внутри этих исторических источников, исторический подход как к Блоку, так и к его предшественникам. Конечно, Блок исходит из современности, самоопределяется в ней, именно отсюда он идет и к наследию. Поскольку он отрицает утопическую общинность, хочет найти место в современности социально активной творческой индивидуальности — славянофилы, отрицающие личность, в качестве возможной опоры наименее значимы (сохраняясь преимущественно в качестве эмоционального источника). Общий же ход блоковской мысли ближе всего, конечно, к Ап. Григорьеву и Достоевскому, искавшим путей «слияния» деятельности «народа» и «интеллигенции»[[147]](#footnote-148). Далее, поскольку на новом этапе развития самого общества (после первой русской революции) определеннее и резче, чем прежде, эти проблемы выражаются в связи с революцией и Блок свою творческую судьбу видит в неотрывных соотношениях с революционной тенденцией {292} общественного движения, — органически намечаются соответствия с поисками Герцена[[148]](#footnote-149).

Вообще же наиболее несомненной положительной стороной блоковской постановки проблемы «народа» и «интеллигенции» является стремление постичь эту коллизию в связи с объективными общественными отношениями, понять ее как нечто издавна присущее русской жизни; в современности особое обострение этой коллизии, по Блоку, говорит о неизбежности и близости роковых, грозных событий. Подобное восприятие современности резко выделяет Блока в кругу его литературных соратников: годами Блок твердит (несмотря на возражения и даже иронические выпады против него деятелей символистской школы) о неотвратимом приближении новых социальных катастроф, об объективном характере коллизии «культурных» верхов и «стихийных» низов. Об общественной значимости самой проблемы «народа» и «интеллигенции» говорит возникающая здесь аналогия с Горьким[[149]](#footnote-150). В начальные годы нового века, в явной связи {293} с развертыванием революционной ситуации в стране, Горький в ряде художественных произведений (особенно остро — в драмах, начиная с «Мещан» и далее — в «Дачниках», «Детях солнца», «Варварах») ставит и решает вопросы, касающиеся отношений буржуазной интеллигенции к общенародной жизни, к положению и духовному состоянию социальных низов. Конечно, Горьким эти проблемы освещались совсем иначе, чем Блоком, — однако самая постановка однотипных вопросов столь разными художниками говорит о жизненной значимости, объективно-общественном содержании и истоках самих проблем.

Вместе с тем в прозе Блока, и в особенности в постановке в ней проблемы «народа» и «интеллигенции», до статей 1908 г. с крайней остротой проявлялись также слабые стороны мировоззренческих исканий Блока, невозможность для поэта в подлинном творческом единстве решить волнующие его вопросы общественной жизни. В статьях Блока 1906 – 1907 гг. обнаруживается то же общее внутреннее противоречие, что и в стихотворной, лирической деятельности поэта. В стихах сборника «Земля в снегу» проступает отсутствие единой творческой концепции, позволяющей совершать художественно-закономерные переходы между лирическим характером, разработанным в цикле «Заклятие огнем и мраком», и социальной остро современной темой, появляющейся в «Вольных мыслях». Блок добивается большого художественного единства в границах отдельных творческих линий: переходы от социального плана к философско-обобщающему в тех же «Вольных мыслях» буквально потрясают. Однако попытка введения сюда индивидуализированного лирического характера кончается крахом. С другой стороны, попытки повернуть на современность лирический характер «Заклятия огнем и мраком» (внутри самого цикла наиболее поэтичный именно в своих социальных гранях) тоже ведут к художественным просчетам. Выступающее здесь противоречие с той же или даже большей силой проявляется в блоковской прозе.

С большой убедительностью Блок показывает в статье «О реалистах» «народ» в литературе в лице Горького. С такой же силой творческой мысли он дает критический анализ негативных сторон буржуазной интеллигенции в статье «“Религиозные искания” и народ». С необыкновенной смелостью и глубиной он ставит вопрос о необходимости «культуры», творческого личного начала для {294} жизни «народа», социальных низов в статье «О лирике». При этом — так же, как и, скажем, в «Заклятии огнем и мраком» — положительные, утверждающие, поэтические начала он видит прежде всего в «лирике», уходящей корнями в народную жизнь: «На просторных полях русские мужики, бороздя землю плугами, поют великую песню — “Коробейников” Некрасова. Над извилинами русской реки рабочие, обновляющие старый храм с замшенной папертью, — поют “Солнце всходит и заходит” Горького» (V, 132). Таким образом, и проза, в границах разных ее линий, обнаруживает большую последовательность, глубину, органичность внутренних идейных переходов. Однако и в прозе разные линии не сплетаются между собой в органическом внутреннем единстве. Лирически-утверждающая тема, тема подлинной культуры не дается в ее внутренних единых связях с «недолжным», с социальной критикой. Связи «лирики» и «народа» поэтому находятся только в «музыкальном ритме»; «социальное» как тема существует отдельно от «лирического» как темы, хотя они соотносятся друг с другом. Поэтому и общая тема — «народа» и «интеллигенции» — тоже дается в глухой раздельности граней, в разрывах, но не в единстве одного общественного источника. В самом основном получается глухое противостояние противоречий, но не их взаимопроникновение. Блок-прозаик приходит к той же «дурной бесконечности» творческих коллизий, что и Блок-поэт.

«Песня Судьбы» задумывается и осознается Блоком как центральная, вершинная точка в его послереволюционном развитии, как обобщение всего его пути в эти годы; на деле получается так, что в ней как бы собираются воедино, концентрированно выражаются все противоречия его движения, — итогом работы над драмой был столь сокрушительный художественный провал, какого Блок не испытывал, вероятно, за всю свою творческую жизнь. Это значит, что отрицательные, слабые стороны блоковской деятельности в совокупном, собранном виде выявили глубочайший кризис. В работе над самой драмой это выразилось прежде всего в невозможности для Блока-драматурга сколько-нибудь полноценно сплести в органическом конфликте основные характеры действующих лиц. Поскольку характеры вне конфликта (каков бы ни был тип самого этого конфликта) — не характеры, то действующие лица не получились. Но так как сами эти действующие лица должны были быть как бы переосмыслением лирических персонажей, развивавшихся в поэзии, то их {295} крушение выявляло фактически в концентрированном, раскрываемом драматическим действием виде слабые стороны поэтических исканий Блока. В основу драмы легла развивавшаяся в блоковской прозе тема «народа» и «интеллигенции»; проверенная драматическим соотношением характеров, она обнажала свои недостатки тем, что в наличном виде не смогла стать действенной основой сколько-нибудь художественно-органичного конфликта. Темы стихов, переходя в характеры действующих лиц, теряли свое поэтическое обаяние и превращались в автоцитаты; темы прозы в сюжете драмы превращали действующих лиц в резонеров, чьи речи не подтверждались действием, — за художественной несостоятельностью драматурга вырисовывались очертания идейно-духовного, общего творческого кризиса.

Конфликт строился на отношениях Фаины, представлявшей «народ», и «интеллигента» Германа. При создании драматических характеров Блок пытался использовать свой опыт поэта, на протяжении всех революционных лет искавшего социальное, общественное обоснование лирических ситуаций. Соответственно такой задаче, в характере Фаины используется принцип «смены масок», испытанный уже в лирике. В пространных монологах Фаина рисуется как деревенская девушка, несущая в себе черты старорусского национального женского характера. Здесь Блок пытается использовать как опыт прозы (Настасья Филипповна Достоевского и отчасти, видимо, Фленушка Мельникова-Печерского), так и опыт живописи (суриковская Морозова и в особенности героини Нестерова[[150]](#footnote-151)). Вместе с тем Блок хочет дать и другую «маску» героини — Фаина прошла через опыт социальной городской жизни: «Вы знаете, кто такая Фаина, которой он вас морочил? Просто-напросто — каскадная певица с очень сомнительной репутацией. Детище большого города — (зловонных фабрик и безобразного) холодного разврата и фабричной гнили»[[151]](#footnote-152). «Убийственные», «демонические» черты героини в драме объясняются именно этой обобщенной социальной основой. Из деревенской Руси Фаина вынесла «стихийную» мощь личности, прохождение через город дало этой мощи «демоническую» направленность. Во всех трех существующих {296} вариантах пьесы наиболее драматически сильной сценой остается сцена столкновения Фаины и Германа на всемирной промышленной выставке, где Фаина предстает как своеобразное аллегорическое увенчание безумных «стихий» капиталистической цивилизации.

Для характеристики Германа, кроме лирических тем одиночества, замкнутости в «белом доме» и невозмутимой «тишине», а в дальнейшем — «бродяжества», существенны также темы прозы Блока. Здесь необходимо отметить особенно отчетливо проступающую в первых двух вариантах драмы тему интеллигентского «западничества», аллегорически реализованную в образе Елены, жены Германа. Цинический друг Германа (в лице которого изображался Г. И. Чулков) готов самое томление Германа, толкающее на уход из «белого дома», объяснять «западнически»: «Вы рассказываете (старую) сказку о древней царице, (о) Троянской Елене, из-за которой действительно боролись цари и герои и обращались вспять корабли… зачем (же) так лукаво путать имена?»[[152]](#footnote-153) «Искони на Западе искали Елену — недостижимую, совершенную красоту» (V, 88), — писал Блок в статье «Девушка розовой калитки и муравьиный царь»; далее там же образ искомой «идеальной Елены» сопоставляется с «вещью в себе» индивидуалистической буржуазной цивилизации Запада, — но Герман именно уходит от «Елены» и ищет Фаину, или «народную душу» России.

Аллегорически выраженная социальность Германа и тех кругов, к которым он принадлежит, становится, таким образом, чем-то антагонистически противостоящим социальным силам, которые стоят за образом Фаины. В первом варианте драмы в резко сатирических тонах трактуется интеллигентная публика в сцене в уборной Фаины, так же рисует Блок и друзей-интеллигентов Германа в кульминации драмы — в сцене на вокзале. Получаются жестко противостоящие друг другу категории «народа» и «интеллигенции», как это было в статьях Блока 1906 – 1907 гг. Но при подобной, проникающей в самую конфликтную основу драмы, жесткости, прямолинейности — чем же можно обосновать влечение Германа и Фаины друг к другу, да и просто их драматическое взаимодействие? Ведь в сколько-нибудь органически построенной драме конкретное поведение людей гибкими {297} нитями, переходами связывается с более глубокими и общими мотивами конфликта, а сам этот конфликт вытекает из отношений лиц. Здесь основы конфликта таковы, что они жестко предопределяют противостояние героев и полностью исключают сколько-нибудь правдоподобное, жизненно-достоверное взаимодействие лиц, персонажей. Поэтому, по логике вещей, герои могут быть только аллегоричными, иное их построение исключается. Более углубленно толковать мотивы поведения действующих лиц можно только сверх конфликта, помимо него; поэтому тонкие и сложные образные находки, перенесенные из лирики Блока, превращаются в вымученную риторику, отчасти в мистику. Общая концепция произведения в первой редакции, законченной весной 1908 г., получается помесью жесткой социологической схемы и мистики. Таким образом, скрещение тем лирики и прозы, попытка создания узлового, обобщающего произведения в высшем, по мнению Блока, роде творчества дает катастрофический провал. Но именно потому, что к подобному провалу подводит все то, что было для Блока «тяжелым и сомнительным» в лирике, все то одновременно, что требовало иных решений в прозе, — получается общий и наиболее глубокий во всем творческом движении поэта кризис.

Но вместе с тем этот, идущий по всем линиям идейно-духовного развития Блока, кризис содержит элементы, подготовляющие поворот к высшему этапу его творчества, и сам подобный поворот и необычайный художественный взлет происходят в определенный момент в органической связи с кризисом и преодолением его. Работа над «Песней Судьбы» отражает сложное противоречивое содержание всего этого этапа развития Блока. Поэт ищет органического сплетения судеб персонажей в произведении, осмысляемом как важнейшее в жизни. Суть ситуации состояла в том, чтобы найти возможности драматического взаимопонимания Германа и Фаины, найти некую единую почву, на которой они не механически противостояли бы друг другу, но сходились и расходились бы, и эти их действия в то же время определялись бы общим источником их социальных судеб. Говоря иначе, требовалось качественно иное решение темы «народа» и «интеллигенции», чем сталкивание метафизически противостоящих друг другу сущностей. Элементы такого сдвига в решении проблемы уже содержались в прозе Блока, в особенности в статье «О театре» (февраль — март 1908 г.). Поскольку для Блока «интеллигенция» и «народ» в замысле, в подтексте {298} его общего духовного развития вовсе не были строго определенными социальными группировками, но под эти слова подкладывалось несколько иное содержание — а именно, подразумевались под ними «социальные верхи» и «социальные низы» (с особым упором на аспекты «культуры» и «стихии») — то речь шла, в конечном счете, о понимании современности, ее внутренних коллизий. Следовательно, механическое противопоставление этих категорий содержало в себе и отрицательные, и положительные качества блоковского развития.

Отрицательным элементом тут была идейно-духовная невооруженность поэта перед лицом событий революционных лет; положительное состояло не просто в сочувствии к социальным низам, но во все углублявшемся понимании решающей роли масс в движении новой истории. Постичь логику переходов здесь означало перевести всю проблему, всю коллизию на почву современности, понимаемой как определенный этап истории. Механическое противостояние «двух станов» означало социологически-прямолинейное истолкование коллизий современности (при этом сам Блок и в прозе, и в стихах заявлял себя сторонником «народа»). Гибкое взаимодействие сторон означало нахождение единой почвы истории, на которой, по Блоку, и возникает коллизия «культуры» и «стихии», «народа» и «интеллигенции». Такое толкование социального конфликта наиболее четко проявляется у Блока в статье «О театре». Разбирая специфическую коллизию, относящуюся к области культуры, Блок не случайно именно здесь говорит о том, что «… все пути к этому делу уже намечены историей» (V, 242); сплетение обстоятельств, приводящее к разбираемому Блоком вопросу, рассматривается им как «подготовленное исторически» (V, 255); в применении к современности столь же не случайно все время употребляется слово «эпоха»: «*действительно* великая, действительно мучительная, действительно *переходная* эпоха…» (V, 257). Вопрос о «народе» и «интеллигенции» теряет именно здесь характер механического, метафизического противостояния. Особенно важно то, что появляются внутренние переходы между этими категориями. Так, согласно Блоку, «вопрос о современной театральной публике» (V, 265) — тот вопрос, вне которого немыслимо решение специфических для данной области культуры проблем. По общим блоковским представлениям, это вопрос о «народе»: идеалом для Блока является «народный театр», сам же «народный театр» {299} неосуществим, естественно, без новой, непривычной для буржуазных театральных зал, аудитории.

Именно тут у Блока появляется исторически дифференцированный подход ко второй стороне коллизии, к «интеллигенции». Сама категория «интеллигенции» не есть нечто механически стабильное, раз навсегда заданное, метафизически противостоящее «народу»: в новых исторических обстоятельствах из самого народа, из самой массы выделяется новая «интеллигенция». Ключ ко всем проблемам данной области культуры именно в этой исторической дифференциации: «к пышному расцвету высокой драмы с большими страстями, с чрезвычайным действием, с глубоким потоком идей» современный театр сможет подойти «только тогда, когда театральную интеллигенцию, которой не нужно театра, сменит новая, молодая интеллигенция со свежим восприятием, с бодрым духом, с новыми вопросами, с категорическим и строгим “да” и “нет”» (V, 269). Переходы между категориями «интеллигенции» и «народа» становятся возможными только потому, что у Блока стоят за самими этими категориями, за всей проблемой, поиски осмысления социальных коллизий современности; углубившийся подход к современным социальным коллизиям выявляет историческую перспективу русского развития, и в сущности сами эти переходы — не что иное, как подход к современности в исторической перспективе. Это и есть новое идейное качество, выводящее Блока из наиболее жестокого в его творческой жизни кризиса.

Само собой разумеется, это новое идейное качество подготовлено всем предшествующим развитием не только Блока-прозаика, но и Блока-поэта; статью «О театре» приходится здесь выделять потому, что элементы складывающегося подхода к действительности с точки зрения исторической перспективы проступают в ней наиболее четко, в виде скачка: если действительность завтрашнего дня должна дать новую «интеллигенцию», уже не чуждую социальным низам, но выделившуюся из них самих, то, очевидным образом, такого рода процессы имели место уже во вчерашнем дне, зачатки их надо видеть в прошлом. Следовательно, и «сегодня» следует рассматривать в этой динамике исторического времени как определенный этап подобной динамики — в этом смысл блоковской формулы «переходной эпохи», «действительно великой» и «действительно мучительной» — мучительной именно трагизмом перехода от одного этапа истории к другому. Поскольку {300} Блок смотрит на современность прежде всего сквозь обобщенные категории «народа» и «интеллигенции», то отсюда следует неизбежный вывод, что Блок находит здесь подход к современности как этапу движущейся истории. Тут надо сказать еще, что в поисках единства противоречий в такой динамике Блок не избег попыток создания «синтетических», смазывающих противоречия, концепций. Так, он пытался приписать «реалистам» стремление к символической «обобщенности», а «символистам» — влечение к «реализму»: «Реалисты тянутся к символизму потому, что они стосковались на равнинах русской действительности и жаждут тайны и красоты… Символисты идут к реализму, потому что им опостылел спертый воздух “келий”, им хочется вольного воздуха, широкой деятельности, здоровой работы» («О современной критике», 1907 г., V, 206). Поскольку вообще действительные и идейные противоречия рассматриваются Блоком сквозь проблемы культуры, то подобная «синтетическая» концепция культуры, укрепись она у Блока, означала бы и определенный подход к современности в более широком смысле — подход антиисторический. Тот трагедийный историзм, который намечается у Блока в статье «О театре», конечно, чужд таким «синтетическим» построениям.

Мучительность кризиса 1908 г. для Блока заключалась не только в том, что приходилось бороться с воздействиями извне, но и в том, что надо было преодолевать определенные идейные навыки и склонности и в себе самом. Подход к действительности и современному человеку с точки зрения трагедийно понимаемой исторической перспективы, который вырабатывался у Блока в ходе кризиса 1908 г., в дальнейшем, несмотря на все зигзаги, катастрофические скачки, свойственные поэту на всем протяжении его пути, становится основным, определяющим. Для того чтобы полностью было ясно, что речь идет о действительно определяющей для Блока мировоззренческой посылке, необходимо здесь привести одну из формулировок проблемы, относящихся к концу жизни поэта: «Неизвестно, наконец, в большей ли мере определяются действия человека его личной волей, чем исторической необходимостью. Человек во многом — раб своей эпохи, и часто судьба ведет его туда, куда он идти не хочет…» («О девизе для театра», 1920 г., VI, 477). Понятно, что такой резкой определенности в решении проблемы исторической необходимости (как бы односторонне она ни звучала и на новом {301} этапе) у Блока нет еще в ходе кризиса, подводящего итоги его развитию в эпоху первой русской революции. Но поиски трагедийно понимаемой исторической перспективы составляют самую суть этого кризиса и выхода из него на новый этап творчества.

Нахождение и творческое осознание исторической перспективы в качестве того идейного, творческого единства, которого искал Блок, придает большую определенность его выступлениям на тему о «народе» и «интеллигенции» в конце 1908 г. Эти выступления опять-таки связаны с именем Горького, со стремлением Блока выделить в современной культуре деятельность Горького как представителя «народа», социальных низов. Усиливается, сгущается трагедийность в самой постановке вопроса; яснее, чем прежде, Блок понимает, что он обращается к «интеллигенции», представляющей, по его мнению, социальные верхи старого общества, к «старой интеллигенции», находящейся в «предсмертном сне» («Стихия и культура», декабрь 1908 г., V, 353). Больше чем когда-либо Блок убежден теперь, что разрыв между этой «старой интеллигенцией» и «народом» трагически непоправим. Вместе с тем Блок говорит о «согласительной черте» («Народ и интеллигенция», ноябрь 1908 г., V, 324) между «народом» и «интеллигенцией».

Здесь сплетаются воедино сильные и слабые стороны блоковских представлений о перспективе истории. С одной стороны, «согласительная черта», по Блоку, означает единство исторического источника, единство истории России, порождающей и «народ», и «интеллигенцию». Подлинная культура создается на этой «согласительной черте», т. е. создается фактически народом, определявшим и в прошлом развитие культуры. Тут у Блока есть свои, не до конца осознанные и разработанные, трагические коллизии: он и в прошлом видит в культуре представителей «народа» и «интеллигенции»: «Ломоносов, как известно, был в свое время ненавидим и гоним ученой коллегией… На наших глазах интеллигенция, давшая Достоевскому умереть в нищете, относилась с явной и тайной ненавистью к Менделееву» (V, 324). Тут ясно сказывается стремление Блока к исторической дифференциации и в старой культуре, к связыванию и старой культуры с перспективой истории.

Основное для Блока, однако, современность, ее трагические коллизии. И тут выступают слабости Блока: сущностью самой перспективы истории является «музыкальный {302} ритм», т. е. общие представления Блока об истории носят идеалистический характер. Поэтому за единством исторической перспективы в «согласительной черте» проступает отсутствие у Блока четких, точных представлений о борющихся силах современности: «… вопрос о сближении не есть вопрос отвлеченный, но практический… разрешать его надо каким-то особым, нам еще неизвестным, путем» (V, 324).

Иначе говоря, главным вопросом является вопрос о социальном поведении, социальной активности в обстановке крайнего обострения объективных общественных противоречий. Прямого ответа на такой конкретный вопрос Блок дать не в состоянии. Однако это значит также, что идея «согласительной черты», на которой «вырастают подчас большие люди и большие дела» (V, 324), никак не говорит о склонности Блока искать искусственные синтезы, примиряющие общественные противоречия. Напротив, здесь речь идет о социальном поведении, трезво учитывающем наличие трагических коллизий в современности. Главное для Блока — понять противоречия культуры и истории в их объективности и в их внутреннем единстве. «Мы еще не знаем в точности, каких нам ждать событий, но *в сердце нашем уже отклонилась стрелка сейсмографа*» (V, 359) — таков трагедийный итог блоковских размышлений о противоречиях современности в связи с проблемой «народа» и «интеллигенции». Отклоняющаяся стрелка сейсмографа говорит об объективных грядущих социальных катастрофах; конкретные их формы Блоку неясны, так же как неясен ему и вопрос об определенных формах поведения сейчас. Это и есть историческая перспектива в своеобразном блоковском истолковании: признание объективного характера противоречий, нахождение их в прошлом, анализ трагического их обострения в современности (производимый поэтическими, но не научно-логическими средствами) и представление о неминуемом их взрыве в недалеком будущем.

Именно эта попытка Блока поставить вопрос об объективно-трагическом обострении современных противоречий в форме коллизии «народа» (социальных низов) и «интеллигенции» (культурных социальных верхов) в его выступлениях осенью 1908 г. вызвала дружное неприятие и даже отчасти третирование Блока со стороны представителей разных направлений буржуазной общественности. Вот как описаны в газетной корреспонденции прения по одному из этих выступлений Блока: «Проф. Рейснер, {303} Б. А. Мякотин, Филатов, Неведомский, Базаров, Акимов, Махновец и в особенности Столпнер резко нападали и на докладчика и на реферат, презрительно обзывая его “детским лепетом”, ненаучным, непродуманным, выбросившим за борт не только логику, но и факты — целую яркую полосу совместной работы интеллигенции с народом, когда не было розни, когда не только мысли, но и кровь сливались в одно, заполняя “реку Непрядву” — символическую грань, будто бы лежащую между интеллигенцией и народом»[[153]](#footnote-154).

Характерно здесь непонимание именно подтекстового единства внутреннего противоречия в поэтической мысли, той перспективы, которая составляет у Блока самую суть построения: «интеллигенция» и «народ» толкуются как определенные социологические категории (что прямо противоположно замыслу Блока), и на этом основании отрицается их «рознь», т. е. объективный трагизм современной ситуации, чреватой революцией. Примечательно, что «мистические анархисты», в близости к которым обвинял Блока Белый, полностью отрицают самую постановку вопроса об объективном характере коллизии, — так, согласно газетным изложениям, Вяч. Иванов в этих обсуждениях отрицал вообще трагическое расщепление общества в современности: «… в сущности, ни народа, ни интеллигенции нет, и пора перестать оперировать этими понятиями. Есть только отдельные люди, более или менее думающие, более или менее развитые»[[154]](#footnote-155). При таком толковании ложной и надуманной становится сама постановка вопроса о трагических противоречиях современной жизни, ибо тот «синтез» противоречий культуры, который предлагался Вяч. Ивановым, очевидным образом снимает возможный драматизм жизни в либерально-постепеновской культурнической работе.

Еще яснее либерально-кадетские корни идей Д. С. Мережковского выявились в ходе осенних споров 1908 г. вокруг проблемы «народа» и «интеллигенции». При особенно яростных нападках на Блока в Литературном обществе Мережковский пытался защищать постановку Блоком «детских» проблем (т. е. подлинно больших вопросов жизни, согласно традициям классической русской культуры) — обосновывалось это тем, что формально {304} Мережковский признавал наличие противоречий в самой русской жизни, однако он полагал, что «интеллигенция» и «народ» — это «… две половины одной и той же души», т. е. объективные противоречия носят вечный, метафизически-неподвижный характер. Согласно Мережковскому, в ходе современной жизни сами собой устраняются крайности, недостатки, присущие издавна этим «двум половинам одной и той же души». «Народ», по Мережковскому, был раньше склонен к черносотенству, к реакции, «интеллигенция» — к материалистическому мировоззрению; в событиях революционных лет «… от чего-то праведно-ненавистного нам — уже отказывается народ, от чего-то праведно-ненавистного народу — готовы отказаться мы». Получается, само собой, синтез, религиозное слияние «двух половин» — «для утверждения друг друга в единой Великой России»[[155]](#footnote-156). Именно такое либерально-успокоительное «синтезирование» противоречий современной жизни и отрицала блоковская художественно-трагедийная концепция, утверждавшая неизбежность революции.

Реальную близость между собой разных оттенков символизма особенно явно раскрывала статья «мистического анархиста» Г. Чулкова, открыто выступившего в печати с утверждением о надуманности блоковского построения. «Все мы — сама Россия»[[156]](#footnote-157), — писал Чулков; Блок незакономерно отождествил «декадентство» и «интеллигенцию», считал он, на деле же никакого объективного трагизма в русской жизни нет, потому что нет никаких «разрывов». Много позднее, уже после смерти Блока, Г. Чулков пояснил, что выступил он против Блока потому, что тот «глубоко ошибался» и проповедовал «невыносимый удушающий пессимизм»[[157]](#footnote-158). Представители разных оттенков символизма фактически сошлись в едином отрицании объективного характера трагических противоречий русской жизни.

Быть может, наиболее любопытен тот факт, что во время этих обсуждений ближе всего к Блоку оказались представители позднего народничества, — согласно газетному изложению, председательствовавший на заседании Литературного общества В. Г. Короленко, обобщая прения, признал объективный характер самой проблемы: {305} «Он не отрицает существования грани, трещины, но эта грань все суживается, народ уходит все дальше от трех китов, и он верит, что в будущем люди, стоящие по обе стороны грани, сойдутся. Вопрос, поставленный Блоком, его мучительные “переживания” стары, как мир, ибо “раскололся мир, и трещина прошла по сердцу поэта”»[[158]](#footnote-159). В конечном счете, здесь есть отнюдь не религиозным образом толкуемая перспектива общественного развития, хотя и рассматривается она не трагически, иначе, чем у Блока. В письме к матери от 14 декабря 1908 г. Блок так передает свои впечатления от этого обсуждения: «Всего милее были мне: речь Короленко, огненная ругань Столпнера, защита Мережковского и очаровательное отношение ко мне стариков из “Русского богатства” (Н. Ф. Анненского, Г. К. Градовского, Венгерова и пр.). Они кормили меня конфетами, аплодировали и относились как к любимому внуку, с какою-то кристальной чистотой, доверием и любезностью» (VIII, 269). Во всей этой идейной коллизии, как и в других случаях, Блок оказывается очень далеким в самой сути его исканий от главных представителей символизма, отрицающих реальный характер самой проблемы или ищущих ее решения на иллюзорных путях «религиозной общественности»; в то же время обнаруживаются элементы сходства с более ранними этапами русской культуры, и в частности с восьмидесятниками.

Выше шла речь о радикальном отличии решения проблемы «народа» и «интеллигенции» в прозе Блока 1906 – 1907 гг., с одной стороны, и в статьях и выступлениях 1908 г. — с другой. Каково же здесь место «Песни Судьбы»? В отношении первой редакции драмы положение оказывается очень странным. Несмотря на наличие в прозе уже иных, новых, более гибких решений («О театре»), первая редакция «Песни Судьбы», в основном оформлявшаяся, по-видимому, с января до мая 1908 г., т. е. одновременно со статьей «О театре», как бы доводит до предела недостатки прозы 1906 – 1907 гг.; то, что уже найдено в прозе, в самой сути драматического конфликта пьесы никак не отражается. Потому-то исподволь готовившийся кризис главное свое выражение находит именно в работе над драмой; более ослабленное воздействие его мы видим в идейных неполадках композиции сборника «Земля в снегу», издававшегося в эти же месяцы 1908 г. Точно так же и дальнейшее духовное и художественное движение {306} Блока на протяжении 1908 г. отмечено двойственностью, судорожностью. Блок хочет, чтобы «Песню Судьбы» поставил Художественный театр, руководителям которого он ее читает в мае того же года; драмой «пленился Станиславский» (но, по настоянию Станиславского же, автор «еще должен над ней работать»)[[159]](#footnote-160). Основное требование Станиславского по структуре драмы сводилось к тому, что он «велел переделать две картины» (дневниковая запись от 1 декабря 1912 г., VII, 187). Вся совокупность материалов по драме показывает, что с точностью большого деятеля театра Станиславский нашел в «Песне Судьбы» наиболее драматически уязвимое место: отсутствие подлинной конфликтности в основном драматическом узле — в кульминации. Две указанные Станиславским сцены Блок просто вынул из композиции драмы и вместо них написал одну новую кульминационную сцену. Но как раз эти две изъятые Блоком картины — в уборной Фаины и на вокзале — и содержат основное, старое для Блока решение проблемы «народа» и «интеллигенции»: именно здесь наиболее механически-взвинченно, деревянно противопоставлены друг другу эти две категории. Таким образом, указанное Станиславским изменение драматургического построения оказывается решающим толчком для попыток перестроить пьесу как целое.

Но для того чтобы придать конфликту подлинный драматизм, надо было попытаться создать реальное взаимодействие основных персонажей — Фаины и Германа, обосновать, что их влечет друг к другу и что разводит в разные стороны. Именно такое обоснование действий основных лиц и невозможно при механическом противопоставлении «народа» и «интеллигенции». В аллегорической поэтике пьесы идейный замысел и его конкретное воплощение в действии и лицах-персонажах вполне идентичны, наглухо совпадают, поэтому единственный возможный способ изменения в границах данной поэтики — изменение самого этого замысла. Подобное изменение замысла Блок и попытался произвести, создав в июне 1908 г. новую вершину, кульминацию конфликта драмы — сцену на пустыре. Своеобразный и в какой-то мере внутренне динамичный аллегорический рисунок этой сцены можно просто передать так: Фаина-народ ожидает героя, который разбудит ее от векового сна, освободит от темной, {307} гнетущей власти над ее душой «Спутника» — персонажа, черты которого навеяны образом виднейшего царского сановника Витте[[160]](#footnote-161), представителя наиболее дальновидных и потому несколько «либерально-культурнических» тенденций самодержавия. Динамичность, действенность, конфликтность образу, представляющему «народ», Блок пытается придать, вводя аллегорически-обобщенную современность, толкуемую как «история». Но в таком случае и поиски «интеллигентом» Германом социальной действенности, героической позиции должны освещаться исторически, и, следовательно, единство основных персонажей в конфликте Блок пытается решить как единство исторической перспективы. Иначе говоря, Блок хочет ввести в драму то, что он ищет и находит в прозе 1908 г., в особенности в статье «О театре», — как бы проверить театром найденное в прозе. В таком духе, насколько это возможно, переосмысляется наличный текст и возникает второй вариант драмы.

Достигнутое опять отдается на суд Станиславскому — Блок отвергает другие возможности сценического воплощения драмы и хочет видеть ее только на сцене Художественного театра. И здесь, в проверке нового текста драмы восприятием Станиславского, к которому Блок испытывает огромное художественное доверие, с большой силой, но с иной стороны, выявляется общее кризисное состояние творчества Блока. Станиславский опять, и на этот раз окончательно, отверг пьесу как драматургически несовершенную, сосредоточив свое внимание на этот раз на более общих вопросах ее поэтики, и в особенности на принципах воплощения лиц-персонажей, или «характеров» (это слово не особенно подходит в данном случае). Согласно Станиславскому, при чтении пьесы возникает двойное ее восприятие: импонирует в ней все, что относится к самому автору, что характеризует его, авторскую «поэзию и темперамент», но все это драматург не сумел передать драме и ее действующим лицам: «… мое увлечение относится к таланту автора, а не к его произведению»[[161]](#footnote-162). Станиславский, в сущности, анализирует содержательные {308} последствия символико-аллегорической поэтики пьесы. Получается у Блока нечто вроде того, что мы видели выше в «Пепле» Белого: автор фактически не доверяет жизненной силе самих изображаемых им ситуаций и лиц, оставляет за собой всю их возможную идейную глубину и поэзию. Как же так могло получиться у Блока — ведь намерения у него были совсем иные, чем у Белого? Станиславский особо настаивает на том, что он не видит в пьесе самопроизвольного, единственно достоверного в драме поведения лиц-персонажей — «… меня интересуют не действующие лица и их чувства, а автор пьесы»[[162]](#footnote-163).

Анализируя более детально способы построения характеров действующих лиц и применяя при этом те зачатки знаменитой впоследствии «системы», которые появляются у него впервые именно в это время, Станиславский находит, что в пьесе «… места, увлекающие меня, математически точны и в смысле физиологии и психологии человека, а там, где интерес падает, мне почудились ошибки, противоречащие природе человека»[[163]](#footnote-164). Получается, по Станиславскому, опять-таки двойное восприятие: там, где есть элементы подлинной поэзии, хотя бы и исходящей от автора, объективно получаются прорывы в достоверное, жизненно возможное поведение действующего лица; там же, где все определяет только авторская подсказка в чистом виде, итогом оказывается ненатуральная, вымученная аллегория вместо человеческого характера. Затем, как это ни парадоксально, в какой-то мере подобный аллегоризм в новом варианте драмы даже усилился оттого, что автор попытался ввести в действие историческую перспективу, искавшуюся и находимую им в прозе. Замысел был обречен на неудачу потому, что в нем как бы в сконцентрированном, собирательном виде выразились противоречия, свойственные предшествующему развитию Блока. Историческая перспектива не могла сочетаться с данным замыслом. Дело тут даже не в аллегоризме как таковом: в искусстве бывают такие идейные замыслы и ситуации, которые нуждаются именно в аллегорическом воплощении, — но в характере самой этой аллегорической манеры у Блока. В конечном счете здесь проявляется в крайне резком виде общее противоречие, исподволь {309} развивавшееся в творчестве Блока. Это — отмечавшееся выше «глухое» противоречие между обобщенно-театрализованной действенностью и жизненно достоверной конкретностью в композиции «Земли в снегу» (в несколько ином виде оно существует уже в «Незнакомке»).

Дело тут опять-таки не в том, что у Блока нет гармонии, «синтеза», мертвенного совпадения разных сторон изображения — но в их дуалистической разорванности, в мертвенном их противостоянии, в «дурной бесконечности», механическом отсутствии переходов в художественном плане. В конечном счете здесь налицо художественное выражение общей кризисности творчества Блока, ищущего в эту пору единой творческой концепции, обобщающей искания всех революционных лет. Именно потому, что Блок ищет совсем иного подхода к русской жизни, чем Белый, у него получается, при видимом некотором сходстве, отсутствие художественной цельности, катастрофический художественный провал, тогда как в «Пепле», скажем, — своеобразный блеск художественной законченности. Блок же находится накануне нового художественного взлета, но на совсем иной основе; Станиславский проницательно угадывает за отсутствием цельности в «Песне Судьбы» — кризис: «… мне кажется, что эта пьеса — важная переходная ступень в Вашем творчестве, что Вы сами недовольны ею и мечетесь в мучительных поисках». Наконец, с прозорливостью гения он угадывает в самом мучительном несовершенстве пьесы новый необыкновенный взлет Блока: «… думаю о том, что Вы скоро напишете что-то очень большое»[[164]](#footnote-165). Замечательность ситуации в том, что это «очень большое» — тогда, когда происходит обмен письмами между Блоком и Станиславским и одновременно дискуссии о «народе» и «интеллигенции» (конец 1908 г.), — уже существовало, уже создавалось Блоком. В дневниковой записи от 1 декабря 1912 г., перебирая в памяти невеселые обстоятельства своих отношений со Станиславским по поводу «Песни Судьбы», Блок писал: «Станиславский страшно хвалил, велел переделать две картины, и я переделал в то же лето в одну (здесь родилось “Куликово поле” — в Шахматове)» (VII, 187). Гениальный блоковский стихотворный цикл «На поле Куликовом» возник отчасти в процессе создания новой кульминационной сцены «Песни Судьбы», завершался же он к поре переписки со Станиславским. {310} Он, несомненно, теснейшим образом связан и с самым крупным в жизни Блока художественным провалом, и с прозой, разрабатывающей проблему «народа» и «интеллигенции».

Лирический цикл «На поле Куликовом» стал для Блока поворотным пунктом решающего значения как в движении его поэзии, так и его прозы, т. е. он выполнил реально ту задачу, решение которой Блок в достаточной степени осознанно возлагал на «Песню Судьбы». С замыслом драмы на определенном этапе дело обстояло так, что его надо было просто оставить, перейти к другому замыслу. Именно это и произошло в момент возникновения цикла «На поле Куликовом», только Блок, в сущности, до конца жизни не понимал, что на «Песне Судьбы» следует поставить крест раз и навсегда и что даже простое соседство этих двух замыслов художественно убийственно для драмы. Решающая чисто художественная, изобразительная коллизия замысла была сформулирована Блоком еще в письме к матери от 30 января 1908 г.: «Проклятие отвлеченности преследует меня и в этой пьесе…» — далее же «отвлеченность» связывается с декадентскими тенденциями и в искусстве, и в жизни: «… весь яд декадентства и состоит в том, что утрачены сочность, яркость, жизненность, образность, не только типичное, но и характерное»; еще далее там же говорится: «А в жизни еще очень много сочности, которую художник должен воплощать» (VIII, 226 – 227). При всем более чем понятном для нас стремлении Блока оттолкнуться от декадентства, необходимо все-таки сказать здесь, что проблема «отвлеченности» и «жизненности» не совсем правомерно дается в мертвенном противопоставлении, и потому преувеличенно (хотя и понятно опять-таки в применении к тогдашней литературной обстановке) толкуется «ядовитость декадентства». Замысел обобщающего произведения о России, к тому же в ходе своего развития неизбежно вобравший в себя идею исторической перспективности, по логике вещей не мог не включать в себя элементов «отвлеченности». Простое эмпирическое повествование, ограничивающееся только «характерностью» и «сочностью», как раз ни при каких обстоятельствах не могло бы дать того обобщающего идейного итога, которого искал Блок. В высшей степени важно то, что Блок борется с декадентством, отталкивается от него, но неправомерно то, что он отождествляет с ним всякую «отвлеченность». Тут сказывается противоречивость Блока: он движется судорожно, зигзагами. {311} Мудрость оценки Станиславским итогов блоковской работы состоит именно в том, что он видит необходимость внутреннего единства жизненной простоты, естественности и обобщающих начал, «отвлеченности». По Станиславскому, в искусстве следует «… заставить себя и других просто и естественно переживать большие и отвлеченные мысли и чувства»[[165]](#footnote-166). Дурная «отвлеченность» у Блока получалась как раз от мертвенного разрыва, механического противопоставления «простой естественности переживаний» и обобщающей «отвлеченности», от «дурной бесконечности» этой коллизии. Кризис «Песни Судьбы» обнаруживал эту художественную коллизию как общую идейную коллизию творчества Блока. Цикл «На поле Куликовом» гениален именно тем, что большие общие, «отвлеченные» темы здесь становятся предметом «простого и естественного» индивидуально-человеческого переживания. Логика органичных художественных переходов от личного к общему, от обобщенно-философского к наглядной жизненной конкретности — не в их разрыве и противостоянии, но в сложном драматическом, трагическом переплетении и взаимопроникновении — и дается в цикле «На поле Куликовом», сменяющем, снимающем и художественно отвергающем замысел «Песни Судьбы».

Быть может, наиболее сложным духовно-идейным вопросом в отношении цикла «На поле Куликовом» является вопрос о соотношении в нем «исторического» и «современного». В общей форме здесь можно сказать, что в цикле «история» и «современность» даются в неразрывном художественном переплетении; сопоставление цикла с выступлениями на темы «народа» и «интеллигенции» конца 1908 г. ясно показывает, что Блок за образами борющихся станов Куликовской битвы подразумевает современных людей и события. Однако и в этих выступлениях, и в примечании к циклу в первом издании трилогии лирики («Куликовская битва принадлежит, по убеждению автора, к символическим событиям русской истории. Таким событиям суждено возвращение. Разгадка их еще впереди». — III, 587) Блок отчетливо членит современность и реальные исторические события — как бы противоречиво он их ни истолковывал. Непосредственное художественное восприятие (единственный возможный тут критерий ввиду явной «отвлеченности» замысла) точно {312} так же говорит, что здесь не просто «исторический маскарад», — настолько художественно весомо, с пронзительной художественной силой возникает при чтении и переживании цикла и лирически обобщенный образ реального исторического события. Проблемой является, однако, характер этого соотношения — откуда, из какого идейного источника возникает эта необходимая раздельность и одновременно единство истории и современности? Источником этого качества цикла является впервые отчетливо прояснившаяся именно здесь историческая перспектива. В докладе «Народ и интеллигенция», в явной связи с уже откристаллизовавшейся идейно-художественной концепцией цикла, эта расчлененность истории и современности дается так: «Есть между двумя станами — между народом и интеллигенцией — некая черта, на которой сходятся и сговариваются те и другие. Такой соединительной черты не было между русскими и татарами, между двумя станами, явно враждебными…» (V, 323 – 324). Это значит, что там, в истории, было прямое столкновение двух прямо противостоящих исторических образований, здесь же, в современности, речь идет о раздвоенности единого национально-исторического организма. Весь художественный опыт Блока, который не может не привлекаться в данном случае, добавлял к этой мысли, что подобная раздвоенность подразумевает, в наиболее обобщенном виде, социальное разделение в границах опять-таки национально-исторического единства как достаточно весомой реальности. Следовательно, практически-художественно вопрос об исторической перспективе становится вопросом о внутренних переходах между этими социальными станами, об использовании каких-то граней и преодолении человеком других элементов реально существующего в нем самом исторического прошлого и нахождении возможностей социального действия в духе исторического будущего.

Так дается историческая перспектива в стихотворении «Опять с вековою тоскою…» (июль 1908 г.). Историческое будущее, поскольку речь идет о событии огромной значимости для всей национальной истории, здесь имеет чрезвычайно конкретную форму; Блок переводит лирическое повествование во внутренний мир человека, готовящегося к такому перспективному событию. И тут оказывается, что для подвига, для высшей формы социального действия, надо одолеть «дикие страсти», которые «развязаны» «под игом ущербной луны», т. е. надо обрести чистую душу {313} и большое общее стремление в трагической социально-исторической обстановке:

И я с вековою тоскою,
Как волк под ущербной луной,
Не знаю, что делать с собою,
Куда мне лететь за тобой!

Внутри самого человека это большое общее стремление, связанное с «песней» национальной «судьбы», представляется не заданным, не предвзятым и статично предопределенным и потому отдельным от конкретного существования человека в мрачных социальных отношениях («под игом ущербной луны»), как это было, скажем, в поэтических построениях Андрея Белого о «пепельности» русской судьбы, — но, напротив, чем-то искомым, возникающим в конкретной жизненной борьбе человека, борьбе с темным и страшным и в себе самом:

Вздымаются светлые мысли
В растерзанном сердце моем,
И падают светлые мысли,
Сожженные темным огнем…

Сама историческая перспектива, будущее, возможный подвиг готовятся у нас на глазах, в человеческой душе, ищущей путей к слиянию своей судьбы с судьбой народной и потому ведущей трудную борьбу с «игом ущербной луны» и в себе самой. И опять-таки в противовес тому же Белому, поскольку все рождается и становится тут же, в особых конкретных обстоятельствах (а в особой конкретности, достоверности происходящего нет ни малейших сомнений: та же «ущербная луна» не только «история», но и «пейзаж», да еще какой!), — то побеждает не «темное», страшное и ущербное, но «светлое», «будущее»:

«Явись, мое дивное диво!
Быть светлым меня научи!»
Вздымается конская грива…
За ветром взывают мечи…

Таков финал стихотворения — возможная победа «будущего» немыслима без реальностей сегодняшней борьбы с «ущербным» и «страшным», и поэтому жизнеутверждение носит высокий трагедийный характер.

Но тут возникает одна вполне своеобразная коллизия в читательском восприятии. Не надо знать особых обстоятельств литературно-общественных полемик, среди которых возникает и это стихотворение, и весь цикл «На {314} поле Куликовом», для того чтобы уловить в нем какие-то остроопределенные современные ноты. А при несколько более конкретных представлениях об этой литературно-общественной борьбе вокруг тем «народа» и «интеллигенции», вчитываясь в эти трагические строфы, повествующие о человеческой душе в ее борьбе с темными, грозными, ущербными силами, все сгущающимися и все более тяжко давящими как извне, так и изнутри, — становится все более и более ясно, что «герой» стихотворения ближе всего к той категории современных людей, которая в этих полемиках определялась словом «интеллигенция». Так что же в таком случае получается? Неужели перед нами модернизация истории, подстановка под исторические события далекого исторического прошлого — дел, дней и человеческих судеб сегодняшнего дня? Уж не является ли и впрямь все то, о чем со столь подлинной лирической эмоциональностью говорится в блоковских стихах, «историческим маскарадом»? Ответ на этот вопрос не должен быть прямолинейным, однозначным, лобовым. В известном смысле слова перед нами, действительно, стихи о современных людях и событиях, большой поэтический ответ на вопросы современности. И в то же время это отнюдь не «исторический маскарад», но нечто гораздо более сложное.

Быть может, с наибольшей определенностью в этом решающем для творческого развития Блока цикле лирическое «я», от имени которого повествуется в нем, представляет собой объективированный, выделенный из лирического потока персонаж. Уже один тот факт, что изображается воин Куликовской битвы — человек, отделенный от современности столетиями, — без специальных пояснений или доказательств ясно свидетельствует о том, как неправомерно или даже просто невозможно было бы отождествлять этот персонаж с авторским «я». Но это в то же время и современное лирическое «я» — ведь перед нами герой лирики, в самом точном смысле этого слова.

Мало можно назвать в поэзии того времени произведений, способных и по сей день волновать читателя именно лирической, свойственной этому и только этому жанру специфической эмоциональностью, как цикл «На поле Куликовом». Это лирика — в самом прямом, ясном и точном смысле слова, и ничто другое. Но это в то же время особенная, необычная лирика. Переживания персонажа волнуют не меньше и не иначе, чем самые интимные, личностные признания любого лирического «я» обычного {315} стихотворения. Это именно «я», со всеми свойствами этого «я», без которого нет лирики. Но это в то же время персонаж — воин Куликовской битвы, и его конкретность, определенность, обычно присущие иным жанрам искусства, столь же от него неотъемлемы, как и чисто лирические свойства. И вот тут-то и проявляется наиболее примечательное качество этого особенного лирического «я». Всю свою глубину, содержательность и одновременно — всю остроту лиризма, личностности это «я» черпает из исторической перспективы, являющейся идейно-художественной основой основ цикла. В каком-то смысле историческая перспектива представляет собой здесь «лирический поток», «общее» в цикле. И вот этот-то особенный «лирический поток», «общее», «второй ряд» в данном случае находится в особых отношениях с «я», с «первым рядом». Они не просто параллельны друг другу, как чаще всего получалось в прежних стихах Блока, но наиболее органически переходят друг в друга. Такая гибкость внутренних переходов в идейном, содержательном смысле обусловливает органичность переходов между «историей» и «современностью». В цикле говорится не об «истории» и «современности» порознь, но и о том и о другом вместе, об их органической связи. История становится органической составной частью или даже основой современного лирического, наиболее внутренне-личностного сознания. Поэтому сама современность становится движущейся историей, ее этапом. «На поле Куликовом» — не «исторический маскарад», но лирический разговор о том, что вся совокупность национальной истории, и в особенности — ее решающие, важнейшие переломные этапы, живет сегодня в современных событиях, в канун нового и столь же решающего перелома самой истории.

В лирической поэтике Блока в более узком смысле слова подобные соотношения между лирическим «я» и исторической перспективой осуществляются в цикле «На поле Куликовом» путем театрализации персонажа, становящегося здесь как бы героем своеобразной исторической и вместе с тем современной трагедии. Эта своеобразная лирическая трагедия состоит как бы из пяти актов — отдельных стихотворений; выше привлекалось к рассмотрению четвертое, предшествующее «развязке» стихотворение, где герой-персонаж имеет наиболее остродраматическое современное обличье. Несмотря на то что «история» и «современность» переплетаются на протяжении всего цикла, именно в связи с драматизмом общего {316} построения и выделенностью персонажа — сам этот персонаж в отдельных вещах более явственно выступает то как человек прошлого, то как современный человек. В двух первых стихотворениях, до «кульминации», отчетливее выступают черты живого «прошлого», в двух последних явственнее виден поворот на «современность». Поскольку все в целом — это лирически драматизованная «история одной души», то получается, что герой-персонаж как бы меняет маски, ведя в то же время одну и ту же целостную трагедийную линию. Такое построение связывает цикл с эволюцией Блока — примерно так же Блок строил цикл «Заклятие огнем и мраком». Героиня того цикла тоже как бы меняла социальные маски — она выступала то как городская женщина, актриса, «интеллигентка», то как деревенская русская баба, солдатка, «народ». Однако некоторая напряженность, неестественность, художественная дисгармоничность обнаруживались в этой «смене масок». Сейчас, после рассмотрения прозы Блока в ее соотношениях с драмой «Песня Судьбы», собирательно, концентрированно выразившей недостатки развития Блока, должно быть ясно, что огромная художественная высота цикла «На поле Куликовом» выражает также собирательно положительные качества эволюции Блока, идейно-духовный рост поэта. Органичность образного движения в новом цикле Блока говорит о качественном росте его мировоззрения.

Вместе с тем не следует механически противопоставлять цикл «На поле Куликовом» всему предшествующему развитию Блока. Именно потому, что этот цикл представляет собой как бы собирательную точку положительных свойств всего движения Блока революционных лет, он вбирает в себя все ценное, что накапливалось в предшествующем движении, причем это не простая ассимиляция одних вещей и отбрасывание других, но переосмысление, выстраивание пути, выявление в нем внутренней закономерности и одновременно — качественное идейно-художественное перевооружение. Так, скажем, «Осенняя воля» в таком выстраивании пути оказывается прямой предшественницей «На поле Куликовом», но отсутствие у Блока в то время четкой идейно осмысленной исторической перспективы переводит очень близкий замысел в тему «духовного бродяжества». В более узкопоэтическом плане, скажем, соотношение между конкретной изобразительностью и обобщающими элементами в произведениях Блока переходного периода часто оказывалось {317} дисгармоническим. Крайнюю дисгармоничность, преобладание «отвлеченности» Станиславский объяснял в «Песне Судьбы» общей кризисностью; в цикле «На поле Куликовом», в связи с предшествующими находками Блока в этом плане, возникает высокая художественная норма этих соотношений. Скажем, в первом, ключевом ко всему циклу стихотворении первая строфа пейзажная:

Река раскинулась. Течет, грустит лениво
 И моет берега.
Над скудной глиной желтого обрыва
 В степи грустят стога.

Дело не в том, что у прежнего Блока не было пейзажей такой силы и точности; они были, в ряде случаев они часто оказывались и органически скрещивающимися, соотносящимися с душевной, психологической и философско-обобщающей темой стихотворения — как, скажем, в стихотворении «Твоя гроза меня умчала…». Но иногда конкретное изображение — скажем, в «Плясках осенних» — подчинялось отвлеченной схеме, и тогда терялась эмоциональная сила воздействия и даже сама конкретность. Цитированная выше строфа напоминает «Осеннюю волю», там подобный пейзаж раскрывал и душевную смуту «рассословленного» трагического бродяги. Здесь он переходит в тему трагедийного единства личного и общего, истории и современности; такая связь разных планов стиха — конкретно-изобразительного и общего, «отвлеченного» — становится отныне и общей нормой, главной линией в соотношениях конкретной изобразительности и обобщающе-философских элементов в стихе Блока вообще. Это норма на будущее развитие Блока, — однако именно в этом переломном моменте в свете найденной нормы, выясняется также, что она была и внутренней тенденцией, пробивавшейся сквозь иные тенденции в прошлом. Все дело в том, что художественно осознанное трагедийное единство личного и общего, современности и истории — новое мировоззренческое качество, выявляющееся в итоге кризиса 1908 г.

В самом ключевом к циклу стихотворении соседство первой, пейзажной строфы со второй, обобщающе-философской, выявляет соотношение жизненной конкретности и «отвлеченности» как общую перспективу истории:

О Русь моя! Жена моя! До боли
 Нам ясен долгий путь!
{318} Наш путь — стрелой татарской древней воли
 Пронзил нам грудь.

«Стрела татарской древней воли» — здесь поэзия раннего этапа русской истории; так исторически «прикрепляется» «скудная глина желтого обрыва» — это не Русь вообще, но древняя Русь; путь в ней «ясен», потому что обнаженно просты отношения, это земные отношения «воли»; они просты и для «татар», и для того, от чьего лица идет лирическое повествование. Поэтому так прям и ясен стык: «О Русь моя! Жена моя!» Ясны отношения личного и общего.

По сей день продолжаются споры по поводу закономерности подобного решения проблемы личного и общего. Свое неприятие лирической формулы Блока «О Русь моя! Жена моя!» И. Сельвинский выразил так: «Меня… коробит от того, что моя родина оказывается… женой Александра Александровича»[[166]](#footnote-167). К. Чуковский совершенно резонно отводит такую критику: «Какого Александра Александровича? При чем здесь Александр Александрович? Кто дал нам, читателям, право отождествлять писательское “*я*” с житейской личностью данного автора? При этаком критическом методе нетрудно объявить великого поэта негодяем, так как в блоковской “Клеопатре” написано: “Я сам, позорный и продажный…”»[[167]](#footnote-168).

В этом споре, разумеется, прав К. Чуковский: отождествлять «я» художественного произведения с реальным жизненным «я» самого писателя не следует никогда, поскольку в художественном произведении всегда присутствует идейно-художественное обобщение, а не фотография внутреннего мира самого писателя. В данном же конкретном случае такое отождествление неправомерно вдвойне: в стихотворении Блока со словами «Жена моя!» обращается к России драматизированный лирический персонаж, который еще и «прикреплен» совершенно точно к определенному и очень давнему этапу истории. Это ведь человек эпохи Куликовской битвы был в таких простых и ясных отношениях со своей страной, так непосредственно представлял весь народ. В современности, по прямому смыслу построения Блока, следует добиваться таких же непосредственных отношений, но их в такой именно форме {319} все-таки нет, все более осложнено, запутано, неясно[[168]](#footnote-169). И. Сельвинский игнорирует тут не только законы искусства, но и историю, не только поэтический замысел вообще, но и своеобразный замысел Блока.

В лирической трагедийной композиции цикла совершенно особенная роль отводится первому стихотворению. Это в своем роде экспозиция и завязка всех идейных и художественных тем цикла. Тема личного и общественного здесь дается через соотношение этапов истории. И прежде всего поэтому здесь нет и не может быть никакого «Александра Александровича». Эпоха «древней воли» и ее обобщенный персонифицированный человек соотнесены здесь с современностью и ее — столь же обобщенным — человеком. Главная индивидуально-поэтическая тема данного стихотворения — это тема характера «боя», характера жизненных отношений, возникающих в эпоху «древней воли»: по Блоку, они настолько прозрачны и ясны, что дают как бы наиболее общий, «отвлеченный» абрис, рисунок исторической судьбы России. Персонифицированный герой цикла — воин Куликовской битвы — здесь выступает от имени всего этапа в целом и одновременно представляет «вечный бой», т. е. и будущее России, ее последующие этапы; образно ранний этап в развитии стихотворения представлен «степной кобылицей»:

И вечный бой! Покой нам только снится
 Сквозь кровь и пыль…
Летит, летит степная кобылица
 И мнет ковыль…
И нет конца! Мелькают версты, кручи…
 Останови!
Идут, идут испуганные тучи,
 Закат в крови!

Тема «древнего боя» перерастает в тему современной трагедии. Герой-персонаж на этом этапе «древней воли» не боялся «мглы ночной и зарубежной» потому, что у него были ясные и простые отношения с народом, с Русью — «женой»; всю поэзию и силу характера персонаж в его «общей» грани находит в исторической перспективе, без {320} нее его просто нет, она вошла в самую его душу, поэтому в новых формах «вечного боя» он должен быть, так же, как там, в Куликовской битве, на высоте величественной трагедии. Ход на будущее, на современность, таким образом, оказывается предвещанием общенациональных катастроф, великих трагических потрясений.

Поскольку основные идейные акценты в первом стихотворении, в завязке трагедии, были на историческом прошлом, на образах «древней воли» и «степной кобылицы», и движение стиха шло от прошлого к будущему, то трагедийная перипетия во втором стихотворении строится в основном тоже на прошлом. Ситуация стихотворения — прямое предвестье той, исторической, Куликовской битвы. Так как Куликовская битва толкуется как часть «вечного боя» русской истории, то во втором стихотворении она сама дается в мужественных, трагических тонах неокончательного боя. Этот ее неокончательный характер одновременно лирически пронизан огромным утверждением жизни и подвига, несмотря на их трагизм, — в поразительном образе лебедей («За Непрядвой лебеди кричали, и опять, опять они кричат…»). Второе стихотворение датировано 8 июня 1908 г. — одновременно создавалась новая кульминационная сцена «Песни Судьбы», где криком лебедей отмечается также схождение Фаины и Германа. Там этот образ мертвенно натянут и граничит с безвкусицей. Действенная трагедийная историческая перспектива, вошедшая в персонаж-характер только здесь, в лирическом цикле, отменяет полностью всю концепцию пьесы. В пьесе схождение Фаины и Германа, реально ничем между собой не связанных, не может быть и художественно обоснованным. В стихотворении единство исторического этапа, на котором происходит реальное событие, включает его участников в историческую перспективу и делает поэтому убедительным, внутренне правдивым и лирический характер его героя-персонажа. Поворотный пункт в идейном движении Блока находится в поэзии, и это отчетливо видно на движении конфликтного начала в цикле. Сюжетной перипетии (а именно ею для всего цикла является стихотворение «Мы, сам-друг, над степью в полночь встали…») свойствен высокий, органический трагизм. Это обусловливает и высокие художественные качества кульминации — ее образует третье стихотворение цикла («В ночь, когда Мамай залег с ордою…», 14 июня 1908).

В кульминационном стихотворении, разделяющем весь {321} цикл на две драматические половины (подъем темы к вершине — движение к развязке, или, иначе говоря, от прошлого — к будущему, к современности), очень ясно видна идейно-духовная противоречивость Блока в этот поворотный момент его развития. По самому своему смысловому месту в композиции целого цикла третье стихотворение очевидным образом должно давать известное равновесие движущихся тем, и, следовательно, особо ответственным в нем становится вопрос об их внутреннем единстве. Именно здесь происходит решающий перелом от прошлого к будущему — поэтому историческая перспектива здесь-то и должна обнажать смысл своей единой сквозной линии, «сквозного действия», если выражаться в терминах системы Станиславского. Сложность положения состоит в том, что мировоззрение Блока в целом остается идеалистическим, оно опирается на идею «музыкального ритма» как основы истории, и поэтому Блок не знает в современности более определенных сил, движущих историю, чем «народ», социальные низы. В найденной Блоком исторической перспективе они трагедийно переплетаются с новой «интеллигенцией», выделяемой в самом движении «народа». Более точных представлений у Блока нет. Поэтому в кульминации с огромной силой дается общее для цикла трагическое движение от прошлого к будущему, и поэтически это воплощается прежде всего на историческом материале. Именно здесь — вся сила лиризма, поэзии, максимально интенсивной для Блока вообще:

С полуночи тучей возносилась
 Княжеская рать,
И вдали, вдали о стремя билась.
 Голосила мать.
И, чертя круги, ночные птицы
 Реяли вдали.
А над Русью тихие зарницы
 Князя стерегли.

Перелом к будущему в духе «добра и света», если пользоваться блоковскими словами, подготовляется с наибольшей, максимально возможной вообще для Блока поэзией, и все его существо как поэта — именно тут: в прославлении трагического подвига, исторической действенности во имя будущего. Но неизбежно обнажающееся здесь, по логике вещей, по внутренней логике лирической трагедии, единство процесса оказывается таким, что оно допускает несколько разные толкования:

{322} И с туманом над Непрядвой спящей
 Прямо на меня
Ты сошла, в одежде свет струящей,
 Не спугнув коня

Естественнее и прямее всего это следует читать как единство личного и общего в образном комплексе «О Русь моя! Жена моя!» — или, иначе говоря, «светлый образ», нисходящий на воина, органичнее всего понимать как лирически переживаемую тему России. Более узкоисторически, локально такой образ единства (раз речь вообще-то идет все-таки о воине Куликовской битвы) без особых натяжек может читаться как лирическое ощущение Родины сквозь образ богородицы («был в щите твой лик нерукотворный»). Но, обращенный на будущее (а именно «в будущее» направлена вся композиция), этот лирический образ страдает общностью, неопределенностью. Однако восприятие его как «Дамы» не допускается идейным целым цикла: высокий образ единства возникает здесь в трагических коллизиях истории и без них немыслим, а «Дама», в свою очередь, все-таки немыслима в переплетении столь явственно земных, исторических страстей. Настаивать же на том, что это «Дама», очевидно, можно только привнося свои собственные мистические умыслы: не зря же Блок предупреждал, что путать образы разных этапов его эволюции — означает ничего в нем, Блоке, не понимать.

В каком-то смысле тут раскрываются и некоторые существенные особенности развития Блока-лирика. В цикле «На поле Куликовом» предстают наиболее органичными, естественно переходящими друг в друга, относительно наиболее легко соотносящимися персонаж, лирическое «я» и общее стиховое целое, «лирический поток». Механический разрыв, параллелизм этих двух рядов, наметившийся с начала поэтической деятельности, Блок преодолевал разными средствами, но вместе с тем подобный параллелизм и в какой-то мере возрождался по-новому, в связи с особенностями идейно-духовной эволюции Блока. Такое противостояние двух рядов наметилось уже в более широком виде в композиции сборника «Земля в снегу» как неслиянность разных тематических линий. Поиски единства творческой концепции и затем нахождение исторической перспективы наиболее четко именно в цикле «На поле Куликовом» обусловили и новое качество в соотношении этих двух рядов. Органичность {323} внутренних связей в цикле «На поле Куликовом» — идейное качество, а не просто формальное достижение. С этим связано небывалое у Блока художественное единство в цикле вообще, и в частности поразительная органичность сюжета. Сложная тема — перебрасывание моста от далекого исторического прошлого в современность — сюжетно реализована так, что читатель не видит никакой неестественности в переходах, никаких «швов» сюжета. Этой органичностью и объясняется редкая целостность своеобразной лирической трагедии: отдельные стихи представляют собой как бы акты пятичастной драмы. В этом смысле «На поле Куликовом» перерешает и отменяет темы и идеи «Песни Судьбы». И тут-то становится особенно наглядным смысл театрализованности лирического персонажа Блока. Театрализованность трагического персонажа Блока в «На поле Куликовом» означает его историческую активность, действенность в сложной, целостно понимаемой исторической ситуации. Первые два акта лирической трагедии ведут к кульминации, где действие поворачивается в сторону современности. После кульминации становится ясно, что первые два акта представляют собой как бы ту почву истории, которая должна быть духовным оружием современного человека в его сегодняшней жизненной и социальной борьбе. В этом сложном и тем не менее на редкость цельном построении ощущение «швов» в какой-то степени возникает только в кульминации, в те моменты, когда возникает раздумье: что же означает этот образ единства, запечатлевшийся на щите героя? Это недоумение связано со слабыми сторонами мировоззрения Блока. Художественное «чудо» тут в том, что кульминация в целом все-таки необычайно органична. Опора на историю и здесь в конечном счете снимает возможность толкования женского образа в качестве глухого «синтеза», уничтожающего, тушащего противоречия в мистическом единстве.

Окончательно снимает такую возможность новый поворот сюжета после кульминации. Четвертое стихотворение цикла («Опять с вековою тоскою…») представляет собой новую трагедийную перипетию. О нем шла речь выше, в самом начале разбора «На поле Куликовом», — такой сдвиг в анализе необходим именно для понимания конфликтного единства цикла. Цельность цикла — не в «синтезе», но в конфликтном начале истории. Став современником, герой не становится человеком, нашедшим истину в последней инстанции, напротив, именно здесь {324} с особой силой проявляется в нем действенный жизненный драматизм. Герой-персонаж изображается ищущим истину, понимание современности. Он — «волк под ущербной луной», потому, что он борется в себе самом не с общими основами национальной истории, но с недавним прошлым, в сущности с определенными тенденциями в современности. Поскольку он явно «интеллигент», в специфическом блоковском смысле слова, то он ищет социального самоопределения в сложном общественном контексте, где «ущербная луна», весь переходящий в душу «пейзаж» явно означают неблагополучное, характерное для современности общественное устройство, культивирующее в нем индивидуалистические темные страсти, навыки духовного обихода, связанные с жизнью социальных верхов. То «дивное диво» истины, которое он ищет, никак не может ассоциироваться ни с какими «синтезами», оно явно противостоит им, как и сам Блок к осени 1908 г. оказался в коллизии со всеми своими «соратниками» по символистской литературной школе. Если пользоваться блоковскими же словами, то в этом герое-персонаже скорее всего изображается процесс духовного самоопределения «новой интеллигенции», т. е. людей, ищущих связи с передовыми общественными тенденциями современности. Блок-прозаик настаивает на том, что эти процессы носят объективный характер, что за ними стоит сложная диалектика борьбы «социальных верхов» и «социальных низов». Тут Блока-лирика можно воспринимать только в связях с Блоком-прозаиком, и Блок-прозаик до конца понятен только в соотношениях с Блоком-поэтом.

Что это так — об этом говорит последний акт лирической трагедии, стихотворение «Опять над полем Куликовым…», датированное 23 декабря 1908 г., т. е. как бы завершающее не только цикл, но и осенние дискуссии о народе и интеллигенции, и обмен письмами со Станиславским. Поиски социально-исторической активности, действенности, по Блоку, особенно важны именно сейчас, потому что Россия стоит перед новым историческим катаклизмом, перед новой «Куликовской битвой»:

Опять над полем Куликовым
Взошла и расточилась мгла,
И словно облаком суровым,
Грядущий день заволокла.

Едва ли этот предстоящий катаклизм можно и должно воспринимать как столкновение «народа» и «интеллигенции», {325} представляемых как мертвенно противостоящие друг другу социологические категории. Такое толкование не допускается той сложной и мучительной борьбой, в которой Блок искал и нашел единую и широкую историческую основу совокупности современных противоречий, наиболее обобщенно понимаемых. Не допускает подобного узкого «социологического» понимания и сложная диалектика становления новой личности на основе истории, развиваемая и во всем цикле, и в прозе Блока. Не допускает его и вся предшествующая эволюция Блока-поэта, проблематика его книг «Нечаянная Радость» и «Земля в снегу». Как бы итоги всему этому подводятся в цикле «На поле Куликовом».

Проза Блока дает поводы к прямым аналогиям между разными «станами» в Куликовской битве и современными отношениями «народа» и «интеллигенции», и, следовательно, к узкосоциологическому толкованию самих этих аналогий. Элементы такой прямолинейности в прозе (а отчасти и в черновых вариантах стихов) следует относить к трудностям, издержкам идейно-духовного роста поэта. Но ведь и в прозе Блока к концу 1908 г., главным образом в связи с работой Блока-поэта (развитие темы цикла «На поле Куликовом»), устанавливается понимание «народа» и «интеллигенции» в единстве их исторически противоречивых отношений. Следовательно, подобному механически противопоставляющему ограничительному толкованию противоречит даже отдельно взятая проза Блока — и в ней все это толкуется шире, и в ней недаром же говорится об отклонившейся «стрелке сейсмографа», предвещающей события наиболее общие, грозные и катастрофические. А контекст всего творчества Блока в целом непреложно говорит, что поэт понимает под такой катастрофой неизбежно надвигающийся в стране новый революционный взрыв. О поведении человека в таком новом революционном взрыве и говорится в финальном стихотворении цикла «На поле Куликовом»:

Но узнаю тебя, начало
Высоких и мятежных дней!
Над вражьим станом, как бывало,
И плеск и трубы лебедей.

Не может сердце жить покоем,
Недаром тучи собрались.
Доспех тяжел, как перед боем
Теперь твой час настал. — Молись!

{326} Блок ищет в этом гениальном цикле утверждения действенного, исторически активного поведения человека в неизбежно надвигающемся, по его мнению, грандиозном общественном конфликте.

«На поле Куликовом» закономерно завершает движение Блока в революционные годы, и поэтому находимая в цикле новая концепция творческого единства не может толковаться в духе соловьевских идей «синтеза». Однако развитие Блока, происходящее судорожными взрывами, скачками, стихийно и противоречиво, может дать поводы к таким истолкованиям, — этими поводами пользуются Андрей Белый и Сергей Соловьев для «примирения» с Блоком. После годов напряженных полемик, литературно-общественной вражды они находят, что открывающийся циклом «На поле Куликовом» новый этап творчества Блока возвращает его к соловьевству. Именно так истолковывали они оба впоследствии свое «примирение» с Блоком в 10‑е годы, ссылаясь при этом на впечатление, произведенное на них чтением цикла «На поле Куликовом». Откровеннее и проще говорит об этом С. М. Соловьев: «Появились стихи Блока “На поле Куликовом”, где я радостно узнал мощные и светлые звуки прежнего певца “Прекрасной Дамы”»[[169]](#footnote-170). Далее, в качестве доказательства возвращения Блока к соловьевству, цитируется кульминационное стихотворение цикла, причем выделяется только появление светлого образа единства и опускается уточняющая характеристика самого исторического этапа; затем сюда присоединяется соответствующим образом интерпретированный доклад Блока 1910 г. о символизме. Более сложное построение возводит Белый, тоже отправляющийся от цикла «На поле Куликовом»: «Я случайно прочел в Волынской губернии стихотворение “Куликово поле”, и действие этого стихотворения на меня было действием грома… “Куликово поле” было для меня лейтмотивом последнего и окончательного “да” между нами». Белый пытается обосновать свое примирение с Блоком в духе теософии, овладевшей им с 10‑х годов и толковавшейся им в связях с соловьевством, — оказывается, годы вражды с Блоком «… соединили нас в духе»[[170]](#footnote-171). Принося {327} Блоку «… покаяние во всем том, что было…»[[171]](#footnote-172), Белый в своих ранних мемуарах опирается на анализ финальных стихотворений цикла, устанавливая в них аналогии с романом «Петербург», т. е. для своих антропософских и соловьевских построений пытается использовать современные аспекты блоковского цикла.

Нет ничего удивительного в том, что из «примирения» с Блоком на основе такого извращенного представления о пути Блока ни у Андрея Белого, ни у С. М. Соловьева ничего не получилось. Оба они хотели как бы вычеркнуть из этого пути все творчество Блока революционных лет и таким образом искусственно соединить «Стихи о Прекрасной Даме» с неверно понимаемым циклом «На поле Куликовом». Примечателен в этом смысле следующий эпизод, о котором рассказывает С. М. Соловьев. Пытаясь в соловьевском духе истолковать и тесно связанные с циклом «На поле Куликовом» блоковские «Итальянские стихи», С. М. Соловьев, тем не менее, нашел в них «кощунственные» мотивы и поделился этим наблюдением с Блоком. «Когда я сказал об этом Блоку, он мрачно ответил: “Так и надо. Если б я не написал "Незнакомку" и "Балаганчик", не было бы написано и "Куликово поле"”»[[172]](#footnote-173). Самую логику, закономерность своего пути Блок не согласен подчинять соловьевским схемам. Обобщающий итоговый цикл вел Блока не назад, к его первой книге, но к будущему, — он оказался в дальнейшем одной из основ крупнейшего достижения Блока — гениального третьего тома его лирики.

## 4

В своем дальнейшем развитии Блок уже не отступает от найденного им в цикле «На поле Куликовом», каковы бы ни были конкретные трудности в освоении и воплощении того или иного жизненного материала, тех или иных духовных коллизий, которые входят в поле его художественного внимания. Напротив, он развивает, уточняет и углубляет обретенное там, формально как будто бы не прибегая в одном персонаже, в границах одного сознания к столь прямым и непосредственным переходам от истории к современности. «На поле Куликовом» в этом смысле {328} представляет собой поэтический перевал, где основной новый принцип, прояснивший эволюцию, выражен наиболее резко и последовательно. Непосредственно продолжают «укладывание» нового принципа «Итальянские стихи»; на ином материале они обнаруживают неслучайный характер соотнесения истории и современности для создания широкого содержательного нового качества лирического «я», открывают существенно новые возможности для разработки поэтического образа человека. Концепция цикла «Итальянских стихов» возникает во время путешествия 1909 г. Тут проявляется одна специфическая особенность блоковского развития. Художественное дело Блока все время сложными, противоречивыми соотношениями переплетается с общественной жизнью страны и личной жизнью поэта.

Крупнейший поэтический перелом в дооктябрьском творчестве Блока происходит в годы реакции, все сгущавшейся после спада революционной волны и третьеиюньского переворота. «Глухота и чернота» общественной атмосферы в какой-то степени откладываются в творческом сознании Блока. К 1909 г. относятся также два трагически переживавшихся Блоком события личной жизни: рождение и смерть ребенка Л. Д. Блок в начале года и смерть отца, А. Л. Блока, в конце. Привыкший сопоставлять факты личной и «общей» жизни, Блок воспринимал эти события и в свете исторической перспективы, представлявшейся Блоку, как большому художнику, вполне конкретно, в смене исторических и «реальных» поколений. «Итальянские стихи», таким образом, появляются как бы в черной раме личных потерь и на мрачном фоне общественной реакции. Эти обстоятельства следует учитывать не в «извинение» Блока — художника трагической темы, но скорее для того, чтобы в должной мере оценить патетическую мощь утверждения исторической перспективы в самом цикле. О них надо помнить в особенности для верной оценки высказываний Блока, связанных с возникновением «Итальянских стихов».

Блок как бы убегал в Италию от мрачных восприятий российской действительности и вместе с тем искал временного успокоения от трагизма личной жизни. Более чем когда-либо Блок воспринимает личное и общее в единстве — очень отчетливо это видно в письмах Блока, относящихся как к самой поездке в Италию, так и к поре, непосредственно ей предшествующей: «… пришли очень черные дни. Когда я говорю шутливо, мне ужасно не до шуток, {329} страшно тяжело. Думаю, что эта тревога имеет совсем не одни личные основания» (письмо А. Н. Чеботаревской от 30 января 1909 г., VIII, 273). Важно и исследователю видеть все это в единстве, в общем комплексе. Блок едет в Италию с мыслями об общественном мраке, наступающем в России, о сгущающемся трагизме личной жизни — иначе говоря, поэтическая формула «О Русь моя! Жена моя!» и тут развивается в новом трагедийном повороте идейно-духовной жизни Блока и определяет внутреннюю логику появления «Итальянских стихов». Тема России как тема трагедийного единства противоречий по-новому здесь реализуется, неотделима от «Итальянских стихов». Существуют мемуарные свидетельства о том, что все свое творчество Блок рассматривал в позднюю пору как посвященное этой его главной теме, теме России: «Не я один поражен был на вечере в Тенишевском зале подбором стихов, исключительно зловещих, и тоном голоса, сумрачным до гневности. — “О России, о России!” — кричали ему из публики, после стихов из цикла “Пляски смерти”. “Это все — о России”, — почти гневно отвечал он»[[173]](#footnote-174). Говорить так с полным основанием Блок мог только после нахождения нового творческого единства в цикле «На поле Куликовом», и в этом смысле «Итальянские стихи» иначе освещают и развивают ту же единую тему.

Мысли об общественной реакции в России питают трагическую мрачность, владеющую Блоком и перед поездкой в Италию, и во время самой поездки. В письме к матери от 19 июня 1909 г. из Милана Блок пишет: «Трудно вернуться, и как будто *некуда* вернуться — на таможне обворуют, в середине России повесят или посадят в тюрьму, оскорбят, — цензура не пропустит того, что я написал» (VIII, 288). При этом Блок признается: «Единственное место, где я могу жить, — все-таки Россия, но ужаснее того, что в ней (по газетам и по воспоминаниям), кажется, нет нигде» (там же). Объяснение такой трагедийной двойственности восприятия России издалека следует искать в том едином комплексе, в котором все это возникает. Среди писем Блока от первой половины 1909 г. есть единственные в своем роде документы по ясности выражения общественной позиции поэта: это письма к В. В. Розанову. В них с необычайной четкостью выражается, в качестве идейно-мировоззренческой основы, историческая {330} перспектива, в которой Блок видит Россию. Есть Россия, которую Блок никогда не примет: «… смертная казнь и всякое уничтожение и унижение личности — дело страшное, и потому я… не желаю встречаться с Пуришкевичем или Меньшиковым, мне неловко говорить и нечего делать со сколько-нибудь важным чиновником или военным, я не пойду к пасхальной заутрене к Исакию, потому что не могу различить, что блестит: солдатская каска или икона, что болтается — жандармская епитрахиль или поповская нагайка. Все это мне *по крови* отвратительно» (письмо от 17 февраля 1909 г., VIII, 274 – 275). Эта самодержавно-чиновничья Россия отвратительна Блоку «по крови» потому, что — как опять-таки с необычайной ясностью здесь сказано — Блок относит себя в смысле определенных традиций к старой русской интеллигенции: «… я останусь *в этом одном* представителем разряда людей, Вам непонятных и даже враждебных, представителем именно *интеллигенции*…» (VIII, 274). Блоковское подчеркивание «в этом одном» означает связывание себя с *передовыми* традициями старой интеллигенции, и только в таком плане Блок считает себя связанным с современной интеллигенцией. Идея связи и единства «народа» и «интеллигенции» в более широком для Блока смысле, в перспективе нового этапа истории, выражена тут опять-таки с необычайной ясностью: «… что народ, что интеллигенция — вскоре (как я чаю и многие чают) будет *одно*» (VIII, 275). В письме от 20 февраля 1909 г. еще четче выражены и непримиримость контрастов старой и новой России, и сама перспектива истории как перспектива революции: «Современная русская государственная машина есть, конечно, гнусная, слюнявая, вонючая старость, семидесятилетний сифилитик, который пожатием руки заражает здоровую юношескую руку Революция русская в ее лучших представителях — юность с нимбом вокруг лица» (VIII, 277). Таким образом, для Блока 1909 года идея «России» как исторически перспективного мировоззренческого единства есть «… *концепция* живой, могучей и юной России» (там же), или России будущего этапа истории. Во всем этом контексте слова о том, что «единственное место, где я могу жить, — все-таки Россия», могут означать лишь одно: что только в России Блок находит перспективу истории в ее жизненном выражении, в жизненных возможностях.

В письмах к В. В. Розанову, представляющих собой, в сущности, наиболее последовательные выводы из блоковских исканий 1908 г., есть одна особенность, на которую {331} следует обратить серьезное внимание. Историческая перспектива здесь предстает у Блока везде в конкретно-жизненной форме, для него она всюду — вопрос о человеческой личности, о возможностях ее раскрытия, движения и просто — элементарнейшего существования: не случайно же и непосредственным предметом спора в письмах являются террор и смертная казнь[[174]](#footnote-175). Речь идет о человеческой личности везде и всюду, в каких бы аспектах ее ни рассматривать — в самом ли широком общественном (в отношениях с государством, с людьми и т. д.) или в наиболее узких, чисто индивидуальных. Именно с точки зрения интересов личности расцениваются и конкретные явления современной общественной жизни, и тут-то и заявляет Блок — решительно и категорически, — что «как часть целого я принадлежу к известной группе, которая *ни на какой компромисс* с враждебной ей группой не пойдет» (VIII, 274), что он «интеллигент». Далее, в развитие этого положения, он заявляет столь же твердо, что традиции передовой интеллигенции и подлинные интересы трудовых людей, «народа» именно здесь нераздельны. В итоге — историческая перспектива, на которой основывается оценка современности, оказывается неразрывно слитой с проблемой личности.

Но стоит только приглядеться к наиболее мрачно-трагическим высказываниям поэта перед поездкой в Италию и во время самой поездки, как станет ясно, что и тут новые краски — более густотрагические — оказываются все время в конкретных ситуациях, возникающих в связи с проблемой личности. И здесь опять из простых и наглядных мотивов, относящихся к личности, всплывают более широкие и общие вопросы: «… в Италии нельзя жить. Это самая нелирическая страна — жизни нет, есть только искусство и древность»[[175]](#footnote-176), не может быть обычного человеческого существования личности там, где прошлое, история, запечатленная в культуре, неизмеримо превышает сегодняшние возможности жизни. «Лирическое» тут — личностное, и это, бесспорно, рассматривается как важнейшая ценность, определяющая возможную жизнь — или ее отсутствие. Но как раз в связи с историей, застывшей {332} в больших явлениях культуры, возникает наиболее мрачное, быть может, из всех вообще существующих высказываний Блока о современности: «Более чем когда-нибудь я вижу, что ничего из жизни современной я до смерти не приму и ничему не покорюсь. Ее позорный строй внушает мне только отвращение. Переделать уже ничего нельзя — не переделает никакая революция. *Все* люди сгниют, *несколько* человек останется. Люблю я только искусство, детей и смерть… Я давно уже читаю “Войну и мир” и перечитал почти всю прозу Пушкина. Это существует» (письмо к матери из Милана, VIII, 289). Может показаться, что в этих двух письмах из-за границы Блок говорит о прямо противоположных вещах, на деле же речь идет об одном и том же, но с разных концов. Застывшая в памятниках культуры история — единственное, что обладает сегодня большими внутренними возможностями для жизни личности — вот о чем говорится в только что цитировавшемся письме. Культура тут рассматривается как выражение возможностей жизни и истории. Но в первом цитировавшемся письме говорится, что такая застывшая, не имеющая выходов в современность, не формирующая современные отношения культура заполнить отсутствие жизни не может. Следовательно, говорится об одном и том же. Современность Европы отрицается с точки зрения возможностей личности. Однако нисколько не отрицается историческая перспектива — напротив, только о ней и речь. Она воплотилась в культуре — и, в сущности, только она и осталась. Есть во всем этом комплексе размышлений еще один чрезвычайно существенный поворот. Блок уходил ненадолго в Европу от мрака русской самодержавной реакции. Однако здесь он обнаруживал «нелирическую страну» — отсутствие возможностей развития личности именно там, где столь наглядно запечатлелась прошлая, бурная и напряженная, историческая жизнь. В совершенно ином конкретно-национальном выражении обнаруживался общий, более широкий исторический тупик современности — исчерпанность буржуазного строя жизни. Получалось так, что Блок попал из огня да в полымя. Все это становилось ему особенно отчетливо видно именно в свете исторической перспективы, найденной художественно в цикле «На поле Куликовом». Но видно это было Блоку больше всего сквозь проблему личности, а в период итальянского путешествия только через нее, — об этом надо помнить, чтобы ничего не упрощать в объективных трудностях {333} блоковского движения. Конкретных исторических сил, на которые можно было бы опереться в этой трудной ситуации, Блок не видел. Отсюда — получается совсем иное положение, чем, скажем, в период очерка «Девушка розовой калитки и муравьиный царь». Сейчас Блок видит трагическое единство общеисторической ситуации, поэтому у него уже не противостоят столь механически буржуазная «Европа» и «Россия». Он видит как художник и конкретно-чувственное различие ситуаций там и тут: все-таки жизненных возможностей личности, в смысле будущего, в России больше, чем на Западе, потому-то и жить Блок может только в России. Получается положение, напоминающее Герцена: вспомним, с каким блеском исторической проницательности Герцен обнаруживает отрицательные стороны николаевской России в мещанско-буржуазной Франции. Опять-таки поиски исторически перспективного поэтического восприятия мира объективно сближают Блока с русской культурой 40 – 50‑х годов. Но отсутствие более конкретных социально перспективных опор делает положение Блока чрезвычайно трудным. У него появляются даже мотивы исторического скепсиса, при всех мировоззренческих отличиях тоже отчасти напоминающие Герцена: «Россия для меня — все та же — лирическая величина. На самом деле — ее нет, не было и не будет» (VIII, 289), — говорится в том же письме к матери от 19 июня 1909 г. Дальше следует фраза о Пушкине и о «Войне и мире» и о том, что «это существует». История, запечатлевшаяся в культуре, — та реальность, на которую пытается сейчас опереться Блок.

На деле у Блока перспектива культуры оказывается также и перспективой жизни. «Россия — лирическая величина» — это приятие жизни в ее общих основах, через личность, идущую трагическими путями и все-таки утверждающую большую перспективу будущего. Такой предстанет жизнь в «Итальянских стихах». Нельзя читать «Итальянские стихи» без окружающей их «прозы» — в частности, без писем Блока, представляющих большое явление русской прозы, — но нельзя и отождествлять прозу и стихи. Взаимосвязанные, но разные ряды содержания выражаются там и тут. В «прозе» писем с большей отчетливостью проявляются элементы трагического отчаяния, охватывающего Блока при зрелище жизненного упадка, порождаемого самодержавной реакцией в России, и «нормальной» обездуховленности, порождаемой относительно стабильным состоянием «цивилизованной» Европы. {334} В стихах с большей определенностью говорится о том, что могло бы вывести людей из трагического положения; и там и тут Блок видит канун взрыва. Но, поскольку конкретных сил, которые выведут мир из предстоящего катастрофического взрыва, Блок не видит и в то же время не может и не хочет отказываться от намеченной в цикле «На поле Куликовом» исторической перспективы, он пытается опереться на культуру. Тот факт, что в Италии его «обожгло искусство», сам Блок, в сущности, обосновывает именно тем, что в культуре, и в частности в великой живописи итальянского Ренессанса, он усматривает задатки большого будущего для человечества: «… итальянская старина ясно показывает, что искусство еще страшно молодо, что не сделано еще почти ничего, а совершенного — вовсе ничего: так что искусство всякое (и великая литература в том числе) еще все впереди» (письмо к матери из Венеции от 7 мая 1909 г., VIII, 283) При общем блоковском подходе, связывающем воедино разные стороны и проявления жизни (а такой подход вырабатывался у Блока как раз в связи с поисками творческого и мировоззренческого единства, перспективного взгляда на современность), то, что «искусство еще все впереди», означает для Блока и то, что жизнь в широком смысле тоже еще таит впереди множество возможностей. Блоковское мышление вообще противоречиво — не только в том смысле, что оно содержит неразрешимые, подчас с трудом соединимые крайности, но и в том смысле, что оно отличается живой гибкостью переходов. Блока трудно «пересказывать» — в этом тоже есть известное сходство с Герценом, которого так же невозможно сводить к догматическим «формулам», односторонним сентенциям. Памятуя о такой гибкости блоковской мысли, которую никогда нельзя читать односторонне, можно утверждать более или менее определенно, что именно общую перспективу жизни имеет в виду Блок, когда он говорит о «молодости» культуры. Это также — и об исторической молодости, о возможном будущем людей, об исторической перспективе. Не случайно в том же письме к матери от 7 мая 1909 г., противоречивом в разных смыслах этого слова, говорится и следующее: «Среди итальянских галерей и музеев вспоминается Чехов в Художественном театре — и не уступает Беллини; это тоже — предвестие великого искусства» (VIII, 283). Далее же, после перечисления разных проявлений русской общественной жизни, вспоминается «все та же Россия “в мечтах”» (там же). {335} Таким образом, весь контекст, со всеми его драматическими противоречиями разного плана, говорит несколько иным языком, в сущности, о тех же вещах, что и письма к Розанову, скажем: о неприемлемости для Блока реакционной России и о «будущей России» как исторической перспективе. В Европе же подобную историческую, перспективу, по прозе Блока, отчетливее всего представляет ее историческое прошлое, застывшее, зафиксированное в ее культуре. Но в этой же культуре видны и возможности жизни будущего.

В самих «Итальянских стихах» все эти вопросы ставятся и шире, и сложней, противоречивей, и просто — несколько иначе. Прежде всего, в стихах Блок гораздо более прямо и непосредственно соотносит самую культуру с жизнью, с современными отношениями людей; яснее видно, что основной опорой ему представляется жизнь. Далее, в стихах он вовсе не ограничивается несколько однозначной, небогатой идеей «нелирической страны», но поэтически находит такие области, такие «углы жизни», где сохраняются возможности эмоционально-интенсивного существования человека. От этого более прямыми и непосредственными, с одной стороны, делаются соотношения между культурой и историей; с другой стороны, более сложным, противоречивым оказывается подход к современности. Более открыто выступает проблема соотношений истории и современности, и культура выглядит тут больше посредником, своего рода разветвленным и сложным «метафорическим» способом постановки больших вопросов современной жизни. И здесь-то становится окончательно ясно, что есть нечто героическое в самом факте обращения Блока к «обжегшей» его большой культуре как способу сохранения и обогащения исторической перспективы в своем творческом сознании. Блок не «убегает» от современности в культуру, но проверяет современность историей, предъявляет ей большой поэтический счет от имени большой культуры, а по существу — и истории.

Наиболее резко такого рода оценка духовно-человеческой несостоятельности современного жизненного уклада производится в обобщенном образе Флоренции. В «Итальянских стихах» большую и особую роль играет образ человека, чьими глазами воспринимается Италия в ее прошлом и настоящем, чьим восприятием вообще создается единая концепция художественного целого; наименее {336} приемлема для этого «проходящего человека» сегодняшняя Флоренция:

О, Bella, смейся над собою,
Уж не прекрасна больше ты!
Гнилой морщиной гробовою
Искажены твои черты!

Хрипят твои автомобили,
Твои уродливы дома,
Всеевропейской желтой пыли
Ты предала себя сама!

*(«Умри, Флоренция, Иуда…», май — июнь 1909)*

Клеймится Флоренция за измену своему большому, величественному историческому прошлому, она «Иуда» именно потому, что повинна в замене автомобилями и велосипедами, уродливыми современными домами, «всеевропейской желтой пылью» — Леонардо и Беато Анжелике, Савонаролы и Медичи. Здесь, в этих инвективах современной Флоренции, очень ясно видно, что речь идет не только о культуре, но обо всем историческом жизненном укладе: прошлое, история несравненно богаче своими жизненными возможностями, «всеевропейская желтая пыль» современности отвергается за свою обездуховленность, жизненную бедность, прозаичность. При этом все воспринимается в категориях трагедии — обездуховленность современной цивилизации дается в виде трупного тления, духовной гибели:

Ты пышных Медичей тревожишь,
Ты топчешь лилии свои.
Но воскресить себя не можешь
В пыли торговой толчеи!

Гнусавой мессы стон протяжный
И трупный запах роз в церквах —
Весь груз тоски многоэтажный —
Сгинь в очистительных веках!

Измена своему прошлому, своей собственной истории наказывается историческими же способами: у Флоренции-Иуды нет будущего, ей предстоит еще долгие века томиться в безвыходной пустоте, очищаться от своего падения, нести кары исторического возмездия. Примечательно, что такую же роль отводит Блок Флоренции в прозаическом цикле «Молнии искусства»: там в очерке «Маски {337} на улице»[[176]](#footnote-177) зловещая и одновременно почти шутовская, гротесковая похоронная процессия врезается в современную толпу и мгновенно исчезает в обычном доме: трагическому факту смерть противостоит механичная до гротеска «процедура» уборки трупа.

Однако связанные с Флоренцией образные ассоциации далеко не исчерпываются в «Итальянских стихах» превращением ее в зловещий символ мертвенной механичности современной буржуазной жизни, и торжество блоковского искусства — в появлении иных красок, в жизненной и философско-обобщающей многосторонности конечного образа Флоренции. Внутри «Итальянских стихов» — целый цикл стихов о Флоренции; в этой связи надо сказать, что употреблявшееся выше определение «Итальянских стихов» как цикла является словесным упрощением. «Итальянские стихи» — сложное художественное образование, наиболее близкое к высокообобщенному поэтическому путевому дневнику. Художественное целое здесь образуется скорее всего по принципам, близким к прозе. Большое содержательное значение имеет образ «путешественника», «проходящего лица» — он отделяется в цикле от изображаемых явлений тоже больше по принципам прозы. Относительно редко его восприятие, его оценки врываются в изображение так резко и патетически-негодующе, как в стихотворении «Умри, Флоренция, Иуда…», — однако в иных формах он все же выделяется, и именно как персонаж прозы. Разумеется, подобное определение вовсе не означает умаления художественных достоинств гениальных стихов Блока, но представляет собой просто попытку разобраться в качественном своеобразии и художественно-исторической специфике этих стихов. В каком-то смысле «Итальянские стихи» — одно из выражений традиции, тянущейся с поэтической молодости Блока; их «прозаичность» представляет собой в высшей степени удавшуюся попытку освоения лирикой опыта большой русской прозы. Литературный генезис их следует {338} возводить (через Апухтина) к поэзии 40 – 50‑х годов. Отчасти они, очевидно, в какой-то степени связаны с «Фантасмагориями» К. Павловой, тоже представляющими собой лирико-философский «путевой дневник»[[177]](#footnote-178).

Как «путешественник», «проходящее лицо», персонаж прозы, Блок видит в Италии вообще, и во Флоренции в частности, не просто умирание, отвратительное механизированное подобие жизни, но и самую высокую поэзию жизни, в ее интенсивности, напряжении, цветении. Вот маленькая стихотворная новелла, датированная июнем 1909 г., пятое звено в цикле «Флоренция»:

Окна ложные на небе черном,
И прожектор на древнем дворце.
Вот проходит она — вся в узорном
И с улыбкой на смуглом лице

А вино уж мутит мои взоры
И по жилам огнем разлилось…
*Что мне спеть в этот вечер, синьора?
Что мне спеть, чтоб вам сладко спалось?*

Трудно и не нужно пересказывать поэзию именно как поэзию — она должна говорить и всегда говорит сама за себя, иначе людям незачем было бы писать стихи. Но можно и нужно говорить о том, в каких направлениях, с какими объективными идейными целями и как содержательно строится и действует поэзия. «Прожектор на древнем дворце» — это как бы современность, «наложенная» на историю или даже, вернее, «вырванная», «вырезанная» из потока истории. Но из современности выбирается то, в чем заключена большая и подлинная поэзия жизни, возможная, существующая и сегодня в человеке и его отношениях с людьми. «Прожектор» современного искусства вырвал ее из потока жизни, который одновременно является и потоком истории. Поэтому эта сегодняшняя поэзия жизни одновременно как бы «проигрывает» старую, уже ставшую историей, жизнь. Финальные две строки даются курсивом, подчеркнуты, выделены: это как бы реплика кого-то другого, не «путешественника» не «проходящего лица»; на фоне древнего дворца лирически «проигрывается» большая жизненная ситуация — одновременно {339} и древняя и сегодняшняя[[178]](#footnote-179). История вошла в самую душу персонажа, вошла не негативно, отрицательно, — но для утверждения положительного, поэтического смысла жизни, как возможная опора современности. В «Молниях искусства» Блок утверждает: «Италия трагична одним: подземным шорохом истории, прошумевшей и невозвратимой». Далее в очерке «Немые свидетели» говорится, что здесь «… весь воздух как бы выпит мертвыми и по праву принадлежит им» (V, 390). Но в стихах дается нечто несравненно большее: «подземный шорох истории» поэтически толкуется и как высокое трагедийное утверждение жизни, как «историческая информация», полученная от прошлого и помогающая конкретному человеку жить и сегодня.

Стихотворение «Окна ложные на небе черном…» содержит в себе лирический персонаж театрализованного типа. Это не значит, что Блок в каких-то отдельных вещах отказывается от повествовательного принципа в пользу театрализации. Нет, здесь происходит нечто иное. В цикле «На поле Куликовом» в известной степени доведен до предела театральный принцип: цикл стихов как бы превращается в «лирическую трагедию» с железной внутренней логикой композиции. Блок не отступает от того, что обретено в «На поле Куликовом», но развивает найденное далее. Он ищет композиций более гибких, сложных, жизненно богатых, но на той же основе. И в «Итальянских стихах» в целом, и в отдельных циклах, входящих в «дневник путешествия», есть и сквозной образ-персонаж «проходящего лица», и отдельные персонажи внутри маленьких «драм» или «новелл», «проигрываемых» по ходу путешествия; по более сложным разветвлениям замысла содержательно, идейно используются и сами отклонения, и «рама» путешествия, и особые права «рассказчика». Это дает возможность более гибких, жизненно убедительных переходов от истории к современности, — таков общий смысл подобной композиции, «монтажных перебивов» повествования «крупными планами» отдельных сюжетов и, конечно, также и сложных переходов от «рассказчика» к отдельным персонажам выделенных сюжетов.

{340} Насколько это важно именно для общего содержания целого, для художественно верных и тонких идейных акцентов, показывает хотя бы «обрамление» стихотворения «Окна ложные на небе черном…» внутри цикла «Флоренция». За маленькой драмой или новеллой об «углах жизни», где и сейчас можно найти высокую поэзию, следует стихотворение «Под зноем флорентийской лени…», датированное 17 мая 1909 г., где говорится о том, насколько «беднее чувством» современный человек на фоне богатой красками прошлой жизни, — кажется, что здесь «молчат церковные ступени, цветут нерадостно цветы». Далее следует вторая строфа, вывод:

Так береги остаток чувства,
Храни хоть творческую ложь:
Лишь в легком челноке искусства
От скуки мира уплывешь.

Но ведь это мысль «проходящего человека», отчаявшегося на минуту от этого постоянного зримого столкновения богатства истории и бедности современной механической цивилизации. Мысль эта рождается естественно, органично, но она не «конечная мысль», не последний вывод, она «проходяща», как и сам человек, который на миг мог прельститься и ею, подумать и так. А то, что она временна, доказывает «фон», путешествие, рождающее и совсем иные, более трагедийно-глубокие мысли. Трагедиен предшествующий эпизод, где «прожектором» освещена новелла о «полноте жизни», и «легкий челнок искусства» нельзя отделить от этого потока жизни. Наконец, «скуку мира», его «пустоту» и «легкость челнока», уносящего от этой скуки, полностью снимает другая «перекладина рамы», стихотворение, предшествующее «прожектору на древнем дворце» и датированное июнем 1909 г.:

Жгут раскаленные камни
Мой лихорадочный взгляд.
Дымные ирисы в пламени,
Словно сейчас улетят.

О, безысходность печали,
Знаю тебя наизусть!
В черное небо Италии
Черной душою гляжусь.

Пламенем охвачен пейзаж, и горящей предстает душа человека. Тут никак нельзя сказать, что «весь воздух как {341} бы выпит мертвыми», нет и не может быть «скуки мира», «скуки жизни», «молчаливых церковных ступеней» и «нерадостных цветов». Невозможен тут, в этом напряжении, в пламени жизни, и «легкий челнок искусства». «Проходящее лицо» здесь открывает свою душу — она совсем не «пустая» и не «легкая», она такая же пламенная или, вернее, сожженная пламенем жизни, пламенем современности, как и «небо Италии». Современность как трагедия сталкивается здесь с трагедией истории. В том же очерке «Немые свидетели» Блок рисует «мрачное воображение пришельца из России с ее Азефами, казнями и “желтыми очами безумных кабаков…”» (V, 392). Блок цитирует тут Белого, но его построение совсем иное. Активно страстен его герой, несущий в себе всю драму современной России. Герой этот «вдвинут в историю» и в ней ищет сжигающих и возрождающих страстей трагедии. Он не ниже здесь, этот человек, тех героев, о которых повествует «шорох истории». Отсюда этот поэтический параллелизм, а по смыслу вернее — «сопряжение» «черной души» трагического героя современности и «черного неба» исторического прошлого. Мы видим, как содержательно важно здесь слияние «повествовательных» и «театрально-драматизированных» граней в обрисовке лирического персонажа, — слияние, отчетливо происходящее в «Итальянских стихах».

Такой сложный, трагедийный подход и к истории и к современности находит себе выражение также в противоречивом, сложном восприятии, воспроизведении и толковании культуры в «Итальянских стихах». Так, скажем, если во Флоренции, по Блоку, царит «столичный дух» современности с преобладанием ее отрицательных сторон, то «подземный шорох истории» больше слышен в «провинциальной Италии», где именно «весь воздух выпит мертвыми». Но тут и возникает необычайно глубокая грань блоковского построения. Большая культура, запечатлевшая прошлое, обнаруживает противоречия, трагедийное зло и в прошлом, в самой истории: «Если бы здесь повторилась история — она бы опять потекла кровью» («Немые свидетели», V, 394). В этой «крови истории», по Блоку, двойной смысл: там, в прошлом, было не меньше трагического ужаса, чем в современности, и напряжение, интенсивность, поэзия жизни связаны, сплетены с этим трагизмом:

О, лукавая Сиена,
Вся — колчан упругих стрел!
{342} Вероломство и измена —
Твой таинственный удел!

Трагические, «кровавые» грани истории запечатлелись, на века сохранились в культуре, в «остриях церквей и башен», в живописи, где «коварные мадонны щурят длинные глаза». Однако с этим же сопряжено и другое — жизненная гибкость искусства, впитывающего в себя добро и зло истории, ее противоречивость, ее перспективу:

Пусть грозит младенцу буря,
Пусть грозит младенцу враг,
Мать глядится в мутный мрак,
Очи влажные сощуря!..

Но раз культура — посредник между прошлым и будущим, то самое ее восприятие делается активно-страстным, заинтересованным, продиктованным задачами и помыслами сегодняшних людей. «Проходящее лицо», «путешественник» переживает культуру и стоящую за ней историю как свое собственное сегодня; современность он воспринимает как движущуюся историю. Черное, трагическое в истории делается его собственной сегодняшней болью:

На башне, с песнию чугунной,
Гиганты бьют полночный час.
Марк утопил в лагуне лунной
Узорный свой иконостас.

В тени дворцовой галереи,
Чуть озаренная луной,
Таясь, проходит Саломея
С моей кровавой головой.

*(«Холодный ветер от лагуны…», цикл «Венеция», 9 мая 1909)*

«Путешественник» здесь перевоплощается не в персонаж истории, не в возможного на этом же месте человека прошлого, как, скажем, можно было бы толковать сюжет стихотворения «Окна ложные на небе черном…», но в персонаж, уже изображенный, претворенный культурой в мифологического героя, участвовавшего в сюжете культуры — живописи, скажем. В произведении получается как бы несколько пластов: мифологический герой, отражавший некие черты жизни, уже в мифе получал исторически определенное обобщение, идейную обработку Далее миф использовался культурой другой эпохи, итальянским Возрождением. Наконец, есть третье, сегодняшнее {343} его восприятие: современным человеком, который, как пояснял Блок в прозе, принес с собой, в своем восприятии другую страну и другую историю, Россию эпохи черной реакции после первой русской революции. Необычайной смелостью отличается здесь художественный «ход» Блока: «проходящее лицо», «путешественник» перевоплощается тут в героя того жизненного сюжета, который находится в «начале начал», переходит в «жизненное ядро», лежащее где-то еще за гранями даже самого мифа. Далее следует, в порядке истории, сначала эпоха мифа, потом Ренессанс, потом современность. Блок как бы крутит киноленту, зафиксировавшую все эти этапы истории, с конца к началу, обратным ходом, самым простым и откровенным образом отождествив лирическое «я» с мифологическим Иоканааном. Конечно, дело тут совсем не в формальном «приеме», и в «начале начал» у самого Блока лежит глубокая мысль. Все дело в том, что все этапы названы, а не спрятаны, не замаскированы, и в том, что изображаемое дается как отражение вполне реальной и жизненно переживаемой трагедии.

Получается так, что блоковское лирическое повествование — о высоком смысле жизни, воспринимаемой как трагедия истории и трагедия современности. Лирический персонаж берет на себя историческую ответственность за все, совершающееся сегодня, поскольку в этом утверждает его опыт истории. Блок «раскручивает» ступенчатый вал истории, зафиксировавшей себя в культуре, для того, чтобы современность предстала как этап истории. Ни о каком «легком челноке искусства» тут не может быть и речи: все перевоплощения ведут к идее необходимости участия в современной жизненной борьбе, к обоснованию подобного участия и к обоснованию всех противоречий современности историческим прошлым, присутствующим в современном человеке. Именно так довершается тема цикла «Венеция» в стихотворении, датированном 26 августа 1909 г., — «Слабеет жизни гул упорный…»:

Мать, что поют глухие струны?
Уж ты мечтаешь, может быть.
Меня от ветра, от лагуны
Священной шалью оградить?

Нет, все что есть, что было — живо!
Мечты, виденья, думы — прочь!
Волна возвратного прилива
Бросает в бархатную ночь!

{344} Это значит, что история со всеми ее противоречиями, застывшая в культуре, — не мертвый груз и не «легкий челнок», уносящий от жизни, но нечто прямо относящееся к сегодняшнему существованию человека: все перевоплощения были нужны для того, чтобы к исходной точке — современности — вернуться обогащенным опытом истории.

В подобных перевоплощениях, трансформациях на протяжении «путешествия» «Итальянских стихов» своеобразно раскрывается «проходящее лицо», основной лирический персонаж. По происхождению своему он явно — «рассословленный» трагический «бродяга», «бездомный шатун» стихов и прозы Блока после первой русской революции. Но он очень изменился здесь — ведь мы уже давно находимся в границах гениального третьего тома блоковской лирики. В его восприятии мира несомненны отзвуки тех идей и настроений, которые рисовались в письмах к Розанову: «проходящее лицо» явно опирается во многом на демократические традиции старой русской культуры, и в этом смысле он — «интеллигент» в специфическом толковании Блоком этого слова. Он столь же явно обладает, как мы только что видели, и особым перспективным взглядом на историю, искавшимся Блоком в ходе кризиса 1908 г., и тут в нем проявляются черты «нового интеллигента», ищущего опор на новый, надвигающийся этап истории и культуры. И очевидным образом в нем присутствует трагизм человека переходной эпохи, человека старого мира, с болью осознающего свои связи с этим старым миром и в то же время в перспективе истории ищущего источников нового жизненного пафоса, нового «лирического» (опять же в блоковском смысле) воодушевления Преломленные в восприятии этого персонажа темы, сюжеты и идеи «Итальянских стихов» — «это все о России». Основной духовной опорой в таком случае оказывается идея связи прошлого и будущего, мысль о современности как их трагическом перекрестке, историческая перспектива как мера в оценке современных людей и событий В этом свете основной темой в целостном построении «Итальянских стихов» окажется не культура, но история в более широком смысле (как ее понимал Блок), исторически движущаяся жизнь, выражением которой является сама культура. Так задается тема единого лирического повествования в ключевом стихотворении всей композиции — «Равенна». В письме к матери от 13 мая 1909 г. Блок писал, что он «… очень рад, что нас туда послал {345} Брюсов…», туда — это в Равенну, объясняется усе особый интерес к Равенне тем, что здесь наиболее ясно виден «переход от Рима к Византии» (VIII, 284). А в письме к самому Брюсову от 2 октября 1909 г., уже из Петербурга, Блок добавлял, что стихи о Равенне «внушены не только Равенной, но и Вашей поэзией» (VIII, 294), — и даже собирался посвятить это ключевое к «Итальянским стихам» произведение Брюсову. Однако посвящения не последовало. В сущности, здесь возникает серьезный вопрос, относящийся к месту Блока внутри его эпохи: каково отношение зрелого Блока-лирика к поэзии Брюсова при решении основной для него творческой проблемы — истории в лирическом характере-персонаже.

В стихотворении «Равенна» (май — июнь 1909 г.) как будто бы с наибольшей последовательностью реализована блоковская мысль о том, что в итальянской провинции, куда не проникла в полной мере современная жизнь, «весь воздух выпит мертвыми» и трагический «шорох истории» говорит о конце и только о конце целого огромного этапа истории. В письме к Брюсову Блок так и писал о Равенне: «… она давно и бесповоротно умерла и даже не пытается гальванизироваться автомобилями и трамваями, как Флоренция… Это город для отдыха и тихой смерти» (VIII, 294). В художественной реализации подобный замысел оказывается куда более сложным, объемным и, попросту говоря, — иным. Замечательность стихотворения в том, что самый рассказ об оцепенелой, омертвевшей жизни города, как бы вещественно, предметно представляющего историческую смерть, наполнен такой огромной жизненной силой и страстной напряженностью, что приходится говорить о временной остановке, притаившейся силе жизни, но не о ее конце:

Далеко отступило море,
И розы оцепили вал,
Чтоб спящий в гробе Теодорих
О буре жизни не мечтал.

А виноградные пустыни,
Дома и люди — все гроба
Лишь медь торжественной латыни
Поет на плитах, как труба.

Выходит у Блока так, что история тут всеми своими трубами исступленно поет о жизни, но не о смерти, полном конце. Не случайны в стихотворении образы сна, младенчества — так задается тема всей вещи в первой строфе:

{346} Все, что минутно, все, что бренно,
Похоронила ты в веках.
Ты, как младенец, спишь, Равенна,
У сонной вечности в руках

Притаившаяся, временно свернувшаяся, уснувшая, но готовящая силы для нового взрыва жизнь — вот реальная тема стихотворения. Блоку здесь художественно «повезло» в том смысле, что он нашел «угол жизни», где в самой материальности, вещественности, а не только в преломлении культуры, зафиксировалась былая напряженная историческая жизнь. Замечательно говорится в авторском примечании к «Равенне» (в первом издании трилогии лирики) о Галле, одной из реальных исторических героинь-персонажей стихотворения: «… с лицом то девически нежным, то твердым и жестоким, почти как лицо легионера…» (III, 528). Важнейшей аспект темы — трагические противоречия истории, существующие и там, в той эпохе, которую предметно сохранила Равенна, и сейчас, сегодня.

Нынешняя кажущаяся смерть Равенны воплощает трагические реальности истории — временно остановленную, задержанную и даже во многом поруганную жизнь Трагично то, что латинские надписи больше говорят о жизни, чем сама сегодняшняя жизнь, в этом преломилось нынешнее, сегодняшнее противоречие истории. Там, в далеком прошлом, была грубая, страшная, но напряженная, интенсивная жизнь. Здесь, в современности, — сонное оцепенение, жизнь загнанная, забитая, опустошенная. И там и тут история полна противоречий. Но жизнь в то же время спит в колыбели, как младенец, — единая и неистребимая, и, полная сил, встанет в будущем. Стихотворение говорит об исторической перспективе, притаившейся в жизни самих людей:

Лишь в пристальном и тихом взоре
Равеннских девушек, порой.
Печаль о невозвратном море
Проходит робкой чередой

Лишь по ночам, склонясь к долинам,
Ведя векам грядущим счет,
Тень Данта с профилем орлиным
О Новой Жизни мне поет

То интенсивное, хотя и трагическое, страшное, что было давно, на минувших этапах истории, — живет и сегодня в людях, хотя сами они, может быть, и не знают об этом Подобная скрытая сила как будто бы полностью ушедшей {347} жизни — и есть тот «младенец», о котором так настойчиво говорится в «Равенне». Современность тоже трагична, хотя и по-иному. Но неосознанная печаль о прошлом есть в то же время и «песня» будущего. Поет латынь на могильных плитах, и поет так же давно мертвый Данте. Все три этапа истории, присутствующие в стихотворении, внутренне взаимосвязаны, переходят друг в друга, и все устремлены к четвертому — к «Новой Жизни», к будущему.

Здесь-то и возникает, по-видимому, долго не осознававшаяся Блоком коллизия с Брюсовым. Не случайно, конечно, именно Брюсов с его цепким взглядом знатока и поэта культуры привлек внимание Блока к Равенне, не случайно Блок вспоминал власть над собой брюсовских стихов в связи со своей «Равенной», — столь же закономерно и то, что вступивший в пору художественной зрелости Блок именно на почве истории и вопросов творческого ее претворения в поэзии осознает наконец творческую рознь с Брюсовым. На протяжении всего своего художественного пути Брюсов прибегает к образам истории, мифологизированной истории культуры; без персонажей, извлеченных из прошлого и по-своему повернутых к современности, трудно представить себе поэзию Брюсова. И как раз способы современной интерпретации образов-персонажей истории и мифологии и открывают с особой наглядностью и точки соприкосновения Брюсова и Блока, и их существеннейшие, творческие различия. Прошлое для Брюсова — повод показать, насколько более красочным, чувственно богатым и жизненно интенсивным мог бы быть современный человек, если бы у него было для этого больше возможностей. В сущности, Брюсов-поэт весь и всегда в современной жизни, и история, как таковая, в ее сложных собственных закономерностях, и в особенности — в не менее сложных отношениях с современным человеком, ему чужда и малоинтересна. Уже в относительно ранней книге Брюсова «Третья стража» (1897 – 1901) есть целый раздел стихов «Любимцы веков», целиком посвященный историческим и мифологическим персонажам; со свойственной Брюсову рационалистической, эпиграмматической точностью в концовке стихотворения «Александр Великий» (1899) выражена общая тенденция брюсовских стихов, посвященных истории:

О заветное стремленье от судьбы к иной судьбе,
В час сомненья и томленья я опять молюсь тебе!

{348} Исторический персонаж, в данном случае Александр Македонский, мог несравненно больше, чем современный человек, откровенно показывающий свое лицо в концовке; не об Александре Македонском эти стихи, но о том, как велика жажда жизни у современного человека. В сущности, это «исторический маскарад» в почти нескрываемой форме, — соотнося «исторические» стихи Брюсова с его же стихами о современном человеке, понимаешь, что изнутри произведения Брюсов уверяет: современный человек куда более щедро воспользовался бы жизненными возможностями, которые открывались герою прошлого. Отсюда, вообще говоря, и сама декоративность, маскарадность; Брюсов любит и ценит только определенный тип современного человека и реально занят только им.

Поскольку общие свойства брюсовского таланта — зримость, конкретность, чувственная яркость — присущи и этим его вещам и поскольку все это соотносится определенным образом с историей, то, при сильном увлечении Блока брюсовской поэзией на общем фоне модернистских тенденций к абстрактности, молодой Блок должен был в какой-то мере интересоваться и историко-мифологической линией поэзии Брюсова. Но ведь было в поэзии Брюсова такого плана и нечто более серьезное, чем чересчур откровенный «исторический маскарад», — а именно стремление к философско-обобщающим сопоставлениям современности и истории, особенно сильно сказавшееся в поэме «Замкнутые» (1900 – 1901). Известно, что молодого Блока художественно волновала эта поэма[[179]](#footnote-180). В поэме «Замкнутые», используя художественно законченный готический облик старого Ревеля (Таллинна), Брюсов строит обдуманные образы разных типов исторической жизни. Он рисует полную эмоционального богатства «готическую» жизнь средневековья — «иных столетий пламенную дрожь». Все здесь отличается завершенностью, целостностью, внутренним равновесием, наряду с напряженной эмоциональностью:

И было конченным, и было целым,
Спокойно замкнутым в себе самом.

{349} Современная буржуазная жизнь трактуется как мертвенная пустота, сегодняшние люди только соблюдают внешне отработанную, веками складывавшуюся традиционную упорядоченность, на деле у них давно уже нет подлинно содержательных жизненных устремлений:

И был их труд велик, шаги их были строги,
Но уводил их прочь от цели каждый час!

Стихийная, «безнравственная» чувственность — обычный предмет поэтического изображения Брюсовым-лириком современности — толкуется здесь как закономерное дополнение к оцепенелым, омертвевшим формам общественных и личных отношений и неизбежный яростный протест против них. «Замкнутые» — одно из наиболее глубоких и поэтически совершенных произведений Брюсова.

Уже тут, в попытках Брюсова установить своего рода «фазы», или «циклы», «круги» исторического движения, привести их в соотношение с современной человеческой личностью, рисуемой в крайностях, судорогах чувственной напряженности, в «стихиях» бесконтрольной эмоциональности, должно быть ясно, почему так поражал Брюсов-поэт молодого Блока. Младший поэт сам искал понимания современной личности в ее противоречиях и на фоне традиций старой поэзии, всегда для него живых, хотел понять эту сегодняшнюю личность в соотношении с движением времени; поэзия Брюсова для него была в таком плане своего рода откровением. Но это была только наметка поэтического пути к современной личности, а не сам путь: опять-таки уже здесь видны слабости Брюсова, позднее все четче поэтически осознававшиеся Блоком. Дело в том, что исторические «круги», или «фазы», которые пытается наметить Брюсов, автономны в отношении друг друга, не связаны между собой. Получается у него не единый сплошной ряд истории, но как бы самодовлеющие, замкнутые в себе отрезки ее, и само название «Замкнутые» представляет собой не просто характеристику определенного типа людей, близких к современности, но и более широкую и общую идею, своего рода «философию истории». Переходов между «замкнутыми» кругами у Брюсова нет. А именно поиски внутренних переходов и взаимосвязанностей, в широком мировоззренческом смысле, как мы видели, были неотложной поэтической задачей Блока уже на пороге поэтической зрелости. Крушение замысла «Песни Судьбы» показало Блоку, как подобное {350} творческое единство важно для современного художника; найдя в цикле «На поле Куликовом» историческую перспективу, т. е. внутреннюю логику взаимосвязи этапов истории, Блок тем самым преодолевал и всю поэтику Брюсова как пройденный для себя этап. Еще в 1907 г., в письме к Г. И. Чулкову в связи с полемиками о «мистическом анархизме», Блок пишет: «… *Брюсова* я считал, считаю и буду считать своим ближайшим учителем — после Вл. Соловьева» (VIII, 206). По-видимому, собираясь посвятить «Равенну» Брюсову, Блок еще не осознавал, как далеко реально он уже отошел от Брюсова, насколько иное и далекое от Брюсова решение современного человеческого образа он находит там же, в «Равенне».

С особой отчетливостью отличие Брюсова от Блока выступает в том, как каждый из них представляет себе будущее. Устанавливая «круги», или «циклы», истории, Брюсов предвидит возможное крушение современных человеческих отношений, и индивидуалистическое «бунтарство» для него во многом — предвестие крушения «замкнутого» в своей оцепенелости буржуазно-мещанского жизненного уклада (таким ему представляется современное общество). Однако раз у Брюсова отсутствует какое бы то ни было представление о внутренних связях между отдельными «кругами» истории, то независимым, самодовлеющим, «замкнутым» в себе предстает у него и тот новый этап истории, который, как кажется ему, неизбежно вызовет крушение старого мира. Подобный новый этап представляется ему неким новым «варварством», возвращением к истокам стихийно-чувственной жизни в вечном круговороте и повторяемости исторических циклов. Таким предстает Брюсову будущее — новым циклом однообразного, в общем, круговорота:

Но нет! Не избежать мучительных падений.
Погибели всех благ, чем мы теперь горды!
Настанет снова бред и крови и сражений,
Вновь разделится мир на вражьих две орды.

Перспектива того, что все гнетущее «снесет и свеет время», что «взойдет неведомое племя», — не пугает Брюсова, ему кажется, что «будет снова мир таинственен и нов», и это его радует как поэта. Подобная, хотя бы и насквозь рационалистически условная, будущность в поэзии Брюсова импонирует молодому Блоку; в период поэтической зрелости, после первой революции, Блок идет к совершенно иным решениям.

{351} Из всего сказанного выше должно быть ясно, что брюсовские «замкнутые круги» истории не могут входить в личность, в душу современного человека. Когда Брюсов привлекает в свою поэзию персонажи из других «кругов» истории, он поэтически мыслит простыми аналогиями, поэтому-то и получается в итоге переодевание современника (каким его видит Брюсов) в исторический костюм. Блок в «Равенне» дает совсем иную идейную завязку, или главную тему, к «Итальянским стихам». В глазах у «равеннских девушек» — «печаль о невозвратном море», и «тень Данта» «поет» о новой жизни, — это значит, что прошлое и будущее взаимосвязаны изнутри, что история проникает в души людей и этапы времени сложными трагическими путями связаны друг с другом. Блок поэтически уже оттолкнулся от Брюсова, очень далеко ушел вперед. Блок переживает в целом очень трудную, противоречивую эпоху своего развития. Он не знает конкретных общественных сил, на которые мог бы опереться; многое ему поэтому неясно, исторические силы кажутся ему стихийно-взрывными, односторонне трагическими — но он все время ищет единую нить, связывающую разные этапы истории, и стремится найти ее и в душах людей.

В «Итальянских стихах» особенно важно еще и то, что, отталкиваясь от крайностей буржуазно-механистического обличья современности, толкуя подобную современность как «нелирическую страну», Блок поэтически противопоставляет ей не только «трагического бродягу», «интеллигента» в виде «путешественника», но и Италию обычных людей, притом людей, внутренне в чем-то связанных с большой культурой прошлого. Тут возникает очень сложная и легко поддающаяся извращенным толкованиям тема «Итальянских стихов». Это — тема возвышенной «простоты» и «обычности»; для Блока она здесь — тема утверждения жизни, или даже «народной души». В таком свете предстают в особенности женские образы «Итальянских стихов»:

Строен твой стан, как церковные свечи.
Взор твой — мечами пронзающий взор.
Дева, не жду ослепительной встречи —
Дай, как монаху, взойти на костер!

*(«Девушка из Spoleto», 3 июня 1909)*

Поэтическое решение женского лирического образа здесь при специфической настроенности можно читать в духе мистического «преображения», идеалистического претворения {352} земного облика человека в нечто «иное», связанное с «нездешними мирами». У самого же Блока поэтический замысел, если воспринимать стихи в общем контексте, очевидным образом другой, он не может отрываться от целостности всего изображаемого «путешествия» по определенной стране с вполне конкретным прошлым, материализовавшимся в культуре. Речь идет в стихотворении о земной девушке, вызывающей порыв земного чувства, конкретное, хотя и «высокое» переживание. Переживание это возникает в конкретных, хотя и по-особому освещаемых обстоятельствах. Можно, предположим, сравнение стана девушки с церковной свечой толковать как романтическую неожиданность, как метафоризацию, уводящую к мистике. На деле же все в стихотворении и проще, конкретнее и вместе с тем духовно, идейно сложнее, чем грубое, прямолинейное истолкование события как встречи с «Дамой». Девушка и встреча с ней описываются на фоне Италии, еще точнее — на фоне итальянской живописи, как картина мастера эпохи Ренессанса. Но так как подобные картины встречаются часто в соборах, то в сравнении стана со свечой, скажем, в сущности, нет ничего ни неожиданного, ни тем более мистического. Девушка похожа на ту, которая изображена в сюжете фрески, и они обе похожи своей стройностью на свечи, здесь же, в этой обстановке возможные. Да и взор, «мечами пронзающий», может ассоциироваться с деталями фрески, где так часты мечи. Ассоциации такого рода ведут вовсе не к мистике, но к истории. Фреска тут представляет определенный этап истории, прошлое Италии. Оно присутствует в обычной девушке сегодняшней Италии. Содержательные «пласты» в стихе — не ступени идеалистического отрыва конкретного существа от земли, но, напротив, скорее ступени особой конкретизации, прикрепления к определенной стране с определенной историей. Что ассоциативный поэтический ход стихотворения именно таков — говорит метафора в третьей и четвертой сроках строфы, метафора возникшей внезапно страсти-костра. Метафора страсти-костра сама по себе — стертая; в конкретном целом стиха она не стерта: костер, о котором тут говорится, ведет туда же, куда и фреска, — в историю. Высокая страсть, возникающая сегодня, сейчас, ассоциируется с сожжением монаха (может быть — Савонаролы, о котором говорится и в других вещах целостного построения «Итальянских стихов»), т. е. опять же с исторически конкретными, отгоревшими во времени и во времени же продолжающимися {353} страстями. Читать стихотворение, игнорируя эти пласть., этапы истории, притом взаимосвязанные этапы, — означает просто читать его неверно, минуя не только эволюцию Блока, но и конкретный замысел «Итальянских стихов».

Наиболее примечательна ассоциация, в целостном составе «Итальянских стихов» бросающая совсем особый свет на стихотворение «Девушка из Spoleto». В стихотворении «Madonna da Settignano» (3 июня 1909 г.), согласно авторскому примечанию в первом издании трилогии лирики, изображается «… бюст синеокой мадонны в желтом платке с цветочками, помещенный под местечком, в полугоре» (III, 535). Поражает в этом изображении «простонародной мадонны», если не знать примечания, обычность ее облика; читаешь стихотворение, не сомневаясь, что речь идет о реальной девушке, в то же время описанной в «высоких» тонах:

Желтый платок твой разубран цветами —
 Сонный то маковый цвет.
Смотришь большими, как небо, глазами
 Бедному страннику вслед

Такова вторая строфа стихотворения. В первой же строфе тема девушки вводится как тема страны, «души народа»:

Встретив на горном тебя перевале,
 Мой прояснившийся взор
Понял тосканские дымные дали
 И очертания гор.

В целом стихотворения соотношение первой и второй строф укрепляет убежденность, что речь идет о реальной простонародной девушке, чей облик своей глубокой внутренней содержательностью заставляет отождествлять ее с «народной душой». Если же соотнести «Madonna da Settignano» с «Девушкой из Spoleto» (которая в авторском примечании сопоставляется именно с фресками итальянского Ренессанса), то неизбежно приходишь к выводу: бюст «простонародной мадонны» изображен поэтом в виде реальной девушки «из народа», реальная девушка из городка Сполето изображена как фигура из грозной и величественной фрески Луки Синьорелли (см. примечание Блока — III, 529). Это положение, кажущееся на первый взгляд просто парадоксальным, находит себе объяснение в эволюции Блока, в философско-общественном подтексте «Итальянских стихов». Очевидным {354} образом, в окончательной целостной идейно-художественной концепции «Итальянских стихов» находят себе отражение, развитие и дальнейшую конкретизацию блоковские идеи «культуры» и «стихии», «народа» и «интеллигенции». Высокая культура исторического прошлого дается в сложных соотношениях с обычной сегодняшней жизнью людей («народа»). В людях, живущих своей обычной жизнью, сохраняется в каких-то формах это большое прошлое культуры; с другой стороны, оно живет в сложном трагическом восприятии «интеллигента»; наконец, в общий клубок входят также противоречия прошлого и противоречия сегодняшние. Все в целом дает трагедийную перспективу истории, воспринимаемую сквозь идеи «народа» и «интеллигенции», «стихии» и «культуры».

И тут открывается особенная роль мифологических сюжетов и персонажей в «Итальянских стихах». Каждая из девушек, изображенных в стихах, о которых только что говорилось, по мере развития темы произведения, не переставая быть вполне конкретным земным существом, в то же время дается как персонаж мифа, мифологическая Мария. Мифологические сюжетные ситуации открыто разрабатываются в завершающих всю общую композицию «Итальянских стихов» (если не считать концовки, представляющей собой перевод эпитафии Фра Филиппо Липпи, стихотворения Полициана) произведениях «Благовещение» и «Успение». Было бы нелепостью игнорировать в этих вещах тот факт, что здесь налицо мифологические сюжеты, и обращать внимание только на конкретность изображения ситуаций. По художественной логике целого, Блоку именно нужно тут драматическое столкновение широкой обобщенности мифа и реальной конкретности изображения земных людей и ситуаций. Внутреннее идейное задание здесь то же, что и в цикле «Венеция» рисуется ступенчатость истории, ее этапы от простейшей конкретности мифа через итальянский Ренессанс к современности в восприятии «проходящего лица», «интеллигента»-путешественника. В подобном идейном построении сказываются и сильные, и слабые стороны Блока-поэта Миф для Блока вовсе не предмет модернистских спекуляций, как это было свойственно из современников Блока, скажем, Гофмансталю (и множеству других модернистов) в отношении античной мифологии. Еще менее он повод для особого типа лирической религиозности (как, предположим, тот же миф, что и у Блока, обрабатывается {355} у Рильке в «Жизни Марии»). Недаром же С. Соловьев находил «кощунство» в блоковской интерпретации евангельской мифологии. У Блока в данном случае это миф, и не более, нужен он для художественной обобщенности в решении определенной темы.

Обобщенность эта особенная — она должна дать в итоге своеобразную диалектику истории, ее движение от далекого прошлого к современности. Конечным замыслом является, в сущности, изображение современного человека в его глубинных исторических корнях. Сама мифология служит подспорьем для решения этой задачи. И поскольку Блок хочет дать современность на высоте большой лирической трагедии — в этом сказываются положительные свойства его таланта. Вместе с тем, поскольку современность в наиболее существенных ее выражениях предстает Блоку как ужас механичности, цивилизованной дикой прозы, поднять ее до уровня высокого трагизма удается только при помощи мифологии, — в этом сказываются слабые стороны блоковского подхода к жизни. Непосредственно-художественно сам миф дается Блоком в преломлении его историей, понимаемой как история культуры. Возможность иного, скажем мистико-религиозного, подхода к мифу снимается двумя путями. С одной стороны, мифологический сюжет дается преломленным уже в истории: изображается картина художника итальянского Возрождения, миф уже интерпретирован в далеком прошлом, и это прошлое — эпоха Ренессанса — содержательно присутствует в самом сюжете, его идейном решении. Решение это носит конкретный, земной характер. Высокие обобщающие аспекты внесла сама история, проверив и преобразовав миф конкретными людскими отношениями. С другой стороны, картина дается в восприятии современного человека, «проходящего лица», «интеллигента», который видит в ней запечатлевшуюся в культуре «душу народа». Следовательно, сама диалектика истории входит и в художественном разрезе в виде современной проблемы «народа» и «интеллигенции».

Более конкретно-художественно картина итальянского Возрождения, с ее четкой расчлененностью планов, ее гармонией, проверенной логикой, дается как в своем роде театрализованный сюжет с очень конкретными, но условными персонажами. Получается как бы в своем роде театральное представление, со свойственной именно театру специфической динамикой. Особенно отчетливо такая театральная динамика видна в «Благовещении» — она {356} видна здесь скорее негативно, как разрыв планов театрально-действенного и лирического, что и обусловливает несколько неприятное впечатление, производимое стихотворением. Но в то же время в целом «Итальянских стихов» сами картины итальянского Возрождения включены в раму путешествия, даются глазами «проходящего лица». Поэтому их условно-театрализованные сюжеты возникают как в своем роде «наплывы» в повествовании. Динамике соотношений истории и современности поэтически во многом соответствует гибкое переплетение «театральности» и «повествовательности».

В финальном сюжетном произведении композиции, в стихотворении «Успение» (4 июня 1909 г.), представляющем собой театрализованно-динамическое описание картины Фра Филиппо Липпи, очень отчетливо видно, что Блок стремится дать тему культуры как тему жизненной и исторической перспективы. Сюжетный финал всей композиции соответствует ее зачину, «Равенне»; там история в широком смысле перспективно вела к современности, здесь культура в своем внутреннем содержании открывает трагедийную перспективу жизни. Мифологический сюжет «Успения», т. е. смерти, дается как сюжет нового рождения, возрождающейся жизни:

Ее спеленутое тело
Сложили в молодом лесу.
Оно от мук помолодело,
Вернув бывалую красу.

«Молодой лес» возрождающейся жизни в дальнейшем развитии сюжета стихотворения присутствует везде как внутренний драматический, динамический противовес теме умирания, ухода от жизни. С театральной четкостью эта динамика осуществляется в накладывании персонажей и декораций «Рождества» и «Благовещения», т. е. «жизни Марии», на «Успение»: «пастухи, уже седые, как встарь, сгоняют с гор стада», «архангел старый» снова влагает «белые цветы» в персты усопшей, и даже три мертвых уже царя встали из гроба, чтобы приветствовать эту смерть в качестве нового рождения. Как тень Данта, в «Равенне» поющая о «новой жизни», сам пейзаж, завершающий мифологическую трагедию, говорит о вечном возрождении:

А выше, по крутым оврагам
Поет ручей, цветет миндаль,
И над открытым саркофагом
Могильный ангел смотрит в даль.

{357} С огромной силой лиризма ситуация мифа переводится в перспективу жизни, сама же эта динамика жизни в финальной реплике путешествия толкуется как перспектива истории: завершаются «Итальянские стихи» эпитафией автору «Успения», живописцу Фра Филиппо Липпи. Тема эпитафии — та же тема «Успения», переведенная в еще более открытые обобщения; умирает художник, но живет его дело, живет культура, принося живое, хотя и трагическое прошлое — в сегодня, в жизнь и дела современных людей с их собственными, сегодняшними драмами и трагедиями.

История, воспринимаемая в перспективе, как источник внутренней жизни современной личности, как источник поэтического переживания и как особый жизненный материал для построения поэтической концепции современного произведения, в дальнейшем развитии русской лирики оказывается основой для поэтической работы даже у тех поэтов, которые внешне как будто бы очень мало связаны с блоковской традицией. Примечателен с этой точки зрения опыт Мандельштама, поэта, по внешним особенностям своего дарования кажущегося куда более близким к брюсовским навыкам воспроизведения в поэзии образов минувших эпох, на деле же в самом основном пытающегося использовать найденное Блоком, исходящего фактически от Блока и стремящегося по-своему видоизменить блоковское соотношение между историей и внутренней жизнью современной личности в искусстве. Блок, по-видимому, этой зависимости Мандельштама от своей собственной зрелой поэтической деятельности не ощущал. Во всяком случае, сохранились уничижительные отзывы Блока о Мандельштаме-поэте раннего периода его творчества; резко иначе оценивается лирика Мандельштама в последние годы жизни, но и тут, по-видимому, не осознается то обстоятельство, что эта, заинтересовавшая, заставившая Блока задуматься, поэзия немыслима без его собственных художественных исканий. В дореволюционный период Блок определяет начальные лирические опыты Мандельштама как относительно искусное, но второсортное стиходельчество. Так определен походя Мандельштам в необыкновенно важном для понимания позиции Блока 10‑х годов письме к Андрею Белому от 6 июня 1911 г.: « — Отчего Рубанович второго сорта, когда у нас есть Рубанович лучшего сорта (по имени Мандельштам)?» Дается такая оценка в следующем общем контексте: «Теперь уже есть только хорошее и плохое, искусство и не искусство» {358} (VIII, 344). В этой логике поэзия Мандельштама — скорее имитация искусства, чем само искусство. А в дневниковой записи от 3 декабря 1911 г. поэзия подобного рода даже толкуется обобщенно, как один из духовных кошмаров современной жизни, жуткой в целом: «*Мандельштамье*» (VII, 100). Эти определения относятся к творчеству Мандельштама, еще очень далекому от блоковской традиции.

Иное, и даже прямо противоположное, восприятие мы видим в позднейших оценках, сдержанных по форме, но в общей системе взглядов зрелого Блока необычайно высоких. В дневниковой записи от 22 октября 1920 г. передаются впечатления от чтения Мандельштамом новых стихов: «Он очень вырос… виден артист» (VII, 371). Та же формулировка — об артистичности стихов Мандельштама — фигурирует в очень достоверных воспоминаниях Зоргенфрея: «… вдумчивый и осторожный, назвал он прочтенные Мандельштамом стихи “артистическими”»[[180]](#footnote-181). А категория «артиста» или «мастера» во взглядах Блока на отношения «культуры» и «стихии», или, иначе сказать, «жизни» и «искусства», — высшая вообще для оценки «интеллигентной» деятельности. В более же широком смысле, с точки зрения зрелого Блока, перспективное движение истории «… разрушит многовековую ложь цивилизации и поднимет народ на высоту артистического человечества» («Искусство и революция», 1918 г., VI, 22). Определение поэзии как «артистической», таким образом, носит у Блока содержательный характер и представляет собой чрезвычайно высокую степень похвалы в общей системе взглядов Блока, в его развивающихся представлениях об истории.

Мандельштам тоже, по-видимому, не представлял себе достаточно четко степени преемственности своей поэзии от художественных открытий Блока. Но вместе с тем сама поэзия Блока для него — художественное явление, осознанно опирающееся на русскую историю: «Не надивишься историческому чутью Блока. Еще задолго до того, как он умолял слушать шум революции, Блок слушал подземную музыку русской истории там, где самое напряженное ухо улавливало только синкопическую паузу. Из каждой строчки стихов Блока о России на нас глядят Костомаров, Соловьев и Ключевский, именно Ключевский, добрый гений, {359} домашний дух-покровитель русской культуры, с которым не страшны никакие бедствия, никакие испытания»[[181]](#footnote-182). Опору Блока на историю, как видим, Мандельштам понимает односторонне — он не видит трагедийной основы блоковского отношения к истории, и, конечно, это связано с односторонним использованием Мандельштамом поэтических принципов и открытий Блока. Однако сама фактическая преемственность в отношении поэзии Блока, хотя бы и односторонняя, дает Мандельштаму возможность трезвее, чем другим современникам, видеть прежде всего тесную связь Блока с русской культурной традицией: «Восьмидесятые годы — колыбель Блока, и недаром в конце пути, уже зрелым поэтом, в поэме “Возмездие” он вернулся к своим жизненным истокам — к восьмидесятым годам». В этой связи он видит также, что блоковская коллизия «народа» и «интеллигенции» не содержит в себе одностороннего отрицания одной из ее сторон, что сама она, эта коллизия, преемственно связана с традициями русской культуры: «… у Блока была историческая любовь, историческая объективность к домашнему периоду русской истории, который прошел под знаком интеллигенции и народничества»[[182]](#footnote-183). Трезвое понимание истоков и традиций поэзии Блока опять-таки отличается той же общей мандельштамовской односторонностью: трагизм и этой коллизии в освещении Мандельштама отсутствует и заменяется «домашностью», прямой и ничем не осложненной преемственностью. Отсюда — итоговая оценка лиризма Блока как поэзии уже минувшего, хотя и продолжающего еще существовать в современности этапа истории: «Блок был человеком девятнадцатого века и знал, что дни его столетия сочтены»[[183]](#footnote-184). Драматизм литературной судьбы Блока, по Мандельштаму, в том, что он вширь и вглубь изучает и осваивает заново свой век, исторически уже не существующий, уже ушедший в прошлое. Здесь собираются воедино и вся трезвость постижения Мандельштамом Блока, и все его иллюзии о старшем поэте — иллюзии, порожденные не просто пристрастной жесткостью современника, принадлежащего к иному литературному направлению, но поэта, чье творчество вбирает из Блока только одну грань (хотя бы и чрезвычайно существенную) и, отчасти развивая ее далее, в то же время не знает иных {360} граней, прочно связывающих старшего и величайшего поэта эпохи со своим временем. Мандельштам не видит в Блоке трагедийных коллизий своей эпохи прежде всего потому, что он не видит социально активного персонажа его поэзии. Эта слепота, на первый взгляд просто непостижимая, связана с определенными качествами ранней поэзии самого Мандельштама.

Для начального этапа поэзии Мандельштама характерно предметное, конкретное воспроизведение поэтического объекта, решение поэтической темы в своеобразно наглядных, зримых образах:

Медлительнее снежный улей,
Прозрачнее окна хрусталь,
И бирюзовая вуаль
Небрежно брошена на стуле.

*(«Медлительнее снежный улей…», 1910)*

В первой процитированной строфе, как и во всем этом стихотворении 1910 г. (первые стихи в сборниках Мандельштама помечаются 1908 г.), каким бы причудливо-изысканным ни было образное движение, несомненно рисуется «натюрморт» или «интерьер», если выражаться словами, употребляемыми обычно в применении к живописи, и сколь особенными бы ни были поэтические выводы, они у Мандельштама всегда вытекают из особой обработки предметно-чувственных явлений. Вместе с тем у Мандельштама сама предметность никогда не носит самодовлеющего характера; в его стихе, говоря грубо, «выставленные предметы» не выглядят «как в окне комиссионки», они существуют не сами по себе, но в некоей абстрагирующей, обобщающей поэтической перспективе. При этом подобная общая перспектива не «пожирает» предметы, не превращает их в мнимости, фикции, волочащиеся на поводу у абстрактного задания, как это получалось, скажем, у Андрея Белого. Нет, «предметное» и «абстрактное» взаимопроникают, взаимоопределяют друг друга, но в то же время каждая сторона поэтически остается сама собой; особенно отчетливо это видно в маленьких, однострофных стихах, которые у раннего Мандельштама демонстративно часты:

О небо, небо, ты мне будешь сниться!
Не может быть, чтоб ты совсем ослепло,
И день сгорел, как белая страница:
Немного дыма и немного пепла!

*(«О небо, небо, ты мне будешь сниться!..», 1911)*

{361} Бледное («белое») небо сопоставлено здесь со страницей бумаги; далее все оказывается вдвинутым в перспективу времени. Речь идет о мимолетности дня, необратимости времени; конкретные детали не просто «символы», но и наглядно видные «предметы»: небо к вечеру потускнело, как бы исчезло, но не перестало быть реальностью, бумагу сожгли, но осталась кучка пепла; все эти «реальности» имеют не просто служебное значение для демонстрации определенного философского тезиса, но существуют и сами по себе. Поэтический субъект не распоряжается всеми этими деталями, как было у того же Белого, но, напротив, как бы сам подвластен им, сам становится частью этой общей, заполненной «предметами» и в то же время предельно обобщенной, абстрагированной перспективы.

Подобное соотношение индивидуально-конкретного и общего, как бы оно ни было трансформировано по сравнению с Блоком, в то же время невозможно без поэтической работы Блока. Наиболее существенным здесь является взаимопроникновение этих «двух рядов», которого настойчиво добивался — само собой разумеется, совсем на иных основах и с иными заданиями — на протяжении многих лет Блок. Он добился того, что взаимопроникновение индивидуально-конкретного и общего выступило в качестве основной, ведущей поэтической линии в циклах «На поле Куликовом» и «Итальянские стихи», т. е. достиг полностью такого поэтического эффекта вместе с нахождением нового идейного качества — исторической перспективы. Мандельштам пользуется в узкопоэтическом плане этим качеством как готовым, уже найденным — как «ничейным» качеством. В перспективе движения русского стиха ясно, что он опирается на Блока. Ранние стихи Мандельштама несколько похожи на стихи Сологуба, в более поздних появляются элементы сходства с Брюсовым; но ни у Сологуба, ни у Брюсова как раз нет этих свободных и органичных переходов и взаимопроникновения рядов. У Сологуба, при некоторой традиционности стиха, преобладающее значение все-таки имеет подчинение конкретности философскому заданию. Сама конкретность как бы намеренно тушится или, напротив, обыгрывается в ее «мрачных» гранях. У Брюсова другая диспропорция: преобладают «нажимы» на эффектно подаваемую чувственную конкретность. Но ни там ни тут нет достаточно органичных переходов, взаимопроникновения. Блок ценит (иногда, может быть, даже переоценивает) {362} и того и другого поэта, но добивается сам как раз органических соотношений, взаимопроникновения, и достигает его, — что связано с идейными качествами его поэзии.

С этой точки зрения чрезвычайно примечателен рассказ Н. Павлович в ее воспоминаниях о беседе с Блоком по поводу стихов Мандельштама и Блока: «Осенью 20‑го года в Петербург приехал поэт Мандельштам и читал в Союзе поэтов свои стихи. (Одно из них было посвящено Венеции.) Через несколько дней мы с Александром Александровичем вспомнили об этом чтении и отметили, что Венеция поразила обоих (и Блока, и Мандельштама) своим стеклярусом и чернотой…» Речь идет, конечно, о стихах Мандельштама «Веницейской жизни мрачной и бесплодной…» (1920) и трехчастной блоковской «Венеции» из «Итальянских стихов». «Стеклярус» и «чернота» (вернее, «черный бархат») в качестве конкретно-чувственных деталей сопоставляются с «общим планом», обобщенно-смысловым образом «Венеции». О том, что дело тут не просто в сопоставлении совпадающих деталей, но в более важных смысловых подходах к стиху, говорит дальнейший поворот беседы: «… разговор перешел на “Итальянские стихи” Александра Александровича, и я сказала, что больше всего люблю его “Успение” и “Благовещение”.

— А что, “Благовещение”, по-вашему, высокое стихотворение или нет?

— Высокое… — ответила я.

— А на самом деле нет. Оно раньше, в первом варианте, было хорошим, бытовым таким… — с жалостью в голосе сказал он»[[184]](#footnote-185).

Понятно, что совсем не о бытовизме тоскует Блок — ему кажется (правомерно или нет — это другое дело), что он нарушил органическое соотношение «высокого», обобщающего и чувственно-конкретного, «бытового» планов в стихе и тем самым снизил общую «высокую», философско-содержательную задачу стихотворения. Вся внутренняя логика беседы тут именно в том, что взаимопроникновение «общего», «высокого» и конкретно-чувственного, «бытового» планов толкуется Блоком как своего рода норма «артистичности», как показатель идейной «высоты» в деятельности поэта. Но в этой же естественной логике {363} разговора отнюдь не случаен переход от произведений Мандельштама к «Итальянским стихам». В самой истории поэзии этот переход был обратным: Мандельштам-поэт шел, несомненно, от высочайших художественных достижений Блока.

Перспективное соотношение между индивидуально-конкретным и обобщающим планами в стихе присуще и самой ранней лирике Мандельштама. Однако в отношении этих ранних стихов (примерно между 1908 и 1912 гг.) необходимо сказать, что в них еще творчески не осознан блоковский опыт 1908 – 1909 гг. («На поле Куликовом» и в особенности важные для Мандельштама «Итальянские стихи») и перспективные соотношения между конкретным и «общим», субъективно-личными и философски-обобщающими элементами носят весьма своеобычный характер. Внешне Мандельштам уже в самых начальных опытах ориентируется на далекие от современности традиции (быть может, даже на допушкинскую эпоху — Батюшкова, например) — но даже эта относительная, условная «классичность» в более широком смысле невозможна без достижений Блока. Мандельштам ищет ясности, гармоничности, прозрачности стихотворного рисунка, за этим стоит определенная тенденция и к содержательному, идейному внутреннему единству. Однако само это перспективное единство в идейном смысле таково, что оно парадоксальным образом как бы дематериализует, развоплощает, превращает в условные знаки жизненную предметность самого конкретного плана в стихе:

Кружевом, камень, будь,
И паутиной стань:
Неба пустую грудь
Тонкой иглою рань.

*(«Я ненавижу сеет…», 1912)*

Здесь цитируется относительно позднее из этих ранних стихов, крайне остро и прямо выражающее тенденцию к развоплощению, дематериализации конкретно-жизненных начал, — в более осложненном, неявном виде подобное стремление присуще всем ранним вещам Мандельштама. Получается странное положение: стихи Мандельштама немыслимы без конкретности, однако сама предметность в них постоянно и неуклонно «опрозрачнивается», распредмечивается. Сами вещи как бы пронизываются какими-то спиритуалистическими токами, перестают быть вещами и потому начинают пугать читателя своей странной, {364} парадоксальной беспредметностью. Ранний Мандельштам — символист, притом символист крайнего толка. Куда там Белому, с его стихотворными истериками, до этого опустошенного, омертвленного мира с его жутко-правдоподобными тенями вещей вместо самих вещей! И само блоковское единство двух планов стиха используется, подчиняется холодной, полной прозрачных теней предметной перспективе, лишенной вещности, материальности. Обобщающий план стиха, просвечивающий сквозь эту до предела абстрагировавшуюся «жизнь вещей», представляет собой фатальную, непреодолимую силу «общих», «мировых начал». Все в стихе подчиняет себе «мировая туманная боль».

Выше говорилось, что сам лирический субъект, лирическое «я» в стихе раннего Мандельштама становится как бы одной из деталей, одним из «предметов» полной вещественных отношений перспективы. Но раз сама эта «предметная перспектива» на деле до конца «распредмечивается» — то и лирический субъект полностью лишается своих активно-жизненных возможностей, становится игрушкой в руках фатально действующих «общих сил». С поразительной поэтической откровенностью сам лирик признается в том, что именно «я», именно сколько-нибудь самостоятельной личности у него нет:

Я блуждал в игрушечной чаще
И открыл лазоревый грот.
Неужели я настоящий,
И действительно смерть придет?

*(«Отчего душа так певуча…», 1911)*

Подобное фатальное отсутствие жизненной самодеятельности, инициативности и самой личности неизбежно в перспективе опустошенного мира, который рисуется Мандельштамом, — именно потому, что обе стороны здесь взаимосвязаны, и поэт ясно понимает это:

Я так же беден, как природа,
И так же прост, как небеса,
И призрачна моя свобода,
Как птиц полночных голоса.

Я вижу месяц бездыханный
И небо мертвенней холста.
Твой мир болезненный и странный
Я принимаю, пустота!

*(«Я так же беден, как природа…», 1910)*

{365} Блок искал перспективности в своем искусстве как раз по обратной причине: ему нужно было найти философско-поэтические основы для изображения социально активной личности, стремящейся изменить наличные отношения. Такое восприятие жизни и человека, как в поэзии раннего Мандельштама, по Блоку, характерно для «страшного мира» современности; в восприятии Блоком ранней поэзии Мандельштама особенно должно было поражать старшего поэта именно стремление использовать его достижения для фатально-поэтизированного изображения «страшного мира». В этом смысл блоковского обобщающего слова «*мандельштамье*», — как и вообще тех оценок Мандельштама, относящихся к 1911 г., которые приводились выше.

Можно говорить о крутом переломе творчества Мандельштама, происходящем в 1912 г.: в ряде вещей, относящихся к этому году, появляется совсем новая, иная, резко отличная от более ранних стихов трактовка «общей перспективы» в лирике Мандельштама. В таких стихотворениях, как «Царское Село», «Лютеранин», «Айя-София», «Notre Dame», появляется стремление дать в качестве основы стиха, определяющей и «общее», и субъективно-личностное начала в нем, — своеобразно трактованную историю. Именно потому, что история здесь дается в своеобычной перспективе, в переходах личного и общего, прошлого и будущего, в переплетениях и взаимопроникновении этих начал, но никак не в виде «исторического маскарада», внешней костюмировки, внешнего украшения происходящего «историческими признаками», — здесь с еще большим правом, чем в отношении самого раннего творчества Мандельштама, приходится говорить о стремлении поэта использовать, продолжать и по-своему развивать опыт Блока. Надо думать, что тут имеет место прямое творческое осознание опыта «Итальянских стихов». Примечательно, что в композиции книги «Камень» (2 изд. — 1916 г.) ряд названных стихотворений открывается вещью современной темы — «Царское Село» (в обобщающее издание «Стихотворения», 1928 г., не включено). Мандельштам идет к истории от современности, он стремится понять в сознании, в поведении сегодняшнего человека роль «исторических напластований», опыта истории. Именно так толкуется история в наиболее показательном и, быть может, наиболее важном из этих стихотворений — «Notre Dame»:

{366} Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом — дуб, и всюду царь — отвес.

В большом произведении искусства, в большом памятнике культурного прошлого, по Мандельштаму, как бы отпечатлелся целый ряд пластов истории, формально будто бы и совершенно далеких от прямых намерений его создателей и помимо их воли включившихся сюда как своего рода «цепь истории». Это — творчество самой истории, запечатлевшейся в камнях собора; и потому оно прямо повернуто в концовке на творческую задачу современного человека, поэта, лирического субъекта стиха:

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра,
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.

Преобразование, упорядочение и преодоление «тяжести недоброй» чувственно-конкретного мира теперь у Мандельштама производится на основании и по примеру истории, с опорой на нее, как кажется поэту.

Отныне стихотворение Мандельштама получает характер своего рода «рассказа в стихах», и в этом тоже нельзя не усмотреть применения опыта Блока. Сюжетом подобного «рассказа в стихах» у Мандельштама служит некий отрезок истории, некий тип, образование исторического прошлого; подобный сюжетный сгусток как бы сконцентрированно и предметно выражает суть определенного времени, смысл своего существования и тогда, когда он возник, и теперь, в своем сегодняшнем бытии или восприятии. И тут нельзя не внести поправки в трактовку чуткого критика-современника, в свое время положительно оценившего новизну мандельштамовской поэзии следующим образом: «Он делает понятными чужие песни, пересказывает чужие сны, творческим синтезом воспроизводит чужое, художественно уже сложившееся восприятие жизни»[[185]](#footnote-186). Здесь многое схвачено верно: Мандельштам чаще всего воспроизводит эпоху, уже запечатленную, зафиксированную культурой, отложившуюся в ее творчестве. Буржуазную Англию XIX века, предположим, он воспроизводит через Диккенса:

{367} В конторе сломанные стулья;
На шиллинги и пенсы счет;
Как пчелы, вылетев из улья,
Роятся цифры круглый год.

А грязных адвокатов жало
Работает в табачной мгле —
И вот, как старая мочала,
Банкрот болтается в петле.

Бесспорно, во всем этом стихотворении («Домби и сын», 1913) есть тонкое воспроизведение стиля Диккенса, это действительно как бы попытка передать «чужую песню». Но, в сущности, тут есть более сложный замысел, чем такая передача. Сама передача носит своеобразно активный характер, поэт идет за Диккенсом в воспроизведенную им эпоху, наново перетолковывает и ее и самого Диккенса, искусство превращает в сгусток истории. Он ставит знак равенства между эпохой и ее культурой и тем самым как бы превращает культуру в то, что в современных точных науках называют «информацией». В таком толковании сама история становится как бы «цепью информации», передачей информации от поколения к поколению и новым творчеством истории на такой основе. За тем, как в идейном смысле Мандельштам «пересказывает чужие сны», стоит определенная философская концепция.

Своеобразие «рассказов в стихах» Мандельштама нового периода (он опирается при этом во многом и на Анненского) в том, что их замкнутые повествовательные сюжеты строятся отнюдь не на личной судьбе, хотя бы формально, на виду все и вращалось вокруг канонического индивидуального случая: в том же стихотворении «Домби и сын» дело совсем не в диккенсовских людях и даже не в Диккенсе, но в некоем концентрате таких исторических судеб, которые изображал Диккенс; в «Аббате» (1914) дело совсем не в традиционном для французского романа католическом священнике, но в «остатке власти Рима», парадоксально вклинивающемся в XX век; в «Американке» (1913) дело совсем не в некоей двадцатилетней девице, переплывающей океан и ничего не понимающей ни в «Фаусте», ни в Лувре, но в полной несовместимости «американского образа жизни» с великой культурой Европы, и т. д. Сами сюжеты стихов строятся отнюдь не на конкретных человеческих судьбах — поэтому «героем» может быть собор, стандартная кинокартина, теннисная партия, ледник с мороженым, трагедия Озерова и т. д. Потому-то Мандельштам так часто обращается {368} к созданным уже до него человеческим образам, что его совсем не интересует лично-конкретная сторона в образе: «Домби и сын» или аббат ему нужны как раз потому, что внутренних открытий в конкретной личности он не собирается делать и прямо заявляет об этом, указав, какую именно конкретную ситуацию или личность он собирается перетолковать. Реальный сюжет у него всегда в таких случаях философско-исторический, и готовый герой или предмет (как, скажем, ящик с мороженым) и «проигрывают» тему в очень остром стихотворном сюжете, только все дело в том, что сама острота сюжета — в его философско-исторических поворотах, но не в личной судьбе. Не надо обманываться кажущейся легкостью или заимствованностью подобных мандельштамовских сюжетов: решения их у Мандельштама не являются ни заимствованными, ни легкими.

Сама своеобразно истолкованная историческая перспектива входит теперь у Мандельштама в сюжет или даже становится своего рода материалом сюжета. Так, скажем, стремясь дать в виде сюжетного сгустка философского «рассказа в стихах» определенный период русской истории, в «Петербургских строфах» (1913) Мандельштам толкует как «недобрую тяжесть» истории — российскую государственность:

А над Невой — посольства полумира,
Адмиралтейство, солнце, тишина!
И государства жесткая порфира,
Как власяница грубая, бедна

Сюжетно-конфликтной силой тут делается сама «грубая власяница» государственности, ей противостоит декабризм: «На площади Сената — вал сугроба, дымок костра и холодок штыка». Несмотря на кажущийся холод повествовательной описательности, к тому же еще облеченной в стиховую одежду «классицизма», создается и «грубое» напряжение сюжета, борьбы противодействующих сил; наконец, все открыто повернуто на современность, при этом тоже одетую в литературную, как бы заимствованную, одежду:

Летит в туман моторов вереница.
Самолюбивый, скромный пешеход —
Чудак Евгений — бедности стыдится,
Бензин вдыхает и судьбу клянет!

Пушкинские образы Мандельштам «проигрывает» заново, {369} по-своему, и главное здесь у него — историческая перспектива: противостоящий самодержавной государственности Евгений «бензин вдыхает», т. е. живет в современности. Он фатально вдвинут в историческую перспективу, из которой не вырваться и где он обречен. При этом огромное напряжение внутренней борьбы, своего рода «трудовое напряжение» истории у Мандельштама возникает там, где нет даже видимости личных судеб, — в стихотворении «Адмиралтейство» (1913) та же тема «петербургского периода» русской истории открыто дается как тема «мук творчества»:

Ладья воздушная и мачта-недотрога,
Служа линейкою преемникам Петра,
Он учит: красота — не прихоть полубога,
А хищный глазомер простого столяра

Нам четырех стихий приязненно господство.
Но создал пятую свободный человек.
Не отрицает ли пространства превосходство
Сей целомудренно построенный ковчег?

Получается у Мандельштама так, что образа личности, единичного человека в рисуемом им «историческом потоке» не может быть по сути вещей: чем напряженнее и яростнее «творчество истории», тем более ясно, по Мандельштаму, что история движется «сама собой», в единичных людях совершенно не нуждается и ими не интересуется. Естественно, что с этим глубинным философско-историческим фатализмом[[186]](#footnote-187) у Мандельштама связано отсутствие индивидуального человеческого образа в стихе. По-своему прав В. М. Жирмунский, говоря о «… полном исключении личности поэта из его поэзии»[[187]](#footnote-188) у Мандельштама. Разумеется, речь здесь должна идти об обобщенном образе лирического «я», потому что индивидуальность автора у Мандельштама, как у всякого подлинного художника, присутствует в стихах всегда. И тут, на общем фоне мандельштамовской поэзии, с ее внутренними принципами, полностью исключающими из стиха конкретную человеческую личность, должно быть ясно, как велико социально-содержательное значение поисков {370} Блоком самодеятельной человеческой индивидуальности. Важно понять, что во всех разнообразных блоковских исканиях образа социально активного человека есть огромный философско-общественный смысл. Если обобщать блоковскими словами то, о чем шла речь выше, то из блоковского толкования исторической перспективы сквозь категории «народа» и «интеллигенции», «стихии» и «культуры» Мандельштам полностью исключает «народ», «стихию». Творчество истории (очень напряженное или даже трагическое в этих стихах) — для Мандельштама исключительно дело «культуры», «интеллигенции»; весь исторический поток «информации», составляющий, по Мандельштаму, суть истории, — дело «культуры», как бы широко ни толковал поэт «культуру» («хищный глазомер простого столяра»). Блоку подобное толкование трагизма исторической перспективы должно представляться бесчеловечным:

Природа — тот же Рим, и, кажется, опять
Нам незачем богов напрасно беспокоить —
Есть внутренности жертв, чтоб о войне гадать,
Рабы, чтобы молчать, и камни, чтобы строить!

*(«Природа — тот же Рим, и отразилась в нем…», 1914)*

Исходя из своего понимания истории как творчества, Мандельштам принял Октябрьскую революцию. В отношении культуры вообще, и литературы в частности, с его точки зрения, «в жизни слова наступила героическая эпоха». Это значит, по Мандельштаму, что на крутом повороте эпох необыкновенно возросла роль культуры как строительницы истории, как единственного выражения творчества: «Классическая поэзия — поэзия революции»[[188]](#footnote-189). Именно стихи в духе этого нового для Мандельштама типа «классицизма» (вошедшие во второй сборник стихов поэта — «Tristia», 1921 г.) он и читал в Союзе поэтов. Блок очень высоко оценил эти стихи как стихи, но философская их тенденция осталась ему чуждой: «Его стихи возникают из снов — очень своеобразных, лежащих в областях искусства только» (дневниковая запись от 22 октября 1920 г., VII, 371). Тут надо иметь в виду, что, говоря о Мандельштаме и впечатлении, произведенном его стихами, Блок употребляет совсем другие слова, чем те, которые у него обычны, когда речь идет о поэтическом {371} окружении Гумилева. Поэзия Мандельштама для него — серьезная проблема, совсем не то, что стихи учеников Гумилева. При всей иррациональности блоковских определений, в общем контексте его взглядов на искусство слово «сны» здесь можно истолковать как отстранение из поэзии реальной жизненной активности человека, и даже шире — его жизнедеятельности; при таком подходе неизбежно получается фатализм, замкнутость внутри того ряда культуры, в границах которого работает человек, в данном случае — искусства; «сны» Мандельштама, по Блоку, находятся «в областях искусства только», они не выходят в жизнь, раз человек не действует, а его несет поток «культуры». Дальнейшая поэтическая эволюция Мандельштама во многом была именно поисками исторической активности конкретного человека, но эта эволюция — за границами нашей темы.

Что же касается Блока, то основным и важнейшим для него в поисках исторической перспективности в решении человеческого образа было именно обращение подобной перспективности на современную человеческую личность. Такой переход к детальному поэтическому обследованию современного человека и происходит в блоковском творчестве на переломе к 10‑м годам, и поскольку он совершается в очень сложных общественных условиях, то для Блока, с его исключительным историческим чутьем и одновременно — отсутствием опоры на конкретные социальные силы современности, подобный переход сопряжен с чрезвычайными специфическими трудностями. Главные внутренние линии в подходе к современной личности найдены в цикле «На поле Куликовом» и «Итальянских стихах»; Блока интересуют, в первую очередь, жизненные возможности, в самом широком смысле, сегодняшнего человека и, далее, возможности прямой социальной активности на основе большого опыта истории. Социальные и индивидуальные начала для Блока-поэта сейчас уже слиты неразрывно; происходит проверка того, что может человек сегодня и каковы его действенные возможности на завтра. Чтобы верно понять происходящее с Блоком на переломе к 10‑м годам и в 10‑е годы, это обстоятельство исключительно важно, — в перспективе всего творчества Блока ясно, что в зрелую пору он соизмеряет общественное движение с индивидуальными возможностями конкретной личности, и обратно: личные возможности конкретного человека соотносятся и проверяются его отношениями с людьми и общей исторической ситуацией. Непосредственно {372} социальную активность современного человека Блок с наибольшей силой рисует в разделе-цикле третьего тома «Ямбы». Однако необычайно важно то, что задающие направление и общий тон «Ямбов» стихи рождаются из итоговых размышлений Блока-поэта над первой русской революцией:

Как зерна, злую землю рой
И выходи на свет. И ведай:
За их случайною победой
Роится сумрак гробовой.

*(«Я ухо приложил к земле…», 3 июня 1907)*

Истоки социальной активности современного человека, по Блоку, находятся в безбоязненном противостоянии и борьбе с общественной реакцией: стихи знаменательно датируются днем третьеиюньского переворота, роспуска Государственной думы и начала жесточайшей самодержавной реакции[[189]](#footnote-190). Тут спять-таки с огромной силой проявляется в своем роде удивительное историческое и непосредственно политическое чутье Блока:

Довольных сытое обличье,
Сокройся в темные гроба!
Так нам велит *времен величье
И розоперстая судьба*!
Гроба, наполненные гнилью,
Свободный, сбрось с могучих плеч!
Все, все — да станет легкой пылью
Под солнцем, не уставшим жечь!

*(«Тропами тайными, ночными…», 3 июля 1907)*

Блок беспощаден по отношению к «упырям» старого, отжившего общественного строя; непосредственно общественная, социальная активность человека художественно мотивируется именно отжитостью «упырей», «гробов, наполненных гнилью». С другой стороны, общественная перспектива развития рисуется как «розоперстая судьба», т. е. в духе трагедийного жизнеутверждения.

{373} Совершенно несомненна внутренняя связь этих стихов с той усложненной, углубившейся общественной перспективой, которую мы видим в цикле «На поле Куликовом». Внутренне-конфликтный мотив, появляющийся там, — это нахождение «упырей» старого общественного строя (в свойственном Блоку широком аспекте) в единичном сознании человека. Борьба с такими «упырями» и победа над ними, внутреннее включение конкретной борющейся личности в общественное развитие расширяет эту перспективу до масштабов истории. Но подобное расширение перспективы, проверка ее современной личностью вносит новые противоречия; так, в тех же «Ямбах» в стихотворении «Не спят, не помнят, не торгуют…» (датировано 30 марта 1909 г.) пасхальный звон, по общей концепции знаменующий всего лишь видимое торжество черных сил старого строя, как будто вполне неожиданно (на деле, по внутренней логике развития Блока, вполне закономерно) повернутый на современную личность в более широком аспекте, чем непосредственно социальная активность, дает поэтически сложные результаты:

Над человеческим созданьем,
Которое он в землю вбил,
Над смрадом, смертью и страданьем
Трезвонят до потери сил…
Над мировою чепухою;
Над всем, чему нельзя помочь;
Звонят над шубкой меховою,
В которой ты была в ту ночь.

Подробное, детальное обследование современной личности, производимое на основе исторической перспективы, показывает, что не просто внешние «упыри» обусловливают торжество наглого «звона» реакции; сложна сама душа современного человека, надо обследовать ее до конца, надо найти способы именно оттуда выбить всякие возможности власти подобного «звона» — именно это означают слова о «мировой чепухе». Блок не стал «нигилистом» перед путешествием в Италию, на переломе к 10‑м годам. Слова «над всем, чему нельзя помочь» следует сопоставлять с письмом к матери от 19 июня 1909 г. из Милана: «… ничего из жизни современной я до смерти не приму и ничему не покорюсь… Переделать уже ничего нельзя — не переделает никакая революция» (VIII, 289). Чтобы верно понимать контекст, нужно привлечь еще одно стихотворение из «Ямбов», датированное 15 февраля 1909 г., т. е. тоже перед путешествием в Италию:

{374} В голодной и больной неволе
И день не в день, и год не в год.
Когда же всколосится поле,
Вздохнет униженный народ?

Далее говорится о злаках, которые шелестят во мраке, и о том, что «пора цветенья началась» — т. е. о том, что черная пора реакции не безысходна, что во мраке безвременья зреют новые силы жизни, идет новый этап истории:

Народ — венец земного цвета,
Краса и радость всем цветам:
Не миновать господня лета
Благоприятного — и нам.

Не только это стихотворение, но и важнейшие темы «лирического путешествия» по Италии опровергают мысль о том, что современность «не переделает никакая революция». Все целое «Итальянских стихов» говорит о силах будущего, воплотившихся в «простой» человеческой личности и в высокой культуре Ренессанса, знаменовавшей огромный поворот в истории человечества. Следовательно, именно совокупность, целое блоковского творчества на переломе к 10‑м годам говорит об огромном расширении, углублении и усложнении представлений Блока о современности, о мире, о человеке.

Внутренняя необходимость нового этапа истории, новой человеческой личности присутствует в совокупном контексте блоковского творчества. Понимать все это вне конкретных общественных отношений в России — невозможно: «это все — о России» и вместе с тем, ввиду взаимосвязанности целого, неизбежно «это все» — о революции в ней. В конечном счете движение и лирики, и драматургии, и публицистики Блока конца 900‑х годов рождено опытом первой русской революции. В этом смысле важнейшее в блоковском третьем томе — его идейно-духовные основы (и в первую очередь те же «Ямбы» с их поэзией социально активной личности) — восходит к осмыслению итогов революции. Вместе с тем во всем этом контексте присутствует и нота трагического скепсиса, — было бы бессмысленно и теоретически бесплодно ее игнорировать Скорее следует понять ее происхождение, ее место в общей эволюции Блока, ее реальную идейную роль в окончательной общей концепции гениального третьего тома Особенно остро звучит трагический скепсис как раз на переломе к 10‑м годам; предшествующее изложение, в общей связи с «Ямбами» и «Итальянскими стихами», {375} должно прояснить то обстоятельство, что трагический скепсис в несколько новой для Блока форме рождается при повороте художественно найденной исторической перспективы на широкий опыт «европейских» буржуазных отношений, при одновременном обращении ее на самым широким образом понимаемую буржуазную личность. Вследствие отсутствия опоры Блока на конкретные общественные силы при подобном обращении в качестве неизбежного результата и появляется в определенных обстоятельствах трагический скепсис. В общем кризисном развитии Блока появляется как бы новая поворотная точка, подготовленная всей предшествующей эволюцией поэта в годы революции и реакции. Великая трагедийная лирика Блока предстала бы односторонней, неполной, не той, какова она на самом деле, если бы мы попытались игнорировать этот обращенный на буржуазную личность трагический скепсис; необходимо осмысление подлинного места подобного скепсиса в общей складывающейся идейной концепции третьего тома и всей трилогии лирики, концепции, поисками которой занят Блок в начале 10‑х годов. Буржуазная личность предстает Блоку подчас в таких крайностях духовной опустошенности, падения, из которых, по Блоку, для нее нет иного выхода, кроме неотвратимой и бесславной гибели; проверка этой личности исторической перспективой как бы заново ставит перед Блоком вопросы осмысления самой исторической перспективы.

Эта сложность, трагическая противоречивость эволюции Блока в начале 10‑х годов объясняет относительно кратковременный эпизод нового сближения поэта (особенно заметного в течение первой половины 1910 г.) с крупнейшими теоретиками символизма и даже некоторого участия в попытках возродить литературную школу, неизбежно гибнувшую в ходе развития и обострения общих исторических противоречий в стране. О подобных попытках возрождения символистской школы и участии в них Блока неоднократно писал в своих работах о поэте В. Н. Орлов: «На почве защиты символизма еще раз объединились Вяч. Иванов и Блок, с одной стороны, и Андрей Белый с группой своих друзей — с другой»[[190]](#footnote-191). И Вяч. Иванов, и, в особенности, Андрей Белый строили при этом {376} планы широкого нового литературно-общественного наступления; в противовес явственно проступающим признакам разложения символизма именно как литературной школы, замышляются новые журналы, издательства и т. д. В теоретическом плане такие попытки нового сближения с главарями символистов особенно наглядно проявляются в докладе Блока «О современном состоянии русского символизма» (апрель 1910). Блок даже как бы ставит себя в этом докладе в положение ученика главного символистского теоретика, настаивая на том, что его речь — всего лишь «иллюстрации» к положениям, выдвинутым в аналогичных выступлениях Вяч. Иванова. Ближайшее рассмотрение того и другого докладов о кризисе символизма как литературного направления обнаруживает, однако, существеннейшие идейные различия в построениях Вяч. Иванова и Блока. Основное в символизме Вяч. Иванов видит в «… самоопределении поэта не как художника только, но и как личности — носителя внутреннего слова, органа мировой души, ознаменователя сокровенной связи сущего, тайновидца и тайнотворца жизни»[[191]](#footnote-192). Символизм, по Вяч. Иванову, таким образом, стирает грань между искусством и жизнью, указывает пути к решению общих и личных противоречий помимо общественно-исторического движения, и это является его главным достоинством; такой обход или даже противопоставление общественным проблемам индивидуально-личных решений, «воспитания искусством» — снимает вопрос о перспективах революционной эпохи. Снимается, в сущности, и проблема кризиса символизма. «Теза» и «антитеза» символизма, т. е. его подъем и упадок, объясняются причинами общими — «кризис войны и освободительного движения» обусловил их, но сам «кризис символизма» — явление временное, поскольку подлинное решение современных задач дает «… учение Вл. Соловьева о теургическом смысле и назначении поэзии», способное «… постулировать третий, синтетический момент». Кризис символизма — «религиозно-нравственное испытание»[[192]](#footnote-193), и именно на нравственных путях он и преодолевается переходом к «третьему, синтетическому моменту».

Ставя себя в своем докладе как бы в положение ученика {377} Вяч. Иванова, подчеркнуто предлагая будто бы лишь свои «иллюстрации» к положениям символистского «мэтра», Блок в то же время фактически в общефилософском смысле совершенно иначе толкует те проблемы, о которых идет речь. Формально он принимает проблематику и терминологию Вяч. Иванова — для него тоже существует «теза» и «антитеза» символизма, так же рисуется параллелизм этих явлений с общественной жизнью, однако отсутствует «синтетический момент», т. е. утверждение возможности и необходимости полностью слить жизнь и искусство и тем самым преодолеть реальные противоречия действительности и человеческой души на путях нравственного воспитания человека и воспитания его искусством. Напротив, важнее всего для Блока трагический разлад между искусством и жизнью в современности. Самые попытки отождествления искусства и жизни, их «синтеза» представляются Блоку неправомерными, в подобных попытках тоже проявляются трагические противоречия современности: «Художник должен быть трепетным в самой дерзости, зная, чего стоит смешение искусства с жизнью, и оставаясь в жизни простым человеком» (V, 436). Фактически за этим утверждением Блока стоит убежденность в том, что нельзя решить и сами нравственные и художественные противоречия, оставаясь в границах только культуры. Иначе говоря, по Блоку, противоречия сознания и культуры реальны, присущи самой действительности и решить их на путях нравственного и художественного воспитания личности («синтез») — невозможно. Получается так, что основные задачи, итоги всего построения у Блока совсем иные, чем у Вяч. Иванова: «Мой вывод таков: путь к подвигу, которого требует наше служение, есть — прежде всего — ученичество, самоуглубление, пристальность взгляда и духовная диета. Должно учиться вновь у мира и у того младенца, который живет еще в сожженной душе» (V, 436). Не «миру» предлагаются «синтетические решения», как это было у Вяч. Иванова, но, напротив, у него, у «мира», у действительности следует учиться, «пристальным взглядом» исследуя реально существующие в нем беды личные и общие. Слова о младенце, живущем еще в сожженной душе, объясняют, почему вообще Блок в эту трудную для него пору пытается на минуту укрыться под сенью символизма. «Сожженная душа» — это реальное трагическое сознание современного человека. В подтексте блоковского доклада таится тот трагический скепсис в отношении возможностей {378} современного буржуазного человека, о котором шла речь выше. В качестве «обороны» от него ненадолго призван символизм. «Младенец» в современной душе — то живое, «человеческое», естественное, что в ней могло сохраниться вопреки давлению общественных отношений. Блоковский доклад тесно связан с концепцией «Итальянских стихов» и реально очень далек от основных положений Вяч. Иванова.

Быть может, наиболее примечательно в блоковском докладе то, что поэт не только не отказывается от своего творчества революционных лет, вызывавшего яростный отпор соловьевцев (трилогия лирических драм, «Незнакомка» и стихи вокруг нее), но, напротив, усматривает внутреннюю закономерность в этих линиях своего искусства, ведет все это к «Песне Судьбы» и соотносит с событиями действительной жизни. Надо думать, что именно попытки единого, целостного охвата своей эволюции и соотнесения ее с русской жизнью определенной эпохи заставляли Блока и позднее выделять в своей критической прозе доклад «О современном состоянии русского символизма» (Блок даже выпустил отдельным изданием этот доклад в последний период своей жизни, в 1921 г.). Для нас здесь, разумеется, дело вовсе не в том, чтобы соглашаться со всеми его положениями или его общей концепцией, но в том, чтобы понять его закономерное место в противоречивой эволюции Блока и его реальное место в сложной литературной борьбе эпохи. Пытаясь объяснить внутреннюю логику своего творчества в связях со временем, Блок утверждает, что причина «антитезы» (кризиса символизма, в чисто литературном аспекте поставленных проблем) в том, что «… произведя хаос, соделав из жизни искусство…», «… мы силою рабских дерзновений превратили мир в Балаган», «были “пророками”, пожелали стать “поэтами”» (V, 433). Если не пугаться мистической терминологии и попытаться трезво разобраться в ходе блоковской мысли в общем контексте статьи, то «рабские дерзновения» обозначают здесь полное слияние, отождествление искусства и жизни, построение синтетических конструкций, насилующих действительность, подгоняющих ее под схемы. В ответ на такое насилие, по Блоку, и искусство и действительность мстят «балаганом», крикливо-беспощадным обнажением наличия противоречий. Вяч. Иванов причину кризиса символизма видел в недостаточности «синтеза», в недоверии к схемам. Блок утверждает нечто прямо противоположное — {379} именно власть эстетических схем, поползновения к замене эстетическими конструкциями трагических реальностей определили бессилие символизма в обшей борьбе времени. Искусство, культура вовсе не спасительная рецептура по воспитанию религиозно-совершенной личности вопреки жизни; трагична современная жизнь, и потому искусство вовсе не сливается с нею, но обнаруживает именно ее трагизм: «Искусство есть *Ад*» (V, 433). Именно в своей трагической форме современное искусство может как-то соотнестись с современной, трагической по самой сути своей, жизнью. В заключительной части статьи совершенно не случайно появляются имена Беллини, Фра Беато Анжелико и Синьорелли, т. е. те же имена, которые играли такую исключительную роль в «Итальянских стихах»: большая культура прошлого может, по Блоку, содействовать постижению трагических противоречий сегодняшнего мира. А в самой концовке статьи особо выделен образ наиболее трагедийного из этих художников — Синьорелли.

Доклады Вяч. Иванова и Блока вызвали резкий отпор В. Я. Брюсова. Вообще же для последующих полемик в символистском лагере в данной связи характерно отождествление этих двух выступлений — повод для такого незакономерного отождествления подал сам Блок неясностью, запутанностью своего изложения, видимым стремлением к «миру» с символистскими главарями, облечением своих идей в символистские одежды. Однако непонимание символистскими вождями его реальных исканий, выразившихся и в статье, характерным образом свидетельствует о том, насколько, при всех своих заблуждениях в эту пору, Блок далек от своих мнимых «соратников». Можно уловить здоровую тенденцию в гневе Брюсова — его возмутило стремление Вяч. Иванова подчинить искусство религии, однако обосновывает он свою неприязнь ошибочным способом. Если Вяч. Иванов стремился полностью слить искусство и жизнь на религиозной основе (что, по существу, действительно означало подчинение и искусства и жизни религиозным конструкциям) — сам Брюсов полностью разделяет, расщепляет разные роды жизненной деятельности, делает их автономными. При этом автономные права получает и «религиозное жизнетворчество» («теургия») — по Брюсову, поэт может увлекаться любыми религиозными доктринами и даже пытаться проводить их в жизнь, к деятельности его как поэта это не имеет отношения. Подход Брюсова наивно-технократичен; {380} его брезгливость в отношении религиозных конструкций выражается в иронии: «Почему бы поэту и не быть химиком, или политическим деятелем, или, если он это предпочитает, теургом? Но настаивать, чтобы все поэты были непременно теургами, столь же нелепо, как настаивать, чтобы они все были членами Государственной Думы. А требовать, чтобы поэты перестали быть поэтами, дабы сделаться теургами, и того нелепее»[[193]](#footnote-194). Тут отчетливо видно, как на новом этапе русской жизни Брюсов уже далек от Блока: любая попытка связывать воедино разные стороны жизни (хотя бы и в их трагических расщеплениях) для него уже «рабство», и он не видит разницы между Вяч. Ивановым и Блоком. И тот и другой употребляют слово «теург» — значит, оба хотят подчинить искусство и жизнь религии. Оба они хорошие поэты — зачем же они это делают, вместо того чтобы писать стихи? — таков ход мысли Брюсова. Для Блока в таком ходе мысли Брюсова «много просто наивного»[[194]](#footnote-195).

Зато отнюдь не наивным, но требующим опровержения всерьез — для защиты символизма как религиозной философии, сливающей жизнь и искусство в «теургии», в религиозной деятельности, устраняющей жизненные неустройства, подменяющей собой иные способы общественной жизнедеятельности, — представляется все это Андрею Белому. В своем ответе Брюсову Белый настаивает на том, что именно так и обстоит дело: символизм как «теургия», как религиозное слияние искусства и жизни, дает выход из общественных противоречий. По Белому, именно следует подчинить искусство новой религии, и тогда «… из искусства выйдет новая жизнь и спасение человечества». Таким образом понимаемое искусство, по Белому, выше всех других родов человеческой деятельности: «… в искусстве кроется религиозное творчество самой жизни, определяющее само познание; так отвечает развитие главнейших русл современной психологии и теории знания…»[[195]](#footnote-196) Выставляя прямо противоположную Брюсову теоретическую аргументацию, Белый так же мало понимает реальные творческие потребности Блока; Белый {381} или всерьез уверен, что Блок неожиданно отказался от всей своей предшествующей эволюции, или, что более вероятно, старается сам себя в этом уверить. Блоку приходится объяснять Белому, что он ни от чего не отказался и не собирается отказываться: в письме от 22 октября 1910 г., связанном с этими полемиками, Блок утверждает, что «Балаганчик», «Незнакомка» и т. д. — его прошлое, но он не может «… не признать их своими», в целом же противопоставляет построениям Белого трагическую тему как главное в себе: «… учел ли ты то, что я *люблю гибель*, любил ее искони и остался при этой любви» (VIII, 317). «Синтетические» построения символистских главарей, в сущности, более чем когда-либо прежде чужды Блоку. На этом новом и чрезвычайно ответственном повороте своей творческой биографии Блок ищет внутреннего обоснования своих трагедийных концепций жизни и искусства, очень далеких от Белого.

С наибольшей резкостью и даже злобой выступил против докладов Вяч. Иванова и Блока Д. Мережковский; при этом из контекста его огромной газетной статьи ясно, что в особенности его вывел из себя Блок. Мережковский усмотрел в докладах о кризисе символизма отказ от революции и даже издевательство над нею. Себя самого Мережковский ставит в положение защитника традиций революционной эпохи. Однако под революционной «свободой», поруганием которой, с точки зрения Мережковского, занялись «декаденты», сам он понимает исключительно свободу религиозных убеждений: «… близок день, когда евангелие Марксово заменится Христовым и русские люди снова сделаются русскими, т. е. такими, которые не хотят жить, не отыскав религиозного смысла жизни…»[[196]](#footnote-197) Но ведь, в сущности, об этом же говорит и Вяч. Иванов, и спор тут, как и многие другие аналогичные пререкания, становится спором о словах. С Блоком же у Мережковского серьезные счеты, и недаром сам Блок нашел выступление Мережковского против него клеветническим. «По мнению декадентов, *русская революция — балаган*, на котором Прекрасная Дама — Свобода — оказалась “картонною невестой”, “мертвою куклой”, и человеческая кровь — клюквенным соком… надо быть черною сотнею, чтобы считать человеческую кровь за {382} клюквенный сок»[[197]](#footnote-198). Мережковского возмущает нежелание Блока отказаться от своего творчества революционных лет, стремление видеть единую линию органического развития. Приемлем период «Прекрасной Дамы» (хотя прежде отвергался и этот период), последующее же развитие Блока, и в особенности те произведения, где Блок хочет постигнуть драматические противоречия современной личности, и шире — общественную противоречивость русской жизни, отвергаются как поклеп на русского человека, русскую жизнь и русскую революцию. Понятно, насколько кадетски-бессодержательным в таком случае делается представление о защищаемой Мережковским «революции». Не о революции тут хлопочет Мережковский, но совсем о других вещах. Аргументация Мережковского, нападающего на Блока, в сущности, ничем не отличается от доводов в «защиту» Блока, применяемых Белым. Но поскольку Белый делал вид, что Блок отказался от самого себя, пытался фальсифицировать его доводы и подсунуть поэту чуждые ему идеи, а Мережковский откровенно и злобно нападал на Блока, — сами эти нападки во многом проясняют объективный смысл всей ситуации. Особенную ярость Мережковского вызывало стремление Блока связывать свое творчество, его внутреннюю логику с объективными событиями в стране. Применяя мистическую терминологию (и одновременно, конечно, обнажая философско-идеалистические элементы своего мировоззрения), Блок утверждает, что «… революция совершалась не только в этом, но и в иных мирах; она и была одним из проявлений помрачнения золота и торжества лилового сумрака, то есть тех событий, свидетелями которых мы были в наших собственных душах. Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России. Как перед народной душой встал ею же созданный синий призрак, так встал он и перед нами» (V, 431). Именно на эти блоковские построения чрезвычайно запальчиво нападает Мережковский, усматривая в них чуть ли не манию величия и, во всяком случае, кощунственное посягательство на «свободу», открывавшуюся в «революции». Что сам Мережковский {383} понимает под «свободой» и «революцией» — мы только что видели. Но положения, на которые ополчается Мережковский, действительно очень важны в блоковском докладе.

Было бы крайней нелепостью пытаться отрицать наличие элементов идеализма и мистики, присущих не только этому докладу, но, в разной мере и в разных конкретных соотношениях, и творчеству Блока во всем его объеме и на всех этапах его развития. Но когда речь идет о творчестве большого художника — следует, вместе с тем, видеть совокупность разнородных элементов в этом творчестве, их конкретно-исторические связи между собой, основную познавательную линию этого творчества и ее соотношение с объективными общественными противоречиями, конкретно-исторической ситуацией в стране. Пытаясь понять единство того, что происходило в отдельных человеческих душах, и того, что совершалось в России, и соответственно — идейно-художественное единство своего пути от «Балаганчика» и «Незнакомки», скажем, к циклу «На поле Куликовом» и «Итальянским стихам», Блок стремится в трудных условиях торжествующей реакции сохранить и по-новому применять творческое единство личного и общего, искавшееся и находимое им в границах этого же художественного пути. Конечно, Блок грубо неправ, мистически извращает реальные проблемы и реальное положение вещей, когда он пытается подобное единство обосновывать тем, что революция совершалась «не только в этом, но и в иных мирах». Но он прав, когда он отвергает «синтетические» схемы, религиозные сводки «всего воедино», то ли под знаком «слияния» науки и мистики, как это было у Белого, то ли синтеза «бездн верхней и нижней», как это проповедовалось Мережковским, противопоставляя всему этому трагедийные истолкования человеческой души в ее соотношениях с объективным драматизмом социальной структуры, драматизмом общей исторической ситуации. В неопубликованном ответе на возмутившую его статью Мережковского Блок, не отказываясь от тех реальных проблем, которые он пытался решить в докладе, вместе с тем признает, что «… это самое можно было сказать по-другому и проще» (V, 445). Запутанность и неясность своего изложения он объясняет не формально, а содержательно: «Тогда я не хотел говорить иначе, потому что не видел впереди ничего, кроме вопроса — “гибель или нет”, и самому себе не хотел уяснить» (там же). Блок отвергает обвинения в мании величия, {384} основную же проблему «по-другому и проще», нисколько от нее не отказываясь, формулирует в этой связи так: «На самом же деле, что особенно самоуверенного в том, что писатель, верующий в свое призвание, каких бы размеров этот писатель ни был, сопоставляет себя со своей родиной, полагая, что болеет ее болезнями, страдает ее страданиями, сораспинается с нею, и в те минуты, когда ее измученное тело хоть на минуту перестают пытать, чувствует себя отдыхающим вместе с нею?» (V, 443). В таком виде основная проблема предстает органическим и закономерным порождением основной линии эволюции Блока, никакие мистические «сводки» и «шпаргалки» к ней неприменимы — ни в порядке «оправдания», как у Белого, ни в порядке яростного опровержения, как у Мережковского. Речь идет у Блока фактически о новом повороте, в связи с новыми условиями русской жизни, того, что было найдено в предшествующей эволюции.

Именно так и определяет стоявшую перед ним задачу уже в конце 1910 г. Блок в ответе Мережковскому: «… мы, писатели, должны смотреть жизни как можно пристальнее в глаза; мы не ученые, мы другими методами, чем они, систематизируем явления и не призваны их схематизировать» (V, 443). Сколько-нибудь органический союз с символистскими главарями для зрелого Блока был уже невозможен; он попытался пойти на такой союз в относительно кратковременный период, когда «… не видел впереди ничего, кроме вопроса — “гибель или нет”». Поэтому в личном, человеческом плане он отходит от Вяч. Иванова в течение ближайших лет, художественно обобщая этот отход в анализировавшемся выше стихотворении 1912 г.; в том же 1912 г. в письме к Андрею Белому от 16 апреля Блок говорит о Вяч. Иванове: «… ведь в *лучшем* и заветном моем я никогда не был близок ему…» (VIII, 388). Несмотря на все хлопоты Андрея Белого в начале 10‑х годов по сколачиванию единой литературной школы с единой идейно-эстетической платформой, такой школы не получается; наладить заново личную близость с Блоком тоже не удается, они остаются чужими, достаточно далекими друг от друга людьми. И как раз в связи с размышлениями о роли Белого в этих попытках возродить символизм в дневнике Блока от 17 апреля 1912 г. появляются такие размышления: «“Символическая школа” — *мутная вода*… Для того, чтобы принимать участие в “жизнетворчестве” (это суконное слово упоминается в слове от редакции “Трудов и дней”), надо воплотиться, показать свое печальное {385} человеческое лицо, а не псевдолицо несуществующей школы» (VII, 140).

К таким жестким и максимально для него точным формулировкам, отделяющим его от главарей символистской школы, Блок приходит уже в период намечающегося в стране нового общественного подъема; идейно-духовная и творческая жизнь Блока в этом смысле (разумеется, отнюдь не прямолинейно) связана с важнейшими этапами реального исторического движения. Однако подобная относительная ясность идейно-общественного зрения Блока готовится сложными, многообразно перекрещивающимися, противоречивыми творческими исканиями и размышлениями предшествующих лет. В частности, достигаемая уже к концу 1910 г. известная степень ясности и высокой простоты в понимании и изложении внутренних проблем доклада «О современном состоянии русского символизма» в ответе Мережковскому обусловлена сложным общим комплексом поисков в стихах и прозе первой половины 1910 г. — сам доклад не вполне понятен вне этого контекста. Общая внутренняя творческая проблема, которая стоит перед Блоком-поэтом в столь трудную пору, — это, как говорилось выше, обращение исторической перспективы, художественно найденной в предшествующие годы, на современную человеческую личность. И вот тут-то обнаруживается чрезвычайно существенная для Блока-художника особенность современности: обычная человеческая личность, индивидуальность существует в такой цепи конкретных жизненных связей и отношений, которые не позволяют рисовать ее на высоком трагедийном уровне, присущем циклу «На поле Куликовом» и «Итальянским стихам», где перспективный подход к лирическому персонажу находился и разрабатывался. Получается диспропорция между творческими заданиями, подготовленными всей эволюцией поэта, и конкретными возможностями, данными самого жизненного материала, которые были в его распоряжении. Эта проблема в эстетико-теоретическом аспекте возникает в прозе Блока; вообще в применении к зрелому творчеству Блока уже нельзя проводить прямых аналогий между прозой и стихами, как это в большой степени было возможно в предшествующий период, — художник нашел те содержательные границы жанров, которые он искал ранее. Однако как раз поэтому проблемы собственно теоретико-эстетического плана могут ставиться в более обнаженном виде в прозе. В статье «Противоречия» (январь 1910 г.) и выступает в открытом {386} виде проблема противоречивости современного искусства именно как эстетическая дилемма трагического задания и мелочного безумия обычной жизни. Так, Блок говорит здесь о заурядном писателе Гнедиче, рисующем «… галерею современных чиновников, военных, думцев, светских дам». Блок комментирует объективные результаты, получающиеся именно у среднего писателя, так: «Боже мой, как эта “обыденная”, “простая” жизнь людей “обыкновенных” — нелепа, безумна, каждой чертою своей напоминает жизнь огромного сумасшедшего дома!» (V, 409). Игнорировать такое несоответствие больших художественных заданий самому характеру обычной современной жизни Блок не может: еще в эпоху сборника «Земля в снегу» проблема органичного соотношения высокого обобщающего замысла и обычного жизненного материала была для него важнейшим содержательным вопросом. Блок не может сейчас (и теперь меньше, чем когда-либо) обращаться с жизненным материалом, как с чем-то чуждым и посторонним по отношению к человеческой личности, как с «низкой действительностью» — так делает Андрей Белый, субъективистски играющий реальностями обычной жизни, трактующий их как нечто заведомо чуждое человеческой душе. По Блоку, в искусстве надо «воплотиться, показать свое человеческое лицо» — это относится и к художнику, и к изображаемому человеку; и для художника, и для лирического персонажа это невозможно, если жизненный материал заведомо считается «низким» и всегда, по природе вещей, отдельным от «высокого» (и становящегося тогда абстрактным) художественного задания.

Вспоминая много позднее особенности этого периода в таком важнейшем, обобщающем мировоззренческом документе, как предисловие к поэме «Возмездие», Блок писал: «1910 год — это смерть Комиссаржевской, смерть Врубеля и смерть Толстого. С Комиссаржевской умерла лирическая нота на сцене; с Врубелем — громадный личный мир художника, безумное упорство, ненасытность исканий — вплоть до помешательства. С Толстым умерла человеческая нежность — мудрая человечность» (III, 295). Из всего целостного контекста блоковской духовно-идейной жизни этой поры ясно, что он стремится найти в современном искусстве такие художественные явления, таких деятелей, чей опыт мог бы помочь ему изнутри осмыслить, подкрепить закономерность его собственных поисков. Толстой для него — существовавший в современности {387} ярчайший и живой образ традиций, с которыми он внутренне никогда не порывает. Непосредственно поучителен прежде всего опыт современных художников — Комиссаржевской и Врубеля. Темы выступлений Блока памяти этих двух крупнейших художников современности тесно связаны с докладом о символизме. Еще резче, чем в докладе о символизме, в памятных статьях о Комиссаржевской выражено временное стремление Блока к союзу с главарями символистской школы. Но здесь же проступает и иное, то, что вскоре обнаружит чуждость Блока традиционным символистским построениям. «В. Ф. Комиссаржевская голосом своим вторила мировому оркестру. Оттого ее требовательный и нежный голос был подобен голосу весны, он звал нас безмерно дальше, чем содержание произносимых слов» («Памяти В. Ф. Комиссаржевской», март 1910, V, 418 – 419). Творчество Комиссаржевской воспринимается Блоком как связанное со «стихией», с «музыкальным напором» — т. е. с тем, что для Блока составляет основу общей исторической жизни человека. Уже по одному этому Блок вступает в противоречие с самим собой, поскольку для него всегда были сомнительными отношения «культуры» символистского типа с «мировым оркестром». Из собственных построений Блока вытекает, что творчеством Комиссаржевской выражается нечто неизмеримо более широкое, подлинное и общезначимое, чем теории и практика обычного символистского типа. Стихотворение, посвященное памяти актрисы, содержательно дает еще больше. В докладе о символизме совсем не выступает перспективная сторона предшествующих блоковских исканий. Соответственно, нет там и дилеммы эстетических отношений современной жизни и обобщающего замысла современного художника. В стихотворении (несколько более рациональном, «теоретичном», чем обычные блоковские стихи этой поры, и потому прямее примыкающем к блоковской прозе) «лирическая нота», т. е. субъективно-человеческое содержание искусства Комиссаржевской, дается в отношениях с современной жизнью:

Да, слепы люди, низки тучи.
И где нам ведать торжества?
Залег здесь камень бел-горючий.
Растет у ног плакун-трава

Так спи, измученная славой,
Любовью, жизнью, клеветой…
{388} Теперь ты с нею — с величавой,
С несбыточной твоей мечтой.

Между замыслами большого современного художника и конкретной современной жизнью, с ее славой, любовью, клеветой и другими реальностями, крупными и малыми, было трагическое противоречие. Важно подчеркнуть, что поэтическая формула «слепы люди, низки тучи» включает в себя, конечно, не только повседневные подробности жизни, но и более широкие ее слагаемые, поэтому и огромный лиризм «бел-горючего камня» и «плакун-травы» — это тоже и о больших, и о вполне конкретных драмах отшумевшей жизни творца и обычного человека. Поэтому для Блока в подобных трагических противоречиях есть свое высокое жизненное единство. Поэтому историческую определенность приобретает у Блока и тема больших творческих замыслов, которые нес трагический художник современности. В финальных строфах повествуется о погребальном факеле, зажженном в ночи, — трагический факел говорит здесь не о безысходной драме гибели, но об утверждении высокого смысла жизни, несмотря на черную «ночь» современности:

Пускай хоть в небе — Вера с нами,
Смотри сквозь тучи: там она —
Развернутое ветром знамя,
Обетованная весна.

Стихотворение памяти Комиссаржевской говорит о сложном содержании блоковских исканий первой половины 1910 г., о том, что историческая перспектива, соизмерение сегодняшних жизненных отношений с большим историческим будущим, «обетованной весной» вполне сохраняется у Блока и в период доклада о символизме. Выступление Блока, посвященное памяти Врубеля, более непосредственно связано с докладом о символизме, с одной стороны, и с исканиями Блока-поэта — с другой стороны. В первой редакции статьи «Памяти Врубеля» (апрель 1910 г.) Блок так воссоздает атмосферу искусства Врубеля: «У Врубеля день еще светит на вершинах, но снизу ползет синий мрак ночи. Конечно, ночь побеждает, конечно, сине-лиловые миры рушатся и затопляют окрестность. В этой борьбе золота и синевы совершается обычное — побеждает то, что темнее… Врубель потрясает нас, ибо в его творчестве мы видим, как синяя ночь медлит и колеблется побеждать, предчувствуя, быть может, свое грядущее поражение» (V, 690 – 691). Борьба сине-лиловых {389} тонов с золотыми — это одна из главных тем доклада о символизме. Здесь, в связи с образом Врубеля-художника и поставленной им, по мнению Блока, проблемой современного человека в искусстве, становится ясным идейно-художественный смысл этой темы для поэта. Было бы наивно и элементарно (хотя сам Блок, мистифицируя свои проблемы, подает повод в докладе о символизме для таких элементарных толкований) видеть в «сине-лиловом» мраке только образ современной общественной реакции, — блоковский образ включает в себя и этот смысл, но его содержание не исчерпывается всего лишь таким толкованием. Блоковские образы не поддаются однозначным трактовкам, шире их, включают в себя в общем контексте творчества поэта и его эволюции более многообразные художественно-содержательные проблемы. Ошибка Мережковского, например, состояла и в том, что он прочитал блоковские образы злостно-однозначно, утверждая, что победа лилового мрака означает победу реакции и прославление ее Блоком. Для самого же Блока было важно прежде всего найти такое решение современного человеческого образа в искусстве, которое было бы на высоте большой исторической трагедии.

Не случайно в связи с Врубелем у Блока опять-таки появляются имена великих мастеров итальянского Возрождения: и Врубель, и Комиссаржевская для Блока тем и ценны, что они говорят о современности и ее людях так, что в их искусстве присутствует и конкретно-современное, жизненно узнаваемое (и в больших общественных проявлениях времени, и в непосредственной жизненной конкретности), и вместе с тем более обширный, перспективно-исторический подход к действительности. По Блоку, Комиссаржевская и Врубель так же остро чувствуют трагизм современности, как мастера Возрождения — коллизии своего времени, этим-то и волнуют они Блока. Другое дело, верно или неверно Блок толкует искусство своих современников; важно понять, коль скоро речь идет о Блоке, чего он сам хочет, какие важные для себя, для своего искусства, для своего отношения к современному человеку проблемы он здесь ставит.

Конечно, Блок не прославляет реакцию, ее временную победу: всякий непредубежденный человек отвергнет такое чтение блоковских образов, в том числе и образа «сине-лилового» мрака. Блок хочет увидеть в душе современного человека преломление больших проблем времени. Именно так и только так можно понять общую тенденцию {390} всех его исканий в их совокупности. В докладе о символизме ошибка Блока состоит не в мнимом прославлении реакции, но в том, что большие обобщающие начала в подходе современного художника к современному человеку, вопреки своей собственной эволюции, он пытается незакономерно связать с символизмом как с литературной школой. Самый его отказ от этой ошибочной идеи диктуется опять-таки всем его развитием как мыслителя и художника. В конце 1910 г. в 11‑м номере журнала «Русская мысль» Блок публикует подборку стихов под общим циклическим названием (хотя эта подборка и не является циклом в собственном смысле слова) «Страшный мир». Это одно из самых важных событий в художественной жизни Блока. Поэтическая формула «страшный мир» отвечает блоковским поискам такого художественного подхода к современному человеку, при котором его образ представал бы в специфически современных внутренних коллизиях и одновременно был бы высоким трагедийным образом, существовал бы в большой общей перспективе движения исторического времени. Эта подборка открывается стихотворением «Демон» (апрель 1910 г.), связанным с прозой Блока первой половины 1910 г., и в особенности с блоковским осмыслением искусства Врубеля.

В первоначальную публикацию «Страшного мира» кроме «Демона» входят еще три стихотворения: «В ресторане», «Большая дорога» («Сегодня ты на тройке звонкой…») и «Вдвоем» («Черный ворон в сумраке снежном…»); два последних стихотворения в дальнейшем уходят из раздела «Страшный мир». Но «Страшный мир» вообще — не раздел, не цикл и даже не одна из тем поэзии Блока; это нечто несравненно более важное. Художественная концепция «Страшного мира», в органических соотношениях с циклом «На поле Куликовом» и «Итальянскими стихами», представляет собой один из определяющих, организующих факторов зрелой лирической системы Блока. Это гибкое, сложное, не поддающееся схематически-прямолинейным определениям художественное образование; именно поэтому особый интерес представляют собой его первоначальные очертания, его, так сказать, первоначальное зерно, его истоки в эволюции Блока.

Необыкновенно важную роль в выявлении, оформлении «Страшного мира» играет стихотворение «Демон» и контекст, в котором оно возникает. В фигуре Демона Блок очевидным образом хочет дать широко обобщенный трагедийный образ современного человека. В одном из {391} первоначальных набросков стихотворения тема Демона связывается прямо с эволюцией Блока, с теми фантасмагорическими образами раздвоенности, противоречивости современного городского человека, которые оформлены в теме Незнакомки:

Как будто все сорваны маски,
И все позабыты века
И (визгом) врывается в ласки
Она — Незнакомка — Тоска.

В таком изображении тема современного демонизма оказывается одним из проявлений духовной опустошенности «бродяги», «рассословленного» человека; существеннейшее отличие, однако, состоит в том, что, если для самих героев лирической ситуации «все позабыты века», они не «позабыты» для автора. Если Незнакомка в своих вариантах 900‑х годов была фантасмагорической фигурой прежде всего потому, что в авторском подходе к теме был дуализм, отсутствие объединяющего художественного принципа осмысления, то сейчас лирическая ситуация оценивается единым трагедийным взглядом автора.

Фигура Демона — не фантасмагория раздвоенности, на почве которой стоит сам автор, но персонаж трагедийного обобщения, мифа как единственно возможного сейчас для Блока способа объективированного художественного изображения подобной душевной ситуации. В мифологическом сюжете стихотворения несколько пластов. Опыт «Итальянских стихов» присутствует в блоковском «Демоне». Первоначальное ядро восходит к Лермонтову, именно через Лермонтова комментировал врубелевского Демона сам Блок, и для него самого «лермонтовское» было неотъемлемой принадлежностью концепции «Страшного мира». Это не «влияние», «заимствование» или что-либо в этом роде. Это живая культурная традиция, которая для Блока — сама история, живущая в сегодняшнем человеке. В плане историко-литературном Блок идет от поэзии 80‑х годов — к поэзии 40 – 50‑х годов на протяжении своей эволюции в 900‑е годы; в 10‑е годы в мощном голосе Блока-трагика слышен Лермонтов. Живущая и развивающаяся история в человеке сегодня, по Блоку, не может миновать Врубеля, и через Врубеля Блок воспринимает Лермонтова. Но и Врубель, и собственная «Незнакомка» — особый этап уже современной истории, дифференцирующейся, расчленяющейся на глазах у живущих сегодня людей; Врубель — это «вчера», еще живое, {392} но уже отходящее. В законченном стихотворении уже нет Незнакомки, а врубелевская ситуация дается так, как давались мифологические сюжеты и персонажи в «Итальянских стихах» — как описание картины. Если Врубель — это «вчера» движущейся истории современности, то в третьем пласте стихотворения присутствует авторское «я» — персонаж, обозревающий картину, «ад» современной жизни в интерпретации Врубеля:

На дымно-лиловые горы
Принес я на луч и на звук
Усталые губы и взоры
И плети изломанных рук.

Сегодняшнему зрителю врубелевский Демон видится усталым, изломанным, болезненно-слабым; он не столько соблазняет Тамару блеском ада, дьявольского дерзновения, сколько ищет у нее защиты от «страшного мира». Сама их любовь — бессильная, обреченная попытка вырваться из «адской» современной жизни.

Связь блоковской интерпретации темы Демона с «Итальянскими стихами» обнаруживает неизменно присутствующее во всех блоковских публикациях «Страшного мира» (кроме журнальной) стихотворение «Песнь Ада», датированное октябрем 1909 г. Здесь те же три пласта современной действительности как движущейся истории даны через использование мифологической сюжетной ситуации дантовской «Божественной комедии». В кругах мифологического дантовского Ада современный художник, поэт, встречает тоже современного человека, но несколько иного типа, чем врубелевский Демон. Это тип человека полностью опустошенного, «вампира», любовника, губящего свои жертвы безлюбой, односторонне чувственной любовью; старые блоковские темы опустошающей современной городской любви здесь опять-таки не случайно даются в такой «культурной» раме, которая должна обобщить современную тему именно как масштабную трагедию истории:

Мне этот зал напомнил страшный мир,
Где я бродил слепой, как в дикой сказке,
И где застиг меня последний пир.

Комментируя это стихотворение в первом издании трилогии лирики, Блок прибавил к культурно-исторической интерпретации современного демонизма еще имя Достоевского: «“Песнь Ада” есть попытка изобразить “инфернальность” {393} (термин Достоевского), “вампиризм” нашего времени стилем “Inferno”…» (III, 502).

Включая, таким образом, историю, как он ее понимает (а он ее понимает как «музыкальный напор», воплощающийся в образах движущейся культуры), непосредственно в сознание, в поведение персонажа и вместе с тем в композиционную целостность произведения — как способ авторской интерпретации изображаемых людей, событий и стоящей за ними действительности, — Блок добивается одновременно индивидуальной конкретизации лирического персонажа и высокой обобщенности всего изображаемого. «Страшный мир» современности становится площадкой жизненной игры больших, предельно сгущенных, интенсивно-эмоциональных страстей, но не бытового «тихого безумия» мелочных происшествий повседневности.

Тем самым Блок намечает пути к преодолению одной из иллюзий, присущих не только докладу о символизме, но и такому решающе важному в его эволюции явлению, как «Итальянские стихи». Сам изображаемый человек, если он достаточно ярок, по-человечески значителен, масштабен как личность — то есть стоит на уровне лирической трагедии, которой добивается Блок, — часто истолковывался им прежде как случайно сохранившее «естественность» явление в некоем нетронутом современностью «углу жизни». Отсюда в годы, следующие за первой революцией, Блок делал прямой вывод о соответствии подобного «естественного» человека поступательному ходу истории, революции. Наиболее отчетливо проявляется подобная трактовка персонажа в одной из граней цикла «Заклятие огнем и мраком». В качестве уже сильно подточенного последующим развитием и действительности, и самого Блока явления эта иллюзия присутствует в «Итальянских стихах», и особая ее разновидность («младенец в душе») выступает в докладе о символизме. Одновременно в стихах и прозе происходит усложнение и углубление блоковских взглядов на современного человека. Противоречия истории проникают и в «естественную» страсть, и в самого будто бы чудом сохранившего свою неприкосновенную «естественность» человека. Трагедийная концепция «Страшного мира» немыслима без такого усложнения подхода поэта к современному человеку; особенно отчетливо толкование самих «стихийных» страстей как возможных возбудителей и источников коллизий «Страшного мира» видно в стихотворении «Вдвоем» («Черный ворон в сумраке снежном…») журнальной публикации.

{394} Хотя это стихотворение, датированное февралем 1910 г., позднее ушло в другой раздел блоковских сборников, оно необыкновенно важно именно для понимания основ концепции «Страшного мира». Сама «естественная», «стихийная» страсть рисуется здесь в изначально присущих ей и внутренне взаимосвязанных контрастах, противоречиях; контрастное сочетание черно-белых тонов дает одновременность и возвышенных, и «черных», гибельных сторон любви — это единый мир лирической трагедии. Обычный для блоковской любовной лирики сюжет бешеной скачки с возлюбленной на лихаче дается в обычных же для поэта осмыслениях связи индивидуального любовного чувства с катастрофическими «мировыми» событиями:

В легком сердце — страсть и беспечность.
Словно с моря мне подан знак.
Над бездонным провалом в вечность.
Задыхаясь, летит рысак.

Однако необычен конец — он и вводит всю тему в концепцию третьего тома, высшего периода творческой зрелости Блока. В сборниках, вошедших во второй том, концепция произведения такого рода обычно исчерпывается темой только что процитированной второй строфы стихотворения: есть катастрофическое «мировое целое» и есть высокая «стихийно-трагическая» любовь, эти два ряда равнозначны, говорят об одном и том же «естественном» трагическом порядке мира. Здесь — в третьей строфе дается новое осмысление всей темы:

Страшный мир! Он для сердца тесен!
В нем — твоих поцелуев бред,
Темный морок цыганских песен,
Торопливый полет комет.

Оказывается, «торопливый полет комет», представляющий движение «мирового целого», потому является судорожным, «кометным», драматически «торопливым», что он вошел в человеческую душу особенным образом. Он вошел в нее как нечто судорожное — но мог бы войти и иначе. Судорожность и «теснота» тут оттого, что происходит все в «страшном мире». Дело не в том, что страсть всегда «стихийна» и всегда «естественна», права в своей «стихийности». Сами судорожность, «теснота», «бред» страсти стали ее конкретным определением: все это — «страшный мир», трагизм современных человеческих отношений. Блок вовсе не отказывается от высокой оценки {395} самой страсти, интенсивность чувства для него и теперь — нечто огромное, высокое, подлинно человеческое. Но конкретная историческая форма этой страсти делает ее органической составной частью «страшного мира».

Важно еще и то, что в самом «страшном мире» возможно совсем иное наполнение и направление человеческих страстей. В столь же органических связях с «мировым целым», с «естественным порядком вещей» дается любовная страсть в стихотворении «Дым от костра струею сизой…» (август 1909 г.). Все конкретные жизненные признаки происходящего — костер, и его дым, вечерний «пожар» зари, сумрачный и одновременно лирически-проникновенный русский пейзаж в целом — дают тему единства трагической страсти и «естественного порядка вещей», в концовке стихотворения все это обобщено так:

Я огражу тебя оградой —
Кольцом живым, кольцом из рук.
И нам, как дым, струиться надо
Седым туманом — в алый круг.

Драматизм изображаемой здесь страсти тоже конкретно-историчен: все происходит в том же «страшном мире» современности, но все вместе с тем совсем иное. Героя не просто несет волна «стихийной» страсти, присущей «страшному миру», он ограждает героиню «живым кольцом» своих рук, которое тут предстает единым «кольцом существованья», как раз от ужасов «страшного мира»:

Подруга, на вечернем пире,
Помедли здесь, побудь со мной.
Забудь, забудь о страшном мире,
Вздохни небесной глубиной.

Высокая страсть с ее «небесной глубиной» может и ограждать от «страшного мира», и противостоять ему — все дело тут в том, что Блок конкретизирует, индивидуализирует людей и их страсти. Можно и в «страшном мире», и с «трагической страстью» быть в «согласии со стихией»; тогда и «стихия» предстает иной. В сборниках Блока это стихотворение всегда помещалось в разделе «Родина», т. е. в разделе, центром которого был цикл «На поле Куликовом». В первых публикациях оно носило название «Романс» и поэтически действительно тесно связано с этим жанром бытового лирического искусства. Вся эта линия поэзии Блока трактовалась представителями формальной школы литературоведения узко технологически, {396} как средство «обновить» стих средствами «низкого» искусства. Думается, более прав многим обязанный старшему поэту Мандельштам, писавший о Блоке: «Он подхватил цыганский романс и сделал его языком всенародной страсти»[[198]](#footnote-199). Основной творческий стимул при использовании Блоком романса в «высокой» лирике — действительно в том, чтобы придать поэтическим страстям общезначимый, «демократический» характер.

В качестве итога можно сказать так, что в этих двух стихотворениях очень отчетливо видны результаты встречи разрабатывающегося Блоком начиная с цикла «На поле Куликовом» историзма в лирике с современностью. «Черный ворон в сумраке снежном…» более отчетливо связан с темами «стихийных» страстей предшествующих сборников Блока, но он связан и с «убийственными» темами современности в «Итальянских стихах», с темами «демонизма». «Дым от костра струею сизой…» более явно идет от стихов темы России, более прямо восходит к циклу «На поле Куликовом», но поворот, обозначенный этим циклом, и там и тут имеет решающее значение для идейной основы произведения. Именно единство истории, как общая основа разных и в то же время внутренне взаимосвязанных произведений, обусловливает возможность разработки отчетливо своеобразных, самостоятельных лирических характеров-персонажей. Встреча истории и современности — вот главное в блоковской концепции «страшного мира». К этому разделу лирики примыкают, варьируя его темы, разделы «Возмездие» и «Арфы и скрипки», — в сущности, это все, в более широком смысле, разветвления концепции «страшного мира». Только в этом комплексе по-настоящему развертывается на основе истории, вошедшей в лирический характер, «вереница душ», многообразная галерея персонажей, представляющая неотъемлемое качество зрелой поэзии Блока. А сам «Страшный мир», в свою очередь, тесно связан, немыслим без цикла «На поле Куликовом» и «Итальянских стихов». Получается еще более широкий и общий лирический комплекс, осознаваемый поэтом в своем внутреннем единстве в годы 1910 – 1912.

Этот комплекс образует основу четвертого сборника лирики Блока — «Ночные часы» (1911). Но одновременно в том же 1911 г. выходит первый том первого издания трилогии лирики Блока. В предисловии к этому изданию {397} обосновывается единство всего пути Блока-лирика: «… каждое *стихотворение* необходимо для образования главы; из нескольких глав составляется *книга*; каждая книга есть часть *трилогии*; всю трилогию я могу назвать “романом в стихах”…» (I, 559). Предисловие подписано 9 января 1911 г.; рождение самого замысла трилогии лирики и его формирование очевидным образом связано со всем кругом духовных исканий Блока 1910 – 1912 гг. Свой собственный путь современного поэта Блок осмысляет исторически, современность и история встречаются и здесь. Понятно, насколько важную роль в процессе формирования именно целостного замысла трилогии как выявления пути поэта в современности, понимаемой как история, играет третий этап, третья часть трилогии. Выстраивает всю трилогию, в сущности, именно третья ее часть. Но для формирования самой третьей части решающее значение имеет комплекс, где начальным пунктом является цикл «На поле Куликовом», а завершающим к 1910 – 1912 гг. — «Страшный мир». Но поскольку из одного и того же комплекса вырастают и «Ночные часы» и третья часть трилогии — возникает вопрос об их идейно-художественном соотношении.

В примечании-послесловии к третьей части трилогии лирики, в первом издании носящей название «Снежная ночь», Блок, в сущности, ставит именно вопрос об этом соотношении, о специфических, отличающихся друг от друга концепциях «Ночных часов» и третьей части трилогии в ее первой редакции. Блок пишет: «Северные ночи длинны, синева их изменчива, видения их многообразны. Северный художник поневоле предпочитает бесцветному дню — многоцветную снежную ночь. Называя ее именем последнюю книгу моего нынешнего собрания стихотворений, я хотел бы, чтобы читатели вместе со мною видели в ней не одни глухие ночные часы, но и приготовление к ночи — свет последних закатов, и ее медленную убыль — первые сумерки утра» (датируется январем 1912 г., III, 433). Под образом «ночи» здесь, безусловно, подразумевается современная действительность, осмысляемая трагически; в этой северной снежной ночи существуют «многообразные», «многоцветные» видения, т. е. множество разнообразных событий и людей, и задача художника — постигнуть и воспроизвести это многообразие в его трагическом, «ночном» единстве. Но можно постигать это единство разными способами. Видеть одни только «глухие ночные часы» — тут, очевидным образом, означает {398} как бы остановить, вынуть из реального движения времени, сделать неподвижными эти многообразные трагические ситуации. Говоря иначе, концепция сборника «Ночные часы» представляется самому поэту односторонне-трагической, лишенной перспективного движения, сосредоточенной только на «глухих», «черных» сторонах современной жизни. В противовес этому, в «Снежной ночи» есть не только изображение «страшных», «ночных» граней современной жизни, но и «приготовление к ночи — свет последних закатов», и, что наиболее существенно, предвестья конца современного трагизма — «первые сумерки утра». Следовательно, наличие перспективы исторического времени, согласно Блоку, отличает третью часть трилогии лирики от одновременного сборника стихов, где, согласно замыслу автора, сконцентрировались все специфические особенности перелома или кризиса, обычного для эволюции поэта, — «глухие ночные часы», как бы отделенные, «отрезанные» от эволюции в целом.

Но надо сказать прямо, что если для самого поэта, очевидно, имело известное значение как бы особое сосредоточение внимания на кризисных явлениях, фиксация их особым образом, чтобы процессы преодоления их, в свою очередь, имели ясную перспективу, — то в общем движении русской поэзии решительно выступает на первый план работа Блока этой поры над концепцией трилогии лирики. Эпоха сборников, представляющих собой нечто вроде расширенных, замкнутых по-своему циклов, сосредоточивающих в себе более мелкие этапы эволюции поэта, для Блока кончилась. Вступив в период завершающего оформления, укладывания своей поэтической системы, Блок уже изнутри своего творчества не видит, не обобщает мир в категориях подобных обширных циклических образований, иначе говоря, сборников; он мыслит поэтически уже в духе более динамической, более богатой, сложной и трудовой концепции трилогии. «Ночные часы» — конечно, очень сильная книга лирики, но лишь постольку, поскольку сильными, отмеченными высшей поэтической зрелостью Блока представляются отдельные стихи, входящие в нее. В качестве особой, отличной от третьего тома, поэтической концепции «Ночные часы» как сборник, как целое представляют безусловный интерес для исследователя, но отдельного и специфического этапа Блока не содержат и общего интереса, именно как особая книга, уже поэтому не имеют. Входят сюда, в общем, те же стихи, что и в соответствующие разделы первой редакции {399} третьего тома. Изложенную выше концепцию «глухих ночных часов», замкнутого, отделенного от перспективы времени трагизма Блок осуществляет в «Ночных часах» путем создания особой композиции. Основные слагаемые в этой композиции — «На поле Куликовом» и прямо связывающиеся с этим циклом стихи в начале книги; затем «Страшный мир», подступами к которому служат разделы «Возмездие» и «Голоса скрипок» (в дальнейшем — «Арфы и скрипки»); за «Страшным миром» следуют «Итальянские стихи». Общее движение композиции, следовательно, таково: от тем, безусловно представляющих для Блока всегда высшую возможную степень жизнеутверждения, раздела-цикла «На родине» (с центром в виде «На поле Куликовом») идет волна сгущающегося трагизма, достигающего особой остроты в финальных стихах раздела-цикла «Страшный мир»; замыкающие композицию «Итальянские стихи» в таком построении до конца не разрешают, в высоком общем смысле, трагизма целостного движения темы.

Эти же разделы композиционно совершенно иначе расположены в первой редакции третьего тома («Снежная ночь»). Прежде всего, книгу открывают несколько разделов, впоследствии ушедших во второй том (начиная со «Снежной маски»). Собственно «третьетомная» часть книги открывается «Страшным миром»; это ввод в трагедию, затем следуют «Возмездие» и «Итальянские стихи», за ними идут «Арфы и скрипки»; завершается вся концепция разделом «Родина». Композиционное построение, в общем, имеет обратный характер тому, что мы видим в «Ночных часах»; смысл этого построения и объясняется в примечании-послесловии, цитировавшемся выше, именно как раскрытие современного трагизма в перспективе времени. Иначе говоря, общее композиционное движение имеет характер трагедийного жизнеутверждения; высшая точка подобного жизнеутверждения, цикл «На поле Куликовом», завершает композицию. Общее движение темы в книге ведет к «первым проблескам утра».

Примечательная особенность «Ночных часов» как отдельной книги — явственно проступающее противоречие между огромными возможностями Блока — классического поэта в многостороннем и сложном раскрытии лирического характера и стоящей за ним современной действительности, с одной стороны, и попыткой односторонне осветить все в целом в духе «глухого трагизма» в композиционном построении. Такая попытка, несомненно, {400} представляет собой «болезнь роста»; однако, как это всегда бывает в большом искусстве (а также и в больших явлениях реальной жизни), положительные и отрицательные стороны внутренне взаимосвязаны, и нельзя механически отсечь негативное, объявив его как бы несуществующим, недостойным великого поэта и потому подлежащим упразднению. Противоречивость снимается реальным движением действительности, дальнейшей работой самого художника. В композиции «Ночных часов», в сущности, находит себе выражение трагический скепсис, в каком-то смысле особенно остро проявляющийся именно во время огромного взлета Блока-поэта в начале 10‑х годов. Негативные стороны поэтической работы Блока, в свою очередь, связаны между собой особой диалектикой сложных переходов. Окончательное утверждение трагедийной перспективы истории создает предпосылки для широкого развертывания разнообразных лирических характеров, «вереницы душ». Вхождение истории в характеры сильно оттесняет односторонне стихийную трактовку самого характера. Склонность к «стихийно-естественным» истолкованиям личности не умирает окончательно — она ведь восходит к самым основам мировоззрения Блока, и она еще не раз скажется вплоть до конца пути Блока-художника. Лирический характер становится шире, разнообразнее, трагедийно сложнее и глубже. Но одновременно несколько больше, чем, скажем, в эпоху «Земли в снегу», вырывается на первый план в новой, более углубленной форме трагический скепсис. В конечном счете, это ведь трансформация той же «иронии», которая вырвалась так резко в эпоху кризиса ранней лирической системы Блока. Тогда без нее был невозможен анализ противоречий сознания, и в ней, следовательно, доминировала положительная сторона. Сейчас часто трагический скепсис говорит о недостатках Блока, об отсутствии опоры на конкретные социальные силы, о невозможности «приземлить», конкретно творчески обосновать историческую перспективу.

Вместе с тем наиболее важно в «Ночных часах» то, что трагический скепсис в очень большой степени как бы лежит поверх конкретных лирических характеров и их взаимоотношений в реальном целом книги. Завладеть характером полностью, истолковать его исчерпывающе он не в силах. По существу, ведь и в эпоху «Балаганчика» ирония не входила в характеры главных героев; Пьеро и даже Арлекин попадали в иронические ситуации, но сами они {401} (в особенности Пьеро) всерьез, без всяких оговорок, лиричны. В структуру образа скептицизм не проникает. Еще менее возможно сейчас скептическое уничтожение личности. Блоковский Демон трагичен, смешным он не может быть. Важнее всего то, что Блок совсем не хочет иронически играть лирическим характером изнутри. Определяющее значение в целом имеет «вереница душ», разнообразие характеров. Если в основном направлении того или иного лирического характера одолевают негативные черты, получается особый, отнюдь не «смешной», но отрицательный или трагический характер. Так, из стихов, о которых говорилось выше, «Черный ворон в сумраке снежном…» представляет больше «убийственные», «черные» стороны страстей современного человека; «Дым от костра струею сизой…» — светлые, освобождающие душу. И там и тут — лирика характеров, далеких от скепсиса. Сам Блок творчески (но отнюдь не рационалистически) знает об этой своей особенности как художника. Он знает, что иронически или скептически «играть» душами своих персонажей он не может. Он очевидным образом знает, что и в «Ночных часах» скепсис не проникает в персонажи изнутри.

Но так как в композиции книги Блок хочет как бы собирательно выразить «глухие ночные сомнения», особо остро проявляющиеся в переломную пору, а стихи изнутри именно обобщающей, односторонне-пессимистической «сводке» не поддаются, — он вынужден специально ввести в книгу несколько инородный, особняком в ней существующий поэтический материал. Блок включает в композицию сборника целый раздел переводов из Гейне; притом раздел этот не выделен, как обычно бывает при включении переводов в оригинальную авторскую книгу, но именно включен, «вдвинут» в композицию: открывается книга разделом «На родине» (где центральные стихи — «На поле Куликовом» — помещены в начале, после стихотворения «О подвигах, о доблестях, о славе…»), затем идет цикл-раздел «Возмездие», и потом следует раздел «Опять на родине», целиком состоящий из стихов Гейне. Уже перекличка названий дает смысловое единство движения темы; после переводного раздела следуют еще три раздела, сгущающие тему «Страшного мира». Переводы даются как звено в единой композиции, что выглядит в книге подчеркнуто современной темы несколько необычно. Так поступали в свое время поэты 40 – 50‑х годов (Ап. Григорьев, К. Павлова), с которыми Блок творчески связан.

{402} Очевидно, это особое звено в композиции сборника необходимо Блоку как раз потому, что в стихах Гейне иронические и скептические мотивы изнутри вторгаются в душевную жизнь лирического «я»:

Только раз бы тебя мне увидеть,
Склониться к твоим ногам,
Сказать тебе, умирая:
Я вас люблю, madame.

Стихотворение в целом («Племена уходят…», раздел «Опять на родине» книги «Ночные часы») говорит о трагической любви, длящейся до конца жизни лирического «я»; финальная реплика вносит скепсис в самое существо душевной жизни этого лирического «я». Как будто бы вполне неуместное слово «мадам» темы трагической любви, как таковой, разрушать не должно, — вместе с тем это «коленце», у Блока в серьезных стихах немыслимое, у Гейне должно дать скепсис как неотъемлемую часть самых серьезных переживаний, характеризовать самый тип сознания. Здесь невозможно и не нужно говорить ни о поэзии Гейне, ни о сложном отношении к ней Блока. Важно только иметь в виду, что из своих собственных стихов раздел с такой внутренне присущей лирическому сознанию скептической интонацией Блок составить не смог бы[[199]](#footnote-200).

Окружающие этот раздел стихи зрелого Блока скептической интонации внутри лирического персонажа не {403} содержат и содержать не могут по самой природе блоковского таланта, по всему идейно-художественному содержанию его творчества, его эволюции, наконец даже и по смысловому объективному результату композиции «Ночных часов». Страсти, изображаемые Блоком, могут быть тяжелыми, жестокими, уничтожающими человеческую душу, но они никогда не могут быть «ироническими» по самой «душевной материи», из которой строится произведение: люди у Блока живут и умирают всерьез, а не в шутку. Примечательно, что, ведя композицию книги путями «ночных сомнений», Блок приводит читателя к концу все-таки на интонации трагического жизнеутверждения. Завершается композиция «Итальянскими стихами», из них здесь присутствует пока что только восемь стихотворений; весь раздел завершается, а не открывается (как это имеет место в окончательной композиции цикла) «Равенной», с ее темой сквозной перспективы истории, существующей в людях и их трагических страстях. Композиция третьей части трилогии лирики, вышедшей в свет в 1912 г., в этом же духе трагического жизнеутверждения переосмысляет весь поэтический материал «Ночных часов».

Поэтому естественно, что современники восприняли и сборник «Ночные часы» как качественно новый этап в развитии Блока. Как раз в связи с появлением «Ночных часов» и предшествующих этой книге публикаций современниками осознается вступление Блока в классический период его творчества и органичность его связей с русской поэтической классикой. Еще в 1909 г. «невероятно близкий» Блоку Анненский писал о нем как о поэте, представляющем собой «редкий» «пример прирожденного символиста»; при этом под «символизмом» понималась импрессионистическая зыбкость, смутная расплывчатость восприятий и образов: «Восприятия Блока зыбки, слова эластичны, и его стихи, кажется, прямо-таки не могут не {404} быть символическими»[[200]](#footnote-201). А после выхода в свет «Ночных часов» внимательно следивший за эволюцией Блока Брюсов уже твердо и уверенно пишет: «Как все изменяется, когда мы переходим к последней книге Блока!.. Действительность, реальность вошла в поэзию А. Блока, подчинила ее себе. Мистические предчувствия сменились чувствами земными…»[[201]](#footnote-202) Для Брюсова «Ночные часы» в развитии Блока — тот пункт, который заново переосмысляет всю его эволюцию, ставит все на свои места, окончательно обращает внимание поэта к земным делам и людям. Конечно, необыкновенно ценно то, что Брюсов не обманывается скептической тенденцией, присущей композиции книги, хочет увидеть и по-своему видит противоборствующую тенденцию в самих стихах, в их фактическом содержании, смысле, в их идейно-художественной реальности. Но само их содержание, конечно, Брюсов представляет во многом упрощенно, впадая в обратную односторонность; поэтому он, выдвигая новые содержательные моменты в своей оценке «Ночных часов», в то же {405} время не в силах подхватить и по-новому развить то ценное и важное, что было в его прежних отзывах о поэзии Блока, — так, идея «вереницы душ», столь существенная для теперешнего Блока и в свое время выдвинутая самим же Брюсовым, сейчас уже им забыта.

Ценно то, что Брюсов теперь видит эволюцию Блока в ее трех основных этапах. Этап первого тома, по Брюсову, состоит в том, что в образе Прекрасной Дамы выдвигается художественная концепция, претендующая быть в своем роде «концепцией жизни»: стоящее за этим начало «… должно, широко проникнув в мир, возродить, воскресить его». В период сборников, составляющих второй том, по Брюсову, в блоковскую «… поэзию вторгается начало демоническое…» в ряде образов, одновременно «олицетворяющих начало земное». Борьба этих начал, по Брюсову, остается в поэзии Блока неразрешенной. В своих последних стихах он ищет новых сил в отказе от своих юношеских всеобъемлющих концепций, в обращении к темам более узким, но более конкретным, к заботам, радостям и печалям родной «горестной земли»[[202]](#footnote-203). Брюсов противопоставляет давившие на творческое сознание Блока «всеобъемлющие» схемы соловьевства присущему поэту стремлению понять современного человека, его горести, печали и радости и утверждает, что подлинную художественную силу Блок находит именно в поэтической ориентации на конкретную жизнь и конкретного человека. Сам Блок со многим в брюсовской интерпретации содержательного членения его трилогии лирики согласился: «Пришла “Русская мысль” (январь). Печальная, холодная, верная — и всем этим трогательная — заметка Брюсова обо мне. Между строками можно прочесть: “Скучно, приятель? Хотел сразу поймать птицу за хвост?”» (Дневниковая запись от 13 января 1912 г., VII, 122 – 123). Блок согласен с содержательной стороной разбора Брюсова и в то же время как бы находит здесь подтверждение своему скепсису. Объясняется это во многом тем, что сам Блок в реальном содержании своего творчества уже ушел далеко вперед от брюсовских построений. Однако мысль Брюсова об обращении Блока к жизненной конкретности носит во многом слишком общий характер: отвергая соловьевские «всеобъемлющие» схемы, Брюсов в то же время не видит, что у Блока фактически уже присутствует в стихах «Ночных часов», вопреки сверху «наложенной» {406} на книгу скептической концепции, иная, не соловьевская концепция единства — единства истории. Примечательно, что Брюсов отвергает как раз центральные для этой новой блоковской творческой концепции произведения: «Меньше нам нравятся раздумья А. Блока над судьбами России и его, несколько надуманные, стихи о итальянских городах. Переводы А. Блока стихов Гейне — очень хороши»[[203]](#footnote-204). Для Брюсова неприемлемы блоковские стихи о России (с циклом «На поле Куликовом» в центре их) и «Итальянские стихи», т. е. те именно вещи, без которых немыслим «Страшный мир» (а основные стихи из этого раздела-цикла Брюсов как раз не только одобряет, но именно на них строит свою положительную оценку); далее, Брюсов не улавливает, что в логике композиции книги переводы из Гейне не просто переводы, но выражение определенной противоречивости идейной концепции сборника.

Именно эту противоречивость внутреннего содержания блоковской книги понял и достаточно ясно выразил молодой критик и поэт В. В. Гиппиус (позднее — видный советский литературовед) в рецензии на «Ночные часы». Гиппиус в своей конечной оценке находит в сборнике трагическое сомнение и противопоставляет ему блоковскую же поэтическую формулу внутреннего, перспективного единства жизни, ее поступательного драматического хода: «Ночные часы» — книга отречения. Верится, что за этим отречением — не смерть, а «волна возвратного прилива»[[204]](#footnote-205). Цитируя «Итальянские стихи» (и вообще выше всего оценивая в своей рецензии, наряду со «Страшным миром», также и «На поле Куликовом» и «Итальянские стихи»), Гиппиус Блока — поэта «отречения», поэта трагического отчаяния — видит в единстве с Блоком, заново утверждающим в своем стихе и жизнь со всей ее конкретностью; поэтому эволюция Блока в целом рисуется как новый этап в развитии русской поэтической классики. Естественно, что, оставаясь в пределах идейно-духовных особенностей литературного времени, Гиппиус о «классичности» вершинного этапа в творчестве Блока говорит более явно в применении к качествам стиха; содержательная сторона чаще остается в подтексте и недостаточно развернуто высказывается, но присутствует она постоянно: {407} «Какая-то строгая школа пройдена поэтом, недавний новатор дал ряд стихов, которые признает каноническими самый рьяный классик. В его “Демоне” есть лермонтовское не только в названии…»[[205]](#footnote-206) Несколькими годами позднее тот же В. В. Гиппиус в рецензии на драму Блока «Роза и Крест» более определенно и точно выразил мысль, что в новом блоковском творчестве утверждение закономерностей обычной жизни принципиально важно прежде всего с точки зрения поисков типа человека, активно приемлющего действительность в ее реальной трагической сложности, — у Блока в его драме, по Гиппиусу, проявляется «… острая потребность найти пути в этом — уже не волшебном мире, в котором надо жить»[[206]](#footnote-207). В высокой степени ценно (в особенности на фоне буржуазной критики, толковавшей о Блоке-поэте как о «субъективисте-новаторе») и само по себе связывание трагедийного жизнеутверждения в плане содержания с открытым выявлением классической традиции в стихе Блока на высшем этапе творчества поэта.

В самой эволюции Блока тут тоже есть своя особая противоречивость. Классичность формы (в широком смысле слова) более явно выступает в «Ночных часах», где собраны стихи 1909 – 1910 гг., чем в первом издании третьей части трилогии лирики («Снежная ночь»), где много стихов с особо остро проявляющейся тенденцией стихотворного новаторства (книга ведь открывается «Снежной маской»), В дальнейшей работе над трилогией лирики, продолжающейся до конца жизни поэта, все больше и больше приходит в соответствие наибольшая духовная зрелость Блока в третьем томе с одновременной концентрацией именно здесь наиболее строгих, явственно связанных с классической традицией и по форме, стихов. Классическая строгость очертаний, классические интонации и, наконец, сознательная ориентация на классику при решении ряда тем, бесспорно, из всей трилогии лирики в наибольшей степени присущи именно третьему тому, представляющему собой одну из вершин великой русской поэзии.

Однако самую проблему «классичности» нового и высшего этапа в развитии Блока-лирика, проблему, вскоре ставшую настолько явной, что ее немыслимо было {408} отрицать, можно было истолковывать по-разному; появляются попытки видеть в самой «классичности» некую новую схему или даже «прием», способ обработки жизненного материала, однолинейно или даже однотемно, суженно, сквозь определенный литературный канон оценивать действительность. Подобные попытки втиснуть творчество Блока в новую «синтетическую» схему особенно отчетливо проступают в статьях Н. С. Гумилева на страницах журнала «Аполлон» (ставшего постепенно органом вновь возникшей в 10‑е годы акмеистической литературной группировки) о «Ночных часах» и первом издании трилогии лирики. На протяжении 900‑х годов Блок с большей или меньшей степенью осознанности боролся за право безбоязненного, трезвого взгляда на жизнь и ее реальные противоречия, на человека и коллизии его сознания, связанные с противоречивостью русской жизни. Особая трудность борьбы Блока с примиряющими, сглаживающими жизненные противоречия схемами, с искусственными конструкциями «цельного», «синтетического» человека, вроде тех схем, которые предлагались ему символистами-соловьевцами, состояла в том, что соблазны такого рода отчасти присущи были самому Блоку. Тут играли роль многообразные факторы; немалое значение имела идейно-художественная невооруженность поэта, но имело значение и то обстоятельство, что Блок, с его тягой к жизни, к духовному здоровью, к человеческой полноценности, хотел бы видеть их воплощенными в искусстве и, иногда даже не веря в подсовывавшиеся ему схемы «цельности», в особо сложные поворотные моменты соблазнялся такого рода схемами. Возникала подчас борьба с самим собой, с художественно-философскими иллюзиями и самообманами. Однако по мере движения самой действительности, разоблачавшей такого рода иллюзии, Блок мужественно и твердо отказывался от самообманов, отстранялся от мнимых соратников, искал и находил трезвую «пристальность взгляда» на действительность и раздиравшие ее противоречия, на человека и его трагическую судьбу в современном мире. В 10‑е годы ему приходится вести внутреннюю борьбу с попытками истолкования обретенной им самим «классичности» как своего рода «синтетической» схемы, призванной якобы в «оптимистическом» духе утвердить наличные социальные отношения.

Пытаясь построить программу новой, акмеистической литературной школы на идеях «мужественного» приятия {409} и «утверждения» жизни вне ее трагических общественных противоречий, Н. Гумилев уже в рецензии на «Ночные часы» хочет истолковать поэзию Блока как своего рода «синтез», примиряющий разные литературные направления и тем самым дающий возможность «примирения» в искусстве также и коллизий сознания. По Гумилеву, для поэзии Блока характерно влечение «… не к делу или призыву, а к гармонии…»; в чисто литературном плане Гумилев видит, что Блок в «Ночных часах» обнаружил свою прямую преемственность от больших русских поэтических традиций — Лермонтова и Некрасова. Однако, согласно Гумилеву, сами эти традиции — литературные темы, которые Блок удивительно гармонически сливает: «Как никто, умеет Блок соединять в одной две темы, — не противопоставляя их друг другу, а сливая химически», — в итоге же «этот прием открывает нам безмерные горизонты в области поэзии»[[207]](#footnote-208). Иллюстрируется же подобный литературный «синтез» «Итальянскими стихами» и циклом «На поле Куликовом», т. е. вершинами блоковского трагизма в истолковании современного человека. Гумилев не отвергает эти важнейшие для Блока нового этапа произведения, как это мы видели у Брюсова; он только подменяет присущее им художественное единство истории — «химическим слиянием» тем, получается «гармония» вместо блоковской лирической трагедии. Более определенно общественный смысл построений Гумилева в связи с творчеством Блока выступает в его статье о трилогии лирики в ее первой редакции. В данном случае Гумилев философски обосновывает свои представления о «гармонии», «химическом слиянии» разных тем, будто бы найденном «классическим» Блоком третьего тома. В стихах блоковского третьего тома Гумилев слышит «торжественное приближение Духа Музыки, побеждающего демонов», сама же музыка — «это то, что соединяет мир земной и мир бесплотный. Это — душа вещей и тело мысли»[[208]](#footnote-209). Несложно обнаружить здесь ницшевские идеи об Аполлоне и Дионисе, использовавшиеся также и символистскими теоретиками, скажем Вяч. Ивановым и Андреем Белым, притом используются они так же, как и у символистов, для конструирования схемы «идеальной» действительности и «идеального» человеческого образа. Подобного {410} «идеального героя» и стремится найти в поэзии «классического» Блока Гумилев.

В предисловии к поэме «Возмездие», где Блок рассматривает свою эволюцию в связи с общественным и духовным развитием в стране в предреволюционные годы, говорится о появившемся в литературе после 1910 г. акмеистическом направлении, «лозунгом» которого, по Блоку, «… был человек — но какой-то уже другой человек, вовсе без человечности, какой-то “первозданный Адам”» (III, 296). Было бы упрощением представлять себе дело так, что Гумилев полностью приписывает Блоку свою схему «идеального героя», «человека вовсе без человечности». Еще в связи с «Ночными часами» Гумилев говорил, что в поэзии Блока есть «черта, несвойственная… всей русской поэзии вообще, а именно — морализм»[[209]](#footnote-210). «Гармония», «химическое слияние тем» изнутри присущи, по Гумилеву, лирике Блока, в особенности они характерны для поэта в эпоху его «классичности», но мешает полному проявлению их как раз «морализм». Блок сам не знает, что он нашел как поэт. Гумилев воюет с Блоком-«моралистом» за Блока — поэта «мужественности». Тут обнаруживаются общественные корни гумилевских схем «идеального героя». Рецензируя первое издание трилогии лирики, Гумилев решительно отвергает творчество Блока эпохи второго тома, в особенности он нападает на «Нечаянную Радость», и в частности на «Незнакомку» и «Снежную маску». Творчеству Блока той поры, по Гумилеву, присущи «истерический восторг или истерическая мука»[[210]](#footnote-211), которые преодолеваются «классическим» Блоком — автором «Итальянских стихов» и «На поле Куликовом».

В сущности, Гумилев, при всей упрощенности аргументации, полностью совпадает в итогах с построениями Андрея Белого. Гумилев пытается изъять из «классического» Блока его трагизм и прямые связи с современностью, иначе говоря — историю. Трагедийный историзм Блока опирается на анализ непримиримых противоречий современной жизни, — органично для Блока то, что, скажем, «На поле Куликовом» вырастает из работы над «Песней Судьбы», т. е. из попыток решить современную тему, а в «Итальянских стихах» прошлое дано в его прямых, но трагически-контрастных связях с современностью. {411} Спор с Блоком идет о современности, об отношении к ней. «Стихии» второго тома, его «дисгармоничность» осуждаются Гумилевым справа, с точки зрения стабилизировавшейся общественной реакции; «истерический восторг» и «истерическая мука», осуждаемые у Блока, означают критическое отношение к современности и нахождение в ней революционных тенденций. Такого рода вещи, по Гумилеву, несовместимы с «гармонией» и «химическим слиянием тем» в «классическом» третьем томе. Подобное восхваление художественного «порядка», «классичности», «гармонии» содержит свой умысел, а именно — отстранение того факта, что новый этап в развитии Блока вырастает из художественного осмысления закономерностей революционной эпохи. Художественный путь Блока был труден, — объяснялось это и сложностью, противоречивостью самой эпохи, и специфическими особенностями индивидуального развития поэта. Гумилевские истолкования «классичности» Блока в столь сложную пору, как формирование, окончательное складывание концепции трилогии лирики, объективно представляли собой попытки толкнуть Блока на неверный путь, причем попытки эти основывались на трезвом учете реальных трудностей и противоречий блоковского развития в чрезвычайно сложный период.

И в подходе к действительности, и в подходе к человеку, как это показывает концепция трилогии лирики в ее первой редакции, сложившейся к 1912 г., Блок укреплялся на позиции исторической перспективы, найденной в цикле «На поле Куликовом» и развитой, проверенной в «Итальянских стихах». Отказаться от своего собственного опыта для Блока было невозможно, — что бы ни говорили столь разные литераторы, как Белый и Гумилев, Блок-художник изнутри своего творчества не мог не видеть, что «Страшный мир» связан с циклом «На поле Куликовом» и «Итальянскими стихами», которые возникли как обобщение и развитие духовного опыта эпохи первой революции. Блок и к своей эволюции подходил исторически, применял к себе как художнику те же принципы, которые он применял в своем искусстве, подходя к действительности и человеку. Противопоставление отдельных этапов его эволюции друг другу представляется ему бессмыслицей — но это отнюдь не означает также и отождествления их. Блок рассматривает их как разные и внутренне противоречивые ступени в едином движении. И у Белого, и У Гумилева за механическим противопоставлением разных {412} этапов стоит различно понимаемая, но одинаково метафизически толкуемая идея замкнутой в себе цельности, лишенной внутренних противоречий. Обозревая историю замысла поэмы «Возмездие», в предисловии к ней Блок воспроизводит в свете своеобразного историзма, присущего ему, ход своих внутренних исканий тех трудных лет; основная обобщающая идея, которую он развивает здесь, относится и к концепции трилогии лирики, — она очень далека от метафизически построенных «синтезов» или «слияний» самых разных толков, Блок ее формулирует как постепенно выраставшее «… сознание нераздельности и неслиянности искусства, жизни и политики» (III, 296). Это означает, что разные стороны действительности, разные стороны жизни и проявления человеческой деятельности тесно взаимосвязаны между собой («нераздельны»), существуют в единстве общего источника, и в то же время — что не следует отождествлять их, путать, искусственно сливать, «синтезировать», потому что они реально различны, «неслиянны». Иначе Блок формулирует это, как ясное осознание противоречивости самой жизни: он говорит здесь о складывавшемся мужественном отношении к жизни, которому должно было быть присуще «… трагическое сознание неслиянности и нераздельности всего — противоречий непримиримых и требовавших примирения» (III, 296). При подобном мужественном, действенном отношении к жизни человек не может, по Блоку, не хотеть устранения, преодоления противоречий жизни, и в то же время не может не понимать, что искусственное «синтезирование», «примирение» противоречий реально ничего не дает.

На основании такого подхода к действительности, окончательно прояснившегося в течение 1910 – 1912 гг. (Блок в том же предисловии к «Возмездию» особо важным в границах этого периода для себя считал 1911 год) и подготовленного всей эволюцией Блока, конкретизируются и одновременно по-своему четко осознаются общие идейно-духовные контуры и принципы членения трилогии лирики. Главной здесь является для Блока мысль о «воплощении» или «вочеловечении». Как об этом говорится в письме к Андрею Белому от 6 июня 1911 г. (исключительно важном для понимания эволюции Блока вообще), весь путь Блока-лирика, «… все стихи вместе — “*трилогия вочеловечения*”», — это путь «… к рождению человека “общественного”, художника, мужественно глядящего в лицо миру…» (VIII, 344). Путь этот, по Блоку, — путь {413} в «ночи». Примечательно здесь то, что «ночь» осознается как неизбежное, неотъемлемое явление общих закономерностей «страшного мира», и отношения с Белым представляются также в виде части «ночных», «нечеловеческих» переживаний в этой общей панораме. Особо важно для Блока то, что «вочеловечение», или «выход из ночи», мыслится только как «воплощение» разных, индивидуально-своеобразных людей: «… должны выйти из ночи — *чудесно разные*, как подобает *человеку*. Сходствует несказанное или страшное, безликое; но человеческие лица различны» (VIII, 343). Сама «безликость», отсутствие индивидуального человеческого своеобразия осмысляется как одно из закономерных, неизбежных явлений «ночи», «страшного мира».

Решающей важности дополнения к этой общей концепции трилогии лирики как «трилогии вочеловечения» вносит письмо к молодому литератору А. И. Арсенишвили от 8 марта 1912 г. Предостерегая начинающего поэта от одностороннего увлечения «ночными», сумрачными мотивами своей собственной поэзии, Блок утверждает, что эта исторически неизбежная в его стихах мрачность должна изнутри преодолеваться читателем, что таков его общий поэтический замысел: «То чудесное сплетение противоречивых чувств, мыслей и воль, которое носит имя *человеческой души*, именно оттого носит это *радостное* (да, несмотря на всю “дрянь”, в которой мы сидим) *имя*, что оно все обращено более к будущему, чем к прошедшему; к прошедшему тоже, — но поскольку в прошедшем заложено будущее. Человек есть *будущее*» (VIII, 384). Здесь сплетаются воедино несколько разных и необыкновенно существенных для понимания трилогии лирики мотивов. Блок говорит сразу и о многосторонности, и о противоречивости современного человека; если вспомнить слова из письма к Белому о «чудесной разности» людей, станет ясно, что Блок не отвергает и не может отвергать многообразие и сложность поэтического изображения человека. Именно в такой многосторонности отдельного человека и в различии людей, очевидно, и скрыто для Блока «чудесное» в человеке вообще. Однако «ночное», «страшное» в человеке для Блока столь же ясным образом связано с «прошедшим». Сама человеческая душа связывается Блоком с движением истории. Из этого должно быть ясно, что, когда Блок говорит: «человек есть будущее», — это вовсе не означает, никак не может означать, что всякий человек в той «веренице душ», ставшей художественной {414} основой третьего тома, обязательно «есть будущее». Отнюдь нет — в совокупности блоковских размышлений и поисков образа современного человека это должно означать как раз, что само подлинное «воплощение» или «вочеловечение» возможно только там, где есть «будущее» и есть «прошедшее» в качестве пути к «будущему». Иначе говоря, «вереница душ» становится в трилогии лирики художественной реальностью лишь постольку, поскольку в многообразие лирических характеров-персонажей вносится внутренняя дифференциация той исторической перспективностью, на которой строится и которой проверяется теперь у Блока каждый единичный образ. То, что связано с «прошедшим», может составлять основу лирического характера особого рода, и подобных характеров в третьем томе много, но это — «мертвые души», и только в таком качестве их и рисует Блок-поэт. Без такой исторической дифференциации разных типов людей — нет третьего тома, и, следовательно, проверка «будущим» вовсе не означает «всепрощения», поэтического оправдания всех лирических характеров-персонажей решительно и подряд, но напротив, именно «будущее» в качестве человеческой нормы отвергает в сегодняшних людях то, что подлежит преодолению или гибели.

В плане непосредственно художественном это означает широту подхода к человеческой личности в лирике. Выше говорилось, что некоторые стихи второго тома, как, скажем, стихи о Фаине или о Незнакомке, тяготеют к норме, к идеальному образцу типа Прекрасной Дамы и что реально у Блока в следующие за первой революцией годы такой однотипности в стихах не получается и не может получиться. Полностью подобная тенденция, самые ее возможности становятся невозможными после цикла «На поле Куликовом». Историческая перспектива в качестве «мирового целого» (или, иначе говоря, «Россия» в качестве единства исторического источника разных и всех лирических сюжетов) исключает трактовку любого конкретного образа как идеального, всеохватывающего. Только в третьем томе по-настоящему каждый лирический персонаж начинает жить своей индивидуальной, «самодеятельной» жизнью, не становясь недосягаемым образцом для соседа. Это в особенности отчетливо видно в «Страшном мире», поскольку именно здесь наиболее явно происходит встреча истории с современностью; поэтому «Страшный мир» в тех или иных формах соотносится со всеми другими разделами книги. Так, в стихах {415} любовной темы это видно очень остро (Блок — один из крупнейших поэтов любви в мировом искусстве). «Мировое целое», предположим, достаточно ясно выступает именно в соотношении со «страшным миром» в стихотворении «В ресторане» (датировано 19 апреля 1910 г.), присутствующем во всех (начиная с журнальной) публикациях «Страшного мира»:

Никогда не забуду (он был, или не был,
Этот вечер): пожаром зари
Сожжено и раздвинуто бледное небо,
И на желтой заре — фонари.

Конечно, и «бледное небо», и «желтая заря» на нем, горящая, как пожар, и подчеркнутое сомнение героя в том, исчерпывается ли смысл происходящего только его индивидуально-конкретной формой или все это имеет несравненно более общее значение (и потому-то герой сомневается, было ли это вообще), — все это говорит о цепи «мировых» событий, в которой мгновенно возникает страсть-пожар, ассоциирующаяся с желтой зарей на бледном небе, переплетающаяся или даже способная меняться местами с ней. В дальнейшем развитии темы ресторанная музыка включается в эту тему любви, вспыхивающей как «мировой пожар», — в качестве «мирового оркестра», того «музыкального напора», который для Блока представляет собой основу истории. Наконец, «мировые силы» охватывают сам образ предмета любви — неизвестной женщины, встреченной в ресторане, — в знаменитой строфе, метафорически «вдвигающей» образ женщины целиком и полностью в «мировое целое»:

Ты рванулась движеньем испуганной птицы,
Ты прошла, словно сон мой, легка…
И вздохнули духи, задремали ресницы,
Зашептались тревожно шелка.

Женщина становится тревожной, чем-то испуганной птицей, включающейся в столь же тревожный пейзаж, а метафорические глаголы второй половины строфы, одушевляющие «шелка» например, одушевляют и окончательно включают и весь пейзаж и антураж в «мировое целое», в «мировой оркестр».

Но здесь надо сказать, что от такого «одушевления», взаимопроникновения обеих сторон темы происходят изменения и в «мировом оркестре», по сравнению с аналогичными стихами и темами во втором томе. «Одушевленные» {416} шелка включаются в данном случае в «мировое целое», не переставая быть шелками, читатель ни на минуту не усомнится в том, что рассказывается тут о вполне конкретной встрече, и только о ней, но рассказывается о ней в ее «мировых связях», т. е. о таком взаимопроникновении «общего» и «частного», «личного» и «исторического», где ни одна сторона не подавляет другую. Обе стороны здесь взаимосвязаны, но не уничтожается ни одна из них. В аналогичных стихах второго тома, даже там, где Блок «прорывался» в свое собственное будущее, давая частное и общее в их переходах и взаимосвязях (как, скажем, в стихотворении «Твоя гроза меня умчала…»), подобные переходы осуществлялись на основе взаимозаменимости сторон, их полной равнозначности. Между «личным» и «общим» ставился знак равенства: «гроза» трагической страсти уподоблялась, в сущности, революции, — аналогия полностью покрывала конкретные качества обеих сторон, так что не возникал даже вопрос об индивидуальных особенностях каждой из сторон аналогии. Там, где по самой логике материала и сюжета подобная полная аналогия была невозможна, как, скажем, в «Незнакомке», появлялся разрыв, дуализм; в конечном счете подобный разрыв привел к противостоянию «Заклятия огнем и мраком» и «Вольных мыслей», обнаружился как общий кризис творчества Блока.

Совсем иначе обстоит дело в стихотворении «В ресторане». Здесь невозможно отождествить обычную любовную встречу и «желтую зарю», воплощающую «общее». Мешают этому прежде всего конкретные обстоятельства и характеры, которые иначе как именно эти обстоятельства и характеры воспринять невозможно. Женщине послана черная роза в бокале «золотого, как небо, аи», любовный вызов она отвергает, и ее движение «испуганной птицы» выражает ее «юное презрение»; взгляды персонажей встречаются в зеркале, и тут оказывается, что «ее» влечет к «нему», и отсюда ее «тревога». Далее этот противоречивый, тревожный психологический рисунок страсти, бесспорно, включается в «мировой оркестр», в общую тревогу «страшного мира». Потому-то стихотворение и выражает так точно тему «страшного мира», что индивидуальная любовная тревога пронизана «общими» трагическими предчувствиями и «диссонансами мирового оркестра». Но индивидуальное и общее тут не выступают в полной, абсолютной аналогии; индивидуальный случай не исчерпывает всей тревоги, всей ситуации, всего содержания {417} «страшного мира», и даже не претендует на это. Напротив, резко выражен именно индивидуальный характер происходящего и подчеркнуто то обстоятельство, что таких индивидуальных случаев должно быть много, они все разные, и это и есть «страшный мир»: изображаются «нераздельность и неслиянность» общего и частного, если говорить блоковскими словами, но не их полная аналогия, совпадение или дуализм.

Стихотворение «В ресторане» отчетливо напоминает по ситуации, персонажам и их расположению, некоторому общему смыслу отношений героев (как в плане чисто конкретном, психологическом, так и в обобщенно-философском) стихи о Незнакомке. Как я старался показать это выше, оставаясь в границах эволюции Блока, тут следует говорить в итоге о своеобразной автополемике, о принципиально ином решении аналогичной ситуации на новом этапе идейно-духовного развития Блока, но никак не о простом повторении старых стихов. Однако эта аналогия в существующей литературе, притом у серьезного исследователя творчества Блока, рассматривается как полное тождество не только ситуации, но и ее решения. Разбирая стихотворение «В ресторане», В. М. Жирмунский в свое время (1920) писал: «Перед нами опять проходит образ Незнакомки… Теми же приемами поэт достигает превращения образа возлюбленной в чудесное и таинственное явление иного мира, вступившего в этот мир». Далее в статье В. М. Жирмунского не только полностью стираются идейно-художественные отличия разных этапов развития Блока, но и оба сюжета в их равнозначном содержании последовательно истолковываются как исчерпывающиеся индивидуально-трагической мистикой; по В. М. Жирмунскому, конкретное событие, изображаемое поэтом, и в том и в другом случае вне целостности мистического содержания «… как бы разоблачается, теряет свой поэтический смысл. Только в поэтической обработке мы поймем мистическую значительность этого события для поэта (“Никогда не забуду!”) — явления Незнакомки, единственной и настоящей Возлюбленной, в земном образе незнакомой красавицы»[[211]](#footnote-212). Рассматриваемая в возникшей уже достаточно большой исторической перспективе, подобная оценка единства блоковского пути должна {418} восприниматься как противовес уничтожающим оценкам второго этапа творчества поэта у символистов-соловьевцев, а также и у более поздних критиков-акмеистов. Однако единство разных этапов не означает их тождества. Историческая дифференциация разных этапов эволюции Блока у В. М. Жирмунского недостаточна, и это во многом мешает конкретным, точным наблюдениям и оценкам художественного плана, имеющимся в его давних работах, сложиться в дифференцированную картину драматически-сложного пути Блока.

Далее, безусловно, следует оспорить и стремление исследователя свести сложность идейного состава отдельных произведений Блока к однозначной и всеохватывающей мистике. Дело не в том, что в творчестве Блока, в его стихах (а не только в статьях) нет мистики; и конечно, она там часто присутствует, — но ей не подчиняется столь широко ни содержание блоковского творчества в целом, ни содержание отдельных произведений, решающе-важных для эволюции поэта. В данном конкретном случае нет оснований для полного отождествления «Незнакомки» и «В ресторане»; содержание и того и другого произведения прочитывается современным читателем не вне их конкретно-жизненных «реалий», непосредственно жизненного и эмоционально-лирического планов, но в полном и достоверном их восприятии. Особо же важно то обстоятельство, что «общие» планы стиха в современном восприятии отнюдь не сводятся к мистике, но содержат обобщающе-идейные аспекты в духе историзма, действительные и для нас, именно в таком качестве осознававшиеся и самим поэтом[[212]](#footnote-213).

{419} Свой разбор, в подробностях чрезвычайно содержательный и тонкий, стихотворения «В ресторане» В. М. Жирмунский строит на аналогии-противопоставлении со стихотворением А. Ахматовой «Вечером»; быть может, именно в подобном чрезмерно обобщающем и несколько однолинейном противопоставлении «двух направлений современной лирики» и кроются причины чересчур жесткого ограничения содержания блоковского произведения одной лишь мистикой. Блок и Ахматова, согласно Жирмунскому, — «случайные современники», они «… принадлежат существенно разным художественным мирам, представляют два типа искусства, едва ли не противоположных»[[213]](#footnote-214). Сама противоположность подхода Ахматовой к близкой теме обобщенно выражается исследователем как «возвращение чувству масштаба конечного, человеческого»; «… простая, скромная интимная повесть»[[214]](#footnote-215) у Ахматовой противостоит «религиозной трагедии символистов», будто бы выступающей в стихотворении «В ресторане». Едва ли можно и нужно отрицать тот бесспорный факт, что стихотворение А. Ахматовой «Вечером» (1913 г., сборник «Четки») действительно представляет собой «простую, скромную интимную повесть» и что в сравнении с ним стихотворение «В ресторане» носит характер лирической трагедии, несравненно более обобщенной по самой сути своего замысла и его воплощения. Спорными представляются только сведение этого трагедийного замысла к мистике и, далее, связанное с подобным сопоставлением ограничение замысла блоковского стихотворения только обобщенной трагедийностью, вне учета конкретно-жизненного и эмоционально-лирического его планов. Между тем вся эволюция Блока говорит о его постоянном стремлении к жизненной и эмоциональной конкретности; в самом стихотворении огромную роль играет драматически организованный психологический рисунок отношений двух встретившихся людей. Трудно не заметить этой, по-особенному построенной, психологической драмы, свести ее к сюжету «Незнакомки» (где свой, иначе реализованный, но тоже вполне конкретный сюжетный план). Отождествление этих разных сюжетов У В. М. Жирмунского может быть объяснено только концепцией {420} «случайных современников». Однако едва ли вообще возможны в истории два рядом живущих значительных поэта в границах одной эпохи, как бы существующих автономно, полностью игнорирующих опыт своего соседа. В данном случае есть основания говорить не только о таком учете, но и просто о преемственной связи младшего поэта со старшим.

Особенно важно тут то, что для Блока в эти годы не только в его практике, но и осознанно, как особая проблема, существовала проблема конкретности, жизненности в искусстве. Так, в дневниковой записи Блока от 30 октября 1911 г., в связи с отправлением письма Белому и очевидными размышлениями по этому поводу о символизме, его теориях и его художественной практике, читаем: «Пишу Боре и думаю: мы ругали “психологию” оттого, что переживали “бесхарактерную” эпоху, как сказал вчера в Академии Вяч. Иванов. Эпоха прошла, и, следовательно, нам опять нужна *вся* душа, все житейское, весь человек. Нельзя любить цыганские сны, ими можно только сгарать. Безумно люблю жизнь, с каждым днем больше, все житейское, простое и сложное, и бескрылое и цыганское. Возвратимся к психологии» (VII, 79). Характерное для Блока эпохи «Стихов о Прекрасной Даме» стремление найти определенность личности лирического «я» («неподвижность») здесь обозначается как «мы ругали психологию», т. е. как отстранение от более конкретных, непосредственно жизненных способов постижения человеческой индивидуальности в искусстве. Под «цыганскими снами» подразумевается стремление, свойственное Блоку во второй период его творчества, найти способы отображения «стихийных», «хаотических» сторон человеческой души. Сейчас, когда твердо осознана необходимость видеть человека в «нераздельности и неслиянности» разных его проявлений — личных и общих, Блок считает возможным открыто вернуться к свойственным русской литературе XIX века (в особенных формах — лирике) конкретно-жизненным, «психологическим» способам изображения человека. При этом Блок не отказывается от поисков второго этапа, от стихийно-свободолюбивой личности, он только находит невозможным и опустошающим оставаться в границах односторонних, «анархических» вариантов подобной личности, — «бескрылое и цыганское» понятны только рядом с «психологическим».

Душевный рисунок отношений персонажей в стихотворении «В ресторане» — это именно односторонности {421} «бескрылого и цыганского», и в этом смысле — не «психология». Потому-то это и «страшный мир» в ярчайшем виде, «страшный мир», вошедший в душу человека, «страшный мир», которым «сгарают». Нет оснований считать подобное изображение человека неконкретным, — здесь, конечно, есть конкретность особого рода, многосторонне разрабатывавшаяся Блоком. В этом смысле — тут есть и «психология» особого рода[[215]](#footnote-216). Но изображение современной личности в «нераздельности и неслиянности» разных ее жизненных возможностей не исчерпывается и не должно исчерпываться только таким изображением. В плане общей эволюции Блока в стихотворении «В ресторане» продолжены искания поэтом театрализованных {422} персонажей и ситуаций: подчеркнуто яркие, «декоративные» условия сюжета, несколько взвинченная, сконцентрированная, броская динамика самого этого сюжета, «демонический» поединок лиц-персонажей. В скрытом виде существует и повествовательность, — все ярко и броско, но правдоподобно: «случай из жизни», динамически разработанный. Но «случай из жизни» с иными персонажами может быть сейчас, в полном (хотя и особом) единстве с театральной динамикой, разработан и в чисто повествовательном плане, в подчеркнуто конкретной, «бытовой» интонации. Таково знаменитое стихотворение «На железной дороге» («Под насыпью, во рву некошенном…», датировано 14 июня 1910 г.). В примечании к этому стихотворению в первом издании трилогии лирики Блок отметил связь его с классической русской прозой: «Бессознательное подражание эпизоду из “Воскресения” Толстого…» (III, 593). За этой «бессознательностью» стоит целая, уходящая в глубь истории русской поэзии, всегда в «подтексте» дремлющая в самом Блоке, традиция: еще Апухтин стремился освоить в стихе «психологизм» Толстого, Надсон и Андреевский пытались прямо перелагать стихами «прозаические» ситуации Тургенева, Случевский хотел использовать в стихе опыт прозы «натуральной школы» и Достоевского, и т. д. Едва ли кто может усомниться в «житейском», «прозаическом» правдоподобии этого потрясающего трагической правдой жизни «рассказа в стихах», в котором новеллически сжато и исчерпывающе точно передана целая человеческая жизнь. Но стихотворение это живет в «веренице душ», в общей широкой картине русской жизни, лирическими способами и в особом блоковском ключе создаваемой в третьем томе. И оно удается, «получается» оттого, что введено в общую картину «страшного мира» современности, притом русской современности: Блок включал его в разных изданиях и в раздел «Страшный мир», и в раздел «Родина», а это значит, что «страшный мир» — «это все о России». «Литературная традиция» тут представительствует русскую историю.

Нет никакого чуда в том, что Блоку удается желанное, но невыполнимое для его предшественников: поэты-восьмидесятники или отстранялись от «гражданственной» линии поэзии, или не в силах были слить ее с лиризмом. У Блока сам «случай» единичной судьбы становится грандиозным историческим обобщением потому, что в новую эпоху (первая русская революция) такие возможности {423} открываются перед искусством, — поисками их реализации и занят Блок. «Случай», во всех его прозаических конкретных особенностях, органически сливается в стихотворении «На железной дороге» с социальным, социальное неотъемлемо от душевно-лирического, личное явно сплетается с драматизмом истории. «Чудо» строфы, знаменитой не менее, чем все стихотворение, в том, что социальное «звенит» невероятной силой лиризма:

Вагоны шли привычной линией,
Подрагивали и скрипели;
Молчали желтые и синие;
В зеленых плакали и пели.

В «зеленых вагонах» «поют и плачут» о том же, о чем «поет и плачет» судьба героини: не только о социальном неравенстве и всех последствиях из него, но и, прежде всего, о человеческом достоинстве, о горечи личной судьбы, о желании индивидуального счастья и его невоплотимости в «страшном мире» современности. Совсем по-другому, совсем иначе, потому что тут совсем другой человек, — это ведь о том же, о чем рассказывается в стихотворении «В ресторане». И тут и там человек самодеятелен, страстно активен. Нет никакой обмолвки в финальной строфе, где о «любви» говорится в одном ряду с «грязью» и «колесами», — героиня не пассивная жертва обстоятельств, но ее жизненное поведение, ее мечтания, без которых для нее и жизнь не в жизнь, становятся частью ее социальной судьбы:

Не подходите к ней с вопросами,
Вам все равно, а ей — довольно:
Любовью, грязью иль колесами
Она раздавлена — все больно.

И только на основе этой содержательной особенности — «нераздельности и неслиянности» личного и общего, ставших историей, — возможна поразительная действенность конкретного, «бытового» наполнения, отличающая стихотворение. Здесь уже во всяком случае никому не придет в голову отрывать конкретный план вещи от трагического лиризма, а в самом этом лиризме искать мистику. Попробуйте вынуть из стихотворения «платформу, сад с кустами блеклыми», «бархат алый», на который «небрежно» облокотился «гусар», скользнувший «улыбкой нежною» по героине, любую другую конкретно-повествовательную деталь, — и посмотрите, что получится. Дело тут не в конкретности, как таковой, не в предметных {424} деталях самих по себе — они могут появляться в художественном произведении любого типа, — но именно в том, что без них немыслимо лирическое содержание, смысл произведения, лица, в нем изображенные, их отношения и далее — оценка, освещение их автором. Предметность содержательна здесь потому, что без нее нет героини, ее «психологии», а вся суть вещи как раз в том, что «психология», самодеятельное поведение героини определяет все. В этом смысле другая, «цыганская психология» имеет решающее значение для стихотворения «В ресторане». Притом и разное осуществление «психологии» и конкретности тут восходит к одному источнику. Выше говорилось о слиянии «повествовательности» и «театральности» у зрелого Блока. «На железной дороге» ближе к повествовательному началу, и поэтому здесь нужна непосредственная, наглядная, зримая конкретность. Но и повествовательность тут пронизана драматическими, динамическими, театральными элементами, поэтому так ослепительно ярки детали. С другой стороны, осуществленное в основном в театрально-динамической манере стихотворение «В ресторане» таит в себе внутреннюю повествовательную конкретность, и оттого-то так «пронзает» чувством внутренней правды описание банального, казалось бы, случая. Говоря шире — зрелый Блок без такой конкретности (по-разному осуществляемой) немыслим.

А если говорить еще шире, то именно поэтические искания Блока после первой русской революции в этом плане имеют определяющее значение для всей русской поэзии данной эпохи в целом. Блоковские поиски, наиболее содержательно-принципиально выразившиеся в цикле «На поле Куликовом» и в «Итальянских стихах», означают поворот в русской поэзии в целом в сторону конкретности. После блоковских стихов этих лет и рядом с ними писать иначе можно, но вряд ли это будет поэзией. Можно пытаться развивать далее или по-своему поворачивать блоковские достижения, как это пытался делать Мандельштам, но игнорировать работу Блока просто нельзя. В таком плане Ахматова с ее подчеркнутой конкретностью — не «случайный современник» Блока (как считал когда-то В. М. Жирмунский), а скажем прямо — последователь, преемник, пытающийся по-своему решать фактически поставленные Блоком поэтические задачи. В стихотворении «Вечером» — не просто случайный параллелизм ситуации, сходство деталей, при явном стремлении эти детали и эту ситуацию осветить лирически иначе, но {425} «соревнование», «состязание» со старшим поэтом на его же материале. Ахматова хочет основную психологическую ситуацию любовного раздора, драматизма решить совсем по-другому:

Так гладят кошек или птиц,
Так на наездниц смотрят стройных…
Лишь смех в глазах его спокойных
Под легким золотом ресниц.

Так же как в стихотворении «В ресторане», здесь говорится о любовном «презрении», непонимании, борьбе. Только персонажи поменялись ролями: презирает, пытается оттолкнуть, снисходит «он», «она» — жертва своей страсти. Совсем иную роль играет сравнение с птицей: у Блока был стихийный «полет», «хаос» души, который и обусловливает, помимо воли героини, втягивание ее в «стихию» страсти. У Ахматовой «птица» — просто птица, знак того, что для героя, не любящего героиню, «она» — чужое, слегка презираемое существо. Ахматова пытается «психологию» трактовать не как «цыганский полет», «безбытность» страсти-стихии, но как «частную психологию», конкретность, как таковую. Поэтому и «скорбных скрипок голоса» у нее метафоричны, как у Блока, но метафора ничего не говорит ни о каких «мировых просторах», ни о каком «мировом оркестре», а только о любви, о непонимании, чуждости, одиночестве в ней. Психология у Ахматовой становится в какой-то степени просто психологией — и только.

И тут, в этом сопоставлении, должно стать ясным, что «мировой оркестр», «музыкальный напор» — какие бы специфические идеи ни вносил Блок, говоря о них в прозе и образно строя на них как темах стихи, как бы смутно, с какими бы осложняющими и затемняющими красками ни «сопрягал» эти понятия (а еще вернее — образы) — в основном дает ему возможность раздвигать рамки изображаемого частного события и судьбы единичного лица-персонажа, включать все в большие «общие» — исторические — пространства, широкие общественные связи. Ахматова действительно создает в стихе «простую, скромную и интимную повесть», но, во-первых, это связано с Блоком и, во-вторых, то новое, что у нее появляется, тесно сплетается с частичным отказом от исторической перспективы, широты которой, напротив, добивается Блок. Не следует понимать это чересчур упрощенно. Добиваясь большей конкретности, большего правдоподобия, подчас более детализованного и прозаически точного психологизма, {426} Ахматова не случайно, но исторически вполне закономерно сужает общий диапазон своего лиризма. Но было бы неверно думать, что все здесь определяется только измельчанием, бытовизацией блоковских тем, сюжетов, персонажей.

Несколько непосредственнее, чем с Блоком, Ахматова связана с Анненским, с его более открытой ориентацией на психологическую русскую прозу. В итоге ее особенная острота психологического рисунка в стихе, ее открытия в нюансировке деталями более явно предвосхищают позднейшее развитие прозы. Едва ли это просто формальные достижения. Как художник ранняя Ахматова, видимо, не подозревает, что рисуемые ею острые психологические ситуации в стихе в итоге социальны, но это не должно мешать нам видеть, что фактически в подтексте стиха социальность присутствует: любовные драмы героев Ахматовой — более узкий вариант тех трагедий «страшного мира», о которых рассказывает Блок-лирик. Опыт Анненского и большой русской прозы, не знающий асоциального психологизма, тут во многом приглушен, но присутствует, и отчасти даже развивается далее. По сравнению с Анненским, Ахматова рисует свои персонажи чертами более резкими, драматизирует их, отчасти театрально взвинчивает. Анненский не писал так резко, с почти мелодраматическим сгущением конфликтного начала:

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру».

*(«Сжала руки под темной вуалью…», 1911, сб. «Вечер»)*

Театрализация персонажа здесь осуществляется в ином направлении, чем у Блока, «мировые просторы» непосредственно в стих не включаются, но в границах конкретности сильно возрастает по сравнению с Анненским непосредственная жизненная активность персонажа — настолько сильно, что изображаемое граничит с ситуацией мелодрамы. В самом основном опять-таки тут из опыта поэтических соседей больше всего идет от Блока. Ахматова не живет в безвоздушном пространстве: кажется отчасти парадоксальным, что мастер острого психологического рисунка в стихе выступает в завершение своей дореволюционной поэтической биографии в качестве поэта классической интонации в сборнике «Белая стая» {427} (1917). Однако классичность тут выражается не только в превращении любовного монолога в александрийский стих, как бы во фрагмент расиновской трагедии, прочитанной и прочувствованной через русских поэтов 20‑х годов XIX века, — она сказывается и в появлении гражданской темы. Большая активность персонажа, большая его драматизованность по сравнению с Анненским — содержательное качество, немыслимое без Блока. Следовательно, и «классичность» Ахматовой невозможна без Блока. Понятно, что в гражданской теме у Ахматовой социальное начало открыто вырывается из подтекста на первый план стиха. Примечательность дальнейшей поэтической биографии Ахматовой в том, что ее все больше и больше влечет к историческим темам и что историей в конечном счете открыто проникаются и обычные «психологические» ситуации Ахматовой, тем самым переосмысляясь и переходя в новое художественное качество.

Художественно воплощенная Блоком трансформация лирического «я» в стихе — наиболее острое и законченное выражение тенденции, присущей эпохе. Любопытным проявлением этой тенденции является специфическое для лирики эпохи выделение женского поэтического голоса, с особым подчеркиванием именно «женских» качеств персонажа как особых, характерных красок лирического «я». Это присуще поэзии той же Ахматовой; у ее современницы Цветаевой эти краски обостряются до предела. Моментами при чтении ранних стихов Цветаевой возникает ощущение, что тут как бы из блоковской «вереницы душ» вырывается один из персонажей и разрабатывается с особо обостренным выражением «стихийных» черт. Я нисколько не собираюсь в данном случае отрицать индивидуальное своеобразие, присущее поэзии Цветаевой, — важно, однако, даже за столь резко, иногда причудливо выраженной своеобычностью видеть и общие особенности времени, общую линию развития русской поэзии, для которой столь важны открытия Блока. Цветаева иногда даже демонстративно, с вызывающей прямолинейностью, столь ей свойственной, подчеркивает свое стремление изобразить «народный» женский характер:

Привычные к степям — глаза,
Привычные к слезам — глаза,
Зеленые — соленые —
Крестьянские глаза!

*(«Глаза», 1918)*

{428} Но так как опять-таки этот подчеркнуто «стихийный» лирический характер берется часто без широких, разнообразных связей и отношений, без общей перспективной линии, к которой разными путями пробивается Блок, а напротив, в нем, опять-таки вызывающе, как и все у Цветаевой, усиленно демонстрируются «изначальные», «естественные» свойства, то в итоге эмоционально-яркий, по-своему чрезвычайно непосредственный и страстный характер оказывается часто в ситуациях односторонних, замкнутых в себе, а иногда и лишенных больших жизненных просторов. «Естественная» страстность характера, его драматическая противоречивость или даже трагическая напряженность обнаруживает нужду в условных, подчас книжных обстоятельствах лирического сюжета:

Тяжело ступаешь и трудно пьешь,
И торопится от тебя прохожий.
Не в таких ли пальцах садовый нож
Зажимал Рогожин?

*(«Не сегодня — завтра растает снег…», 1916, сб. «Версты», 1)*

Все в поэзии Цветаевой как бы соткано из контрастов, противоречий. Вот — контраст между «естественностью» и «книжностью». «Естественность» должна подчеркнуть отстранение широких общественных связей, исторической перспективы. Персонаж у Цветаевой действительно обладает огромной эмоциональной силой. Из всех поэтов «блоковской школы» Цветаева наиболее органически наделена «стихийностью», взрывной силой поэтического темперамента. Получается часто так, что перспектива движения истории у большого поэта не столько исчезает, сколько стремится войти в персонаж, как бы «обжиться» в нем. В таком случае книжная условность становится не столько напоминанием готовых образцов, сколько особым способом большого поэтического обобщения. Если, скажем, Цветаева «стилизует» свой персонаж «под» прозу Лескова или Достоевского, то в итоге возникает не «стилизация», но раскрытие некоторых черт национального женского характера. «Книжность» становится средством расширения возможностей поэтического образа. «Жизненность» Цветаева противопоставляет «условности» общественных отношений. А выражает Цветаева этот контраст между «жизненностью» и «условностью» только через доведенную до предела обобщенность, только через персонаж почти театрального плана. Редкая актриса может так «жизненно сыграть» Офелию или Федру, как это {429} делает в стихах Цветаева (сборник «После России», 1928 г.). Отсюда — постоянное стремление Цветаевой как бы «влезть в чужую кожу», как бы актерское желание проиграть чужую судьбу: то это выражается в многочисленных патетических обращениях к поэтам-современникам, где «проигрывается» по-своему поэтическая индивидуальность другого поэта (между прочим, у Цветаевой есть целый обширный цикл стихов о Блоке), то это «проигрывание» мифологических сюжетов (Федра), исторических ситуаций и персонажей (Марина Мнишек) и т. д. Получается тоже в своем роде «вереница душ», но в ней подчас настолько отчетлива «театральная», «заемная» природа их, настолько иногда ясно, что условность тут обозначает (а иногда заменяет) реальную широту общественных связей, перспективу движения истории, что Цветаева со свойственной ей необузданной откровенностью прямо признается в своей крайней нелюбви к театру: «Не чту Театра, не тянусь к Театру и не считаюсь с Театром. Театр (видеть глазами) мне всегда казался подспорьем для нищих духом, обеспечением для хитрецов породы Фомы неверного, верящих лишь в то, что видят, еще больше: в то, что осязают. — Некой азбукой для слепых. А сущность Поэта — верить на слово!»[[216]](#footnote-217) Разумеется, дело совсем не в том, чтобы выискивать у большого поэта противоречия, но в том, чтобы трезво видеть их, когда они налицо, и стараться понять их внутреннюю логику. Цветаева не была бы Цветаевой, если бы она не шла вот так напролом: требование предельной искренности («верить на слово») сочетается с непостижимой попыткой отвергнуть то, без чего нет ее собственного творчества во всем объеме, — условную обобщенность. Выказывается отвращение к театру не потому, что он далек от собственных стихов, но скорее потому, что он к ним слишком близок. «Естественность» противопоставляется обобщенности, за такого рода художественными коллизиями проступают более общие мировоззренческие коллизии, раздирающие творчество поэта. Разумеется, здесь нет даже тени претензии исчерпывающе охарактеризовать творческую позицию Цветаевой — поэта трагически сложной общественной и художественной судьбы, надо было только указать на то, что явно связывает Цветаеву с блоковской поэтической традицией.

{430} У самого Блока, как говорилось выше, выступали иногда иллюзии «естественности», противостоящей общественным, социальным, историческим качествам современного человека. Сила Блока-поэта в «Страшном мире» и вообще в трагедийной концепции третьего тома состоит как раз в том, что он находит соотношения между трагическим в душе человека и темным, страшным в общественной жизни, не отделяет метафизически «естественное» от исторического, но напротив, стремится постигнуть, как трудно различимо в современных условиях то, что идет от устремлений человеческой «натуры», и то, в чем выражается «страшный мир». Для Блока третьего тома индивидуальность человека и общественные отношения «нераздельны», но они и «неслиянны» — разные люди в «страшном мире» ведут себя очень по-разному. Важно для Блока то, что «страшный мир» проникает в человеческую душу:

Ты и сам иногда не поймешь,
Отчего так бывает порой,
Что собою ты к людям придешь,
А уйдешь от людей — не собой.

*(«Есть игра: осторожно войти…», 1913, раздел «Страшный мир»)*

Это и есть, по Блоку, мера человеческой высоты или низости в условиях «страшного мира»: каким человек выступает в своих отношениях с людьми. «Натура» сама по себе не может всегда и при всех обстоятельствах противопоставляться «общим» закономерностям жизни, как поэтически представляла в своих стихах Цветаева; про натуру в этом же стихотворении Блок говорит, что «слишком много есть в каждом из нас неизвестных играющих сил». «Страшный мир» тем и страшен, что человек может выступать и часто выступает именно в самых своих темных качествах:

А пока — в неизвестном живем
И не ведаем сил мы своих,
И, как дети, играя с огнем,
Обжигаем себя и других…

Индивидуальное и социальное Блок видит и в их единстве, и в их разорванности — в большой общественной перспективе; и такое, казалось бы, чисто индивидуальное чувство, как любовь, Блок рисует в подобных связях и исторически обусловленных разрывах, в коллизиях личного и общего, пронизывающих современные страсти. Получается {431} в ряде случаев интонация высокого гражданского пафоса, — напоминающие Некрасова и действительно с ним связанные гневные стихи о проданной и униженной любви в конкретных обстоятельствах современного города:

Красный штоф полинялых диванов,
Пропыленные кисти портьер…
В этой комнате, в звоне стаканов,
Купчик, шулер, студент, офицер…

*(«Унижение», 1911, раздел «Страшный мир»)*

Для Блока тут особенно существенно личное унижение, поругание человеческого достоинства; вся ситуация развертывается на фоне огромного желтого холодного заката, который образно представляет «мировое состояние», неразрывность и одновременно трагическую расщепленность личного и общего, — «страшный мир» проник в душу героини:

Только губы с запекшейся кровью
На иконе твоей золотой
(Разве *это* мы звали любовью?)
Преломились безумной чертой…

Героиня выступает и как «икона», образ безмерного страдания, и как закономерная, активная часть общих условий «страшного мира», как женщина, вонзающая герою «в сердце — острый французский каблук».

Для Блока, создающего «вереницу душ», представляющих в своей совокупности разные стороны, разные грани «страшного мира», важны тут именно различные лирические характеры, и с огромным искусством он дает разные повороты, разные последствия как будто бы однотипных ситуаций; если, скажем, персонажи «Унижения» представали на фоне наглой, вызывающей, безвкусной роскоши и одновременно — огромного «мирового» заката, то в других случаях эта же городская любовь и это же «мировое» могут выглядеть совсем иначе:

Ночь — как ночь, и улица пустынна.
 Так всегда!
Для кого же ты была невинна
 И горда?

Лишь сырая каплет мгла с карнизов.
 Я и сам
Собираюсь бросить злобный вызов
 Небесам.

*(«Ночь — как ночь, и улица пустынна…», 1908, раздел «Возмездие»)*

{432} «Мировое» здесь, в этом стихотворении 1908 г., не случайно включенном в раздел «Возмездие», предстает в виде дождливого серого городского пейзажа: Блок говорит в этом случае о том, чем оборачивается для людей «страшного мира», как бы идущих на поводу у его опустошающих страстей, такая их жизнь. Мрачные итоги подобного существования даются в их душевных последствиях, в осознании самими персонажами «отчужденности», бессмысленности такой жизни: если в «Унижении» персонажи были вызывающими, как бы дерзко игнорирующими ясный и для них, опустошающий итог, то здесь дается именно «возмездие», безнадежное понимание, осознание самими героями душевного тупика, в который они зашли.

Совсем иной поворот темы опустошающих любовных страстей «страшного мира» — в цикле «Черная кровь». Здесь Блок стремится как бы художественно исследовать самую диалектику унижающих страстей, самое рождение «отчуждения». Душевное бессилие, пустота, невозможность для подобных людей разорвать круг осознаваемых ими самими как унизительные общих условий возникает из бесконтрольной самоотдачи «стихиям», «черным» сторонам собственной души. В гениальном стихотворении «О, нет! Я не хочу, чтоб пали мы с тобой…» (1912) Блок приближается к высоким достижениям Достоевского в анализе того, как «синий берег рая», открываемый активно-страстным, деятельным отношением человека к миру, превращается в «прибой неизреченной скуки» у этих людей, носящих и культивирующих в себе «страшный мир». Во всем этом цикле очень отчетливо видно, как Блок иначе, чем в эпоху второго тома, исторически дифференцированно подходит теперь к теме «стихий» человеческой души. Убийственные для человека итоги «страшного мира» не могут быть оторваны от самого типа человека, представляться как нечто внеположное определенности человеческой личности:

Даже имя твое мне презренно,
Но, когда ты сощуришь глаза,
Слышу, воет поток многопенный,
Из пустыни подходит гроза.

Глаз молчит, золотистый и карий.
Горла тонкие ищут персты…
Подойди. Подползи. Я ударю —
И, как кошка, ощеришься ты…

*(«Даже имя твое мне презренно…», 1914)*

{433} «Стихийность» индивидуальной человеческой «натуры» сама по себе отнюдь не может противопоставляться «страшному миру», напротив, любовь превращается в ненависть и сам человек душевно опустошается, становится носителем особенностей «страшного мира», если он не ищет одновременно более широких общественных связей, иного активного социального самоопределения.

Наибольшая сила Блока как поэта в третьем томе состоит именно в анализе такого типа коллизий, в показе диалектики «страшного мира», преломляющейся в человеческой душе, в человеческой личности, характере. Художественный принцип «вереницы душ», многообразия лирических характеров оказывается наиболее способствующим именно обнаружению различий в поведении человека в границах «страшного мира». Рисуя любовную страсть современного человека, Блок чаще всего обнаруживает все-таки своеобразную поэзию, возможности поэтического утверждения личности, хотя и ущербного, «демонического» по формам выявления этого поэтического начала. Однако Блок рисует также и степени, градации, оттенки душевного омертвения, опустошения человека в «страшном мире». Полное превращение человека в духовного мертвеца рисуется в особенности отчетливо и, в свою очередь, несколько по-разному в циклах «Жизнь моего приятеля» и «Пляски смерти». Специальная тема цикла «Жизнь моего приятеля» — показ медленного, постепенного опустошения и омертвения человеческой личности мелочной, бескрылой буржуазной прозой жизни. Такого рода душевный распад в тисках бесцветной, мелочной повседневности служит обычно жизненным материалом для прозы, — для лирической поэзии он представляется крайне неблагодарным, однако Блок сумел и из него извлечь достаточные возможности для создания лирических образов. «Тихое сумасшествие» буржуазного быта дается Блоком именно как почва, порождающая пустоту:

Сердце — крашеный мертвец.
И, когда настал конец,
Он нашел весьма банальной
Смерть души своей печальной.

*(«Все свершилось по писаньям…», 1913)*

Рисуется изнутри, «в подробностях», полное отсутствие жизненных целей, веры во что бы то ни было:

{434} И, наконец, придет желанная усталость,
 И станет все равно…
Что? Совесть? Правда? Жизнь? Какая это малость!
 Ну, разве не смешно?

*(«Весь день — как день: трудов исполнен малых…», 1914)*

В противовес такому «тихому безумию» опустошения в «Плясках смерти» фигурируют более зловещие, гротесково-оцепенелые образы мертвецов, порожденных «нормальным» ритуалом буржуазной повседневности:

Живые спят. Мертвец встает из гроба,
И в банк идет, и в суд идет, в сенат…
Чем ночь белее, тем чернее злоба,
И перья торжествующе скрипят.

*(«Как тяжко мертвецу среди людей…», 1912)*

Обостряя в своем изображении обычную буржуазную повседневность до степени трагического гротеска, Блок вместе с тем дает и особенные, тоже в духе трагического гротеска, персонажи-характеры полностью омертвевших людей, «втирающихся в общество» и «для карьеры» скрывающих «лязг костей». Подобная предельная обобщенность здесь нужна для того, чтобы остаться на высоте искусства, поскольку такие люди и такие ситуации изнутри полностью лишены жизненной поэзии. Своеобразно использован в «Плясках смерти» опыт «Итальянских стихов»: цикл ориентирован на аналогичные классические живописные композиции.

Такая гротесковая обобщенность дает возможность Блоку с простотой и прямотой прочертить общую социальную основу, на которой возможна видимая жизнь и даже зловещая сила подобных, полностью омертвевших явлений:

Вновь богатый зол и рад,
Вновь унижен бедный.
С кровель каменных громад
Смотрит месяц бледный.

*(«Вновь богатый зол и рад…», 1914)*

Однако эта же предельно обобщающая стилистика цикла делает возможной и уместной здесь же, в кругу полностью омертвевших социальных явлений и лиц, также и такую сюжетную ситуацию, в которой, быть может, с наибольшей последовательностью и законченностью воплощен трагический скепсис Блока эпохи третьего тома:

{435} Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века —
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь — начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

*(«Ночь, улица, фонарь, аптека…», 1912)*

Стихотворение имеет видимость безличной, обобщающей сентенции, как бы делающей «вечной» безысходную ужасающую прозаичность «страшного мира». Эта безлично-обобщающая форма абсолютно точно соответствует тем типам, характерам персонажей, которые действуют в цикле: гротесково-законченным, не имеющим уже ничего в себе от живого человека лицам именно так и подобает воспринимать мир, ничего другого вокруг себя они не видят и видеть не могут. Картина полностью безлична потому, что у персонажей уже нет лиц, полностью мертва потому, что сами они мертвые; она обладает в то же время жутким правдоподобием, — но ведь и персонажи цикла особенно страшны именно тем, что они способны так же точно соблюдать видимость жизни. Здесь, может быть, наиболее резко, ясно выступает огромное смысловое значение «вереницы душ» в третьем томе Блока. Даже, скажем, персонажам стихотворения «Унижение» или цикла «Черная кровь» — очень разным, вообще говоря — мир не предстает и не может представать настолько омертвленным, настолько лишенным жизненной радости. Он таков только в глазах персонажей из «Плясок смерти». Конечно, тут выступает трагический скепсис, свойственный именно Блоку, а не какому-либо другому художнику. Но важнее всего то, что это не однозначный, не исчерпывающий, не единственно возможный взгляд на мир, предлагаемый целостной концепцией третьего тома. И только так — в целостной концепции третьего тома, в кругу восприятий других персонажей, в соотношениях разделов и циклов — должно восприниматься это стихотворение. Тут одна из красок картины, но не вся картина в ее целостности и в ее реальных противоречиях. Так видит мир не сам Блок, но один из созданных им персонажей — герой «Плясок смерти». Прочитать эту ситуацию как полное и однозначное выражение блоковских взглядов на мир, следовательно, было бы просто неверно.

Стихотворение «Ночь, улица, фонарь, аптека…» не {436} может прочитываться как однозначное выражение блоковских взглядов на мир прежде всего потому, что оно существует в границах цикла, а это уже имеет содержательное, но никак не просто формальное значение. Трагический скепсис (или «ирония», говоря языком Блока 900‑х годов) как отдельная от всей концепции книги тема тут характеризует персонаж, а не автора. Но трагический скепсис может быть направлен от лица автора на совсем иной персонаж, и в таком случае он будет выражать совсем другое содержание. Так происходит, скажем, в гениальном стихотворении «Грешить бесстыдно, непробудно…» (1914). Здесь создается по-своему грандиозный образ «естественно» развивающегося в социальных условиях старой России человека, как бы концентрирующего в себе все отрицательные духовные стороны этого «стихийного» социального процесса:

А воротясь домой, обмерить
На тот же грош кого-нибудь,
И пса голодного от двери,
Икнув, ногою отпихнуть.

Сила этого потрясающего образа состоит именно в том, что в лирику (именно в лирику!) вторгается небывалая для нее по социальной резкости конкретность. Она возможна здесь только потому, что категория лирического сознания особого порядка — трагический скепсис — направлена на явление, обычно у Блока освещаемое лирически, — «стихийную естественность». В концовке выявляется лирическая природа всего построения:

И на перины пуховые
В тяжелом завалиться сне…
Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне.

Едва ли кому придет в голову отождествлять появляющийся здесь образ-персонаж с тем лирическим «я», в восприятии которого возникает этот уродливый образ. Там же, где у зрелого Блока речь идет явно от лица самого лирического «я», духовное содержание этого «я» дается в открытых и явных связях с историческим движением страны:

Испепеляющие годы!
Безумья ль в вас, надежды ль весть?
От дней войны, от дней свободы —
Кровавый отсвет в лицах есть.

*(«Рожденные в года глухие…», 1914)*

{437} Но здесь же находит себе прямое историческое объяснение «роковая пустота» трагического скепсиса: он тоже восходит к общим закономерностям времени, лишающего возможностей социальной активности даже людей, прямо и честно глядящих в лицо противоречиям эпохи, если эти люди несут на себе груз непреодоленных воздействий старого общества:

И пусть над нашим смертным ложем
Взовьется с криком воронье, —
Те, кто достойней, боже, боже,
Да узрят царствие твое!

Из всего этого должно быть ясно, как мало оснований для однозначного отождествления трагического скепсиса, выраженного в стихотворении «Ночь, улица, фонарь, аптека…», с целостной концепцией третьего тома. Ограничивать широкую и сложную концепцию только одним этим стихотворением, видеть в нем своего рода программное выражение всего мировоззрения Блока — просто неверно.

Но именно так — как своего рода поэтическую программу всей творческой жизни Блока — истолковывал стихотворение «Ночь, улица, фонарь, аптека…» один из главных теоретиков акмеизма Г. Адамович, утверждавший, что Блок только… «притворяется человеком, любовь которого “и жжет и губит”, который может проповедовать и учить, негодовать и спорить…», на деле же, по Г. Адамовичу, вершиной его искусства являются именно образы стихотворения «Ночь, улица, фонарь, аптека…», обобщенно и полностью выражающие реальное поэтическое мировоззрение самого Блока. Далее Адамович спорил с Блоком: «Но ведь никаким искусством и никакой поэзией не внушить людям, что аптека есть только грандиозный символ бессмыслия жизни, а не нужное им учреждение, что этот мир, такой разнообразный и прекрасный, есть всего лишь огромная тюрьма»[[217]](#footnote-218). Спор этот — спор с мнимым противником; для Блока все это стихотворение {438} не есть «грандиозный символ бессмыслия жизни», однако таким возражениям присуща и своя логика: с попытками снять вообще противоречивость восприятия жизни человеком «страшного мира» Блок никогда не согласился бы, и его трагический жизнеутверждающий пафос строится совсем на иных основах.

В изображении Г. Адамовича Блок больше похож на Вл. Ходасевича, чем на себя самого. Элементы трагического скепсиса, связанные с анализом «нормальной» буржуазной личности, действительно составляют неотъемлемую принадлежность такого анализа, но превратиться в исчерпывающую, всеохватывающую картину мира они не могут у Блока даже в «Ночных часах», как мы это видели. Но эти элементы способствуют чрезвычайно резкому, беспощадному раскрытию внутренних противоречий подобной личности. Они придают «классичности» третьего тома Блока особый колорит; перед самим Блоком заново возникает проблема исторической перспективы в несколько ином виде — с особым углублением, особой постановкой проблемы личности. Однако подобная ядовитая, колючая «классичность» производит ошеломляющее {439} впечатление в литературе, — отзвук этого впечатления и слышен в статье Г. Адамовича. Непосредственно литературное воздействие односторонне понятых мрачных сторон классичности Блока, по-видимому, находит себе отклик в эволюции лирики Вл. Ходасевича. Установка на классичность характерна и для ранних сборников Ходасевича («Молодость», 1908 г.; «Счастливый домик», 1914 г.), однако они остаются малоприметными явлениями в литературе; только третьему и четвертому сборникам поэта («Путем зерна», 1920 г., и «Тяжелая лира», 1922 г.) присущи качества большой поэзии. Трагический скепсис в этих зрелых стихах Ходасевича принимает форму универсального отрицания самой возможности сколько-нибудь согласованных отношений между действительностью и человеческим «я»; действительность воспринимается исключительно в виде «тихого ада» буржуазной прозы жизни, а человеческая личность изображается в непримиримой коллизии между душой и телом:

Пробочка над крепким йодом!
Как ты скоро перетлела!
Так вот и душа незримо
Жжет и разъедает тело.

*(«Пробочка», 1921, сб. «Тяжелая лира»)*

Буржуазная проза жизни рисуется ядовито-точными штрихами, как своего рода «вечная» тягота, с непреодолимой силой вселенского ужаса обременяющая душу, стремящуюся вырваться из этого «тихого ада»:

А я останусь тут лежать —
Банкир, заколотый апашем, —
Руками рану зажимать,
Кричать и биться в мире вашем.

*(«Из дневника». 1921, сб. «Тяжелая лира»)*

Примечательно то, что свой «страшный мир» непримиримых противоречий сознания, непреодолимых коллизий человеческой личности и действительных отношений Ходасевич очевидным образом противопоставляет символистским теориям «синтеза», гармонического разрешения противоречий в искусственных конструкциях, сливающих жизнь и религию, жизнь и искусство. В своих позднейших мемуарах Ходасевич стремится показать, к каким тяжким личным последствиям приводили попытки «жизнетворчества» у людей, всерьез воспринимавших «синтетические» конструкции главарей символизма, — в особенности {440} яркий материал фигурирует в воспоминаниях о второстепенных деятелях символистского движения Н. И. Петровской («Конец Ренаты», 1928 г.) и С. В. Киссине («Муни», 1926 г.). Ходасевич говорит, что символизм пытался «… найти сплав жизни и творчества, своего рода философский камень искусства», «… претворить искусство в действительность, а действительность в искусство»[[218]](#footnote-219). В попытках обнаружения несостоятельности подобных поползновений, в аргументации, в самом ходе мысли у Ходасевича видно не только освоение художественной практики Блока, но и прямое следование теоретическим выступлениям Блока: построения из доклада Блока о символизме, недолгое время казавшиеся самому поэту подтверждением символистских теорий, а на деле разительно противоречащие этим теориям, более или менее явно используются Ходасевичем в его полемике с символистами, для показа несостоятельности самого символизма. Однако трактуется все это Ходасевичем крайне односторонне: несостоятельность символизма, по Ходасевичу, доказывает «от обратного», что сами противоречия носят «вечный», метафизически непреодолимый характер. «Страшный мир», по Ходасевичу, навеки останется таким, каков он есть, пытаться бороться с ним — бессмысленно. Совершенно органично для Ходасевича поэтому истолкование «театральности», выделенных из лирического потока персонажей в духе самого символизма: «Провозгласив “культ личности”, символизм не поставил перед нею никаких задач, кроме “саморазвития”», — поэтому, по Ходасевичу, «… влекло символистов к непрестанному актерству перед самими собой — к *разыгрыванию* собственной жизни как бы на театре жгучих импровизаций», — отсюда получалось, что «… играли словами, коверкая смыслы, коверкая жизни»[[219]](#footnote-220). Для доказательства губительности такой «театрализации жизни» приводятся образы из блоковского «Балаганчика», истолковываемые произвольно; кроме личной судьбы Н. И. Петровской, в качестве жизненных иллюстраций используется также драма личных отношений А. А. Блока, Андрея Белого и Л. Д. Блок. Получается в литературном плане так, что, борясь с символизмом, Ходасевич сам остается в его границах.

Отличие блоковского подхода к «страшному миру» состоит прежде всего в том, что какие бы трудности мировоззренческого {441} и непосредственно творческого плана ни стояли перед поэтом в 10‑е годы — в объективно чрезвычайно сложную эпоху общественного развития, — тем не менее для Блока несомненно: «страшный мир» существует в большой общей перспективе движения действительности, истории, человеческой личности. Разные ряды, разные проявления действительной жизни Блок в 10‑е годы склонен скорее противопоставлять друг другу, чем искать легких и наглядных способов их «сплава воедино», — однако, отстраняясь от искусственных конструкций, Блок отнюдь не склонен отказываться от поисков реальных решений противоречий жизни, он считает, «что противоречия жизни, культуры, цивилизации, искусства, религии — не разрешаются ни словами, ни теориями, ни ироническим отходом от их разрешения; что эти противоречия сами по себе глубоко поучительны и воспитательны; что каждый несет их на своих плечах, насколько хватает у него сил; что разрешение их — дело будущего и дело соборное» («Искусство и газета», 1912, V, 479). У Блока-мыслителя нет ни иронического, ни трагического нигилизма в отношении сегодняшних трудностей жизни и перспективного их решения; в плане прямо общественном к эпохе нового революционного подъема в стране он приходит со следующим глубоко знаменательным выводом: «Есть Россия, которая, вырвавшись из одной революции, жадно смотрит в глаза другой, может быть более страшной» («Пламень», 1913, V, 486). Объективные художественные трудности начинаются тогда, когда эта общая перспектива движения времени встречается с конкретной современной личностью, — в художественной концепции «страшного мира» Блок видит современную буржуазную личность в непримиримых и ужасающих внутренних противоречиях.

С другой стороны, сама перспектива движения времени для Блока может воплотиться только в конкретном типе личности, который должен войти в качестве персонажа-характера в общую «вереницу душ», развертывающуюся в трилогии лирики, и в особенности в третьей ее части. Для Блока-поэта именно так и только так конкретно-художественно преломляются противоречия времени и находится их жизнеутверждающее, трагедийно-перспективное решение. Когда Блок, соотнося «Ночные часы» с первой редакцией трилогии лирики, стремился идейно-духовно выделить в изображении, в общей картине «первые сумерки утра» (III, 433), т. е. элементы преодоления противоречий {442} жизни в самой человеческой душе, — он не только композиционно перепланировал весь состав стихов, связанных с концепцией «Страшного мира», но и установил прямую связь этого нового поэтического материала со своим творчеством революционных лет: в общую перспективу книги включались «Снежная маска», «Вольные мысли», «Заклятие огнем и мраком»; движение тем книги шло от этих циклов-разделов, через темы «страшного мира» к разделу «Родина», с циклом «На поле Куликовом» в качестве завершения. Эта «рама» книги не только своеобразно толковала всю ее концепцию, но и включала персонажи, активно, действенно обнаруживавшие иное жизненное поведение, чем у персонажей «Страшного мира». Поток стихов 1912 – 1914 гг. на темы «страшного мира» настолько усложнял эту концепцию в дальнейшем, что подобная рама уже становилась невозможной.

В новом издании трилогии лирики «Снежная маска», «Вольные мысли» и «Заклятие огнем и мраком» уходят во второй том, и это естественно, органично. Однако в этом новом издании третьего тома (1916), открывающемся уже «Страшным миром» и сохраняющем далее первоначальную наметку композиционного смыслового расположения разделов в их движении к «первым сумеркам утра», снова, как в «Ночных часах», появляется раздел «Опять на родине» с переводами из Гейне. Бесспорно, это означает частичное усиление или обострение элементов трагического скепсиса, — оно связано именно с разработкой тем «страшного мира», о чем шла речь выше. Поэтическая разработка внутренних противоречий личности и обусловливает более острое и наглядное выявление трагического скепсиса.

Однако наряду с этим в новой композиции появляется, непосредственно перед разделом «Родина», цикл «Кармен». В этом цикле по-новому, в связи с общим движением Блока в 10‑е годы, решаются темы ушедших во второй том разделов, и в особенности — цикла «Заклятие огнем и мраком». В качестве противовеса к персонажам «Страшного мира» появляется тема, связанная с общими исканиями Блоком в 10‑е годы «демократического» типа человека в искусстве. В цитировавшемся выше письме к Арсенишвили Блок писал: «… если Вы любите мои стихи, преодолейте их яд, прочтите в них о будущем» (VIII, 386). Соотношение цикла «Кармен» с разделом «Родина» в новой композиции третьего тома и реализует стремление {443} Блока внутренне преодолеть «яды» «Страшного мира» и повести читателя к «будущему».

Цикл «Кармен», заменяя собой несколько аналогичных художественных образований 1907 г. в новой композиции третьего тома, очевидным образом, в общих смысловых соотношениях должен давать «народную тему» в ее непосредственном, «стихийном» выражении, в противовес темам «Страшного мира», характерным для «городской», «цивилизованной» или «интеллигентной» (в специфически блоковском аспекте слова «интеллигенция», означающем культурные слои социальных верхов старого общества) жизни современности. Однако если в этом плане сопоставлять цикл «Кармен» с ушедшими циклами, и в первую очередь с циклом «Заклятие огнем и мраком», который наиболее непосредственно замещается циклом «Кармен», то надо сказать, что здесь, в новом цикле, нет прямого, наглядного демонстрирования разносторонности, разноплановости, широты «стихийной народной души», оборачивающейся в границах одного образа-персонажа разными «масками» в старом цикле. Соответственно цикл «Кармен» не дает возможности и не требует проводить прямые аналогии с революционными тенденциями в народной жизни современности. Такой отказ от несколько прямолинейных художественных решений связан с усложнением, некоторым изменением блоковских представлений о народе, о социальных тенденциях, революционизирующих современную жизнь, о демократизме. Создается впечатление (не только в связи с этим циклом, но и вообще), что проблемы революции в прямом и непосредственном виде у Блока в 10‑е годы несколько отходят на второй план, — этим в какой-то степени объясняется изменение характера публицистики Блока в ту пору. Во всей совокупности блоковского творчества, однако, это выглядит несколько иначе, если подойти к проблеме более углубленно, более сложно. В большей степени, чем в годы после первой революции, все проблемы у Блока концентрируются вокруг проблемы личности, ее сложных, противоречивых отношений с общественной жизнью. В таком виде вопросы предстоящих революционных потрясений по-прежнему продолжают волновать Блока. Особо занимающие Блока в 10‑е годы проблемы «демократии» и «демократического» типа человека в конечном счете оказываются связанными с его усложняющимися представлениями о предстоящих революционных взрывах и месте человека в них.

{444} Блок много и в разных направлениях размышляет о «демократическом» характере новой эпохи в жизни русского общества. В этот комплекс духовных поисков Блока, несомненно, входят его раздумья о предстоящем промышленном развитии России, о России как о «новой Америке», причем для Блока наиболее существенно тут то обстоятельство, что промышленно развивающаяся Россия превращается «… в новую, а не в старую Америку» (III, 298), как это подчеркивается в предисловии к поэме «Возмездие». Однако по всему характеру таланта Блока творческие замыслы, в которых поэт непосредственно пытается воплотить эти процессы (драма «О фабричном возрождении России»), не случайно не находят завершения[[220]](#footnote-221). Концентрируются, собираются эти размышления вокруг вопроса о человеке, об отношениях между людьми, и «старая Америка» неприемлема прежде всего с этой точки зрения. Особенно существенны для Блока-художника, конечно, его раздумья о новом типе «демократического» человека, формирующемся в эпоху, когда «явно обновляются пути человечества… человеческая душа, русская душа ломается…» («Памяти Августа Стриндберга», 1912, V, 464). Для Блока закономерный тип нового человека нарождающейся «демократической» эпохи — это тип «демократа», и наиболее желательный характер отношений между людьми ему видится как отношения товарищеские: «… брат и учитель — имена навсегда; сейчас, может быть, многим дороже имя *товарищ*: открытый и честный взгляд; правда, легко высказываемая в глаза; правый мир и правая ссора; пожатие широкой и грубой руки… прекрасна форма общения, выражаемая словом товарищ» (там же, V, 468). Понятно, что в блоковском {445} третьем томе в связи с концепцией «Страшного мира» рисуются чаще всего отношения между людьми совсем иного рода; но они и представляются Блоку отношениями, исторически подлежащими преодолению. Знаменательно, что, стремясь к художественному постижению волнующего его в 10‑е годы «демократического» типа человека, Блок с особой остротой ощущает необходимость обоснования историей характера такого человека; в развитии замысла драмы «Роза и Крест» (1912 – 1913) наиболее существенной оказывается именно разработка характера «демократического» человека в историческом аспекте. А замысел «Розы и Креста», в свою очередь, тесно связан с создаваемым несколько позднее циклом «Кармен» (март 1914 г.).

Работа над драмой «Роза и Крест», замыслом, появившимся как бы несколько случайно, «боковым образом», оказалась необыкновенно важной для Блока тем, что она обнажила творческие противоречия, существовавшие в основной, магистральной линии его поэтической деятельности, и вынудила искать их решения; поэтому она чрезвычайно значима и для процессов окончательного «укладывания» художественной концепции трилогии лирики и особо ответственной ее части — третьего тома. Наметка несколько традиционного либретто «романтического» балета довольно быстро перерастает в глубокий замысел драмы о людях, вынужденных самоопределяться в эпоху крутого исторического поворота революционного типа; сам Блок в конечном счете осознает не только аналогию вставших перед ним проблем с задачами художника современной темы, поскольку не случайным оказывается выбор исторической эпохи — «время — между двух огней, вроде времени от 1906 по 1914 год» (IX, 288), — но и просто тот факт, что на историческом материале им «отрабатываются» способы изображения современности: история, как признается автор в 1916 г., бралась им только «потому, что современная жизнь очень пестрит у меня в глазах и слитно звучит в ушах» (там же). Но так как при этом же ставится особая задача изучения и воспроизведения «шекспировскими» способами самой истории, то объективно получается также и попытка соотнесения истории с индивидуальным характером, личностью действующего лица, или даже глубже — обоснования индивидуального характера историей. Несмотря на кажущуюся неожиданность, случайность всей этой работы (а может быть, именно благодаря тому, что происходят поиски {446} «на чистом месте», без явных корней замысла в творческом прошлом), чрезвычайно отчетливо выявляются необычайно существенные для Блока художественные и общие мировоззренческие проблемы.

История замысла показывает, что реально трудным в работе над драмой для Блока оказывается то же, что и в его движении лирического поэта. Блок хочет, с одной стороны, на основе всего накопленного им художественного опыта создать широкие, объемные, конкретные характеры действующих лиц. При этом он настолько вырос как художник, что не пытается механически перенести в драматическую ситуацию лирические характеры, как это было в пору работы над «Песней Судьбы», и добивается в этом плане немалого успеха. При этом он стремится, с другой стороны, к тому, чтобы эти характеры «самостийно» проявлялись именно в разности их отношения к основной исторической коллизии, в их действиях, в их разном участии в этой коллизии. В общехудожественном смысле это соответствует замыслу «вереницы душ» в трилогии лирики — люди должны быть «… *чудесно разные*, как подобает *человеку*» (VIII, 343), в самом основном — в их действенной исторической позиции. Но тут-то и настигает Блока самое сложное. Главным в исторической коллизии драмы является «плебейская», демократическая революция; следовательно, вопрос об участии в революционных действиях оказывается важнейшим на каком-то этапе работы над драмой[[221]](#footnote-222). Весь комплекс блоковских творческих проблем и противоречий эпохи перехода его к непосредственному анализу современного человека в «страшном мире» всплывает именно здесь. Героев основного треугольника действующих лиц, несущих главные идеи драмы (Бертран — Гаэтан — Изора), Блок пытается в ходе работы над драмой прямо и непосредственно соотнести с основной исторической коллизией, с «плебейской» революцией. Гаэтан делается «революционером», одним из вожаков «плебейского» восстания, нападающим во главе вооруженного отряда повстанцев на замок Арчимбаута. Тем самым прямо и грубо связывается с социальными коллизиями основная лирико-романтическая тема пьесы — тема «зова», музыкальной мелодии, приснившейся Изоре и приведшей, через посредство Бертрана, {447} Гаэтана в замок. Однако подобная «социологизация» основных персонажей оказывается несовместимой с ее «музыкальной темой»: в сюжете пьесы при таком осмыслении оказываются — в той или иной степени — нравственно дискредитированными все основные участники драмы: Бертран — тем, что, будучи плебеем, защищает чуждое ему дело; Гаэтан — тем, что совершает вероломство в отношении Бертрана, взявшего с него обещание, что он не нападет на замок; Изора — тем, что, отвернувшись от старого носителя «зова», Гаэтана, в его лице (а он прямо представляет революцию!) предает и «зов», и стоящие за ним социальные силы, опять-таки близкие ей, как плебейке. Сюжет при таком решении концепции драмы обнажает несовместимость внутренних, индивидуально-душевных тем пьесы с прямым ходом истории, и тем самым драма шекспировского типа разваливается. В ходе дальнейшей работы над драмой Блок отказывается от оказавшихся несостоятельными прямых совмещений исторической действенности с внутренними, индивидуальными коллизиями, — получается в итоге драма со своеобразно яркими характерами, но при этом сюжет и философская концепция произведения оказываются в таком разрыве, неслиянности, что это грозит полным отсутствием сценической доходчивости. Проводя аналогии с трилогией лирики, можно сказать так, что попытки Блока прямо связать в драме революционную действенность с конкретно разработанными характерами персонажей соответствуют первой редакции трилогии лирики, где Блок попытался связать «Снежную маску» и «Заклятие огнем и мраком» со «Страшным миром» и в порядке идейного итога этого внутренне неорганического соотношения дать «Родину» с циклом «На поле Куликовом» в качестве завершения темы.

Конечно, художественной утопией является само представление Блока о том, что можно заново воссоздать шекспировскую драму: как и всякое большое явление искусства, шекспировская драма сложным образом соответствует определенным историческим закономерностям и вне своей эпохи в том именно виде, как она существовала, невоскресима. Однако сам этот утопический замысел очень отчетливо открывает и силу, и слабости Блока-художника. В конечном счете и тут становится ясным, что основной узел развития Блока 10‑х годов завязался в цикле «На поле Куликовом». Именно там была «задана» проблема раскрытия образа современного человека {448} в органической связи с большими, обобщенными закономерностями истории. Соотношение «Розы и Креста» и лирики 10‑х годов показывает, что Блок способен с огромной силой раскрывать противоречивый внутренний мир современной личности в ее связях с историей, во внутренней проникнутости ею, но что эпически обобщающие формы искусства ему пока что неподвластны. Открывается содержательный характер самих жанров, родов искусства. Эпически объективное, историческое начало присутствует в лирике Блока — без него она не могла бы быть столь глубоким, гениальным обобщением внутренних драм современной личности. Однако глубинное историческое начало присутствует в творчестве Блока в качестве «подтекста» тех внутренних драм личности, которые рисует Блок-лирик. Попытки вынести этот подтекст на авансцену поэзии терпят крах, если говорить начистоту, без утаек и недомолвок, о Блоке — гениальном художнике. Ведь снисходительная неправда особенно неуместна тогда, когда речь идет о большом мастере; к тому же в невозможности создания произведений большого эпического масштаба сказываются и общие закономерности исторической эпохи, преломленные в сознании поэта, связанного со старым обществом, и, следовательно, реальная противоречивость творчества самого этого большого художника. Но, с другой стороны, Блок не был бы Блоком, если бы он не делал таких попыток, и они отнюдь не бесплодны. Сам крах подобных замыслов открывает такие общие противоречия творчества, поиски решений которых намечают новые перспективы и для Блока-лирика, и для Блока — искателя больших обобщающих форм искусства. На первый взгляд может показаться, что работа над «Розой и Крестом» просто отбрасывает Блока назад, к эпохе «Снежной маски» и «Заклятия огнем и мраком». На деле попытка дать драматически сложные характеры на уровне художественной конкретности и внутренней сложности, присущей лирике 10‑х годов, и в прямых соотношениях с большими обобщающими закономерностями истории ведет к циклу «Кармен» и далее, в общей перспективе эволюции Блока, — к «Двенадцати». Связь цикла «Кармен» с «Розой и Крестом» Блок подчеркнул, посвятив свою драму Л. А. Дельмас, прототипу лирического цикла, хотя в период непосредственной работы над драмой Блок еще не был знаком ни с этой актрисой, ни с ее творчеством: посвящение обнаруживает линию преемственности {449} между героиней драмы Изорой и основным персонажем цикла «Кармен»[[222]](#footnote-223).

Попытка Блока ввести в общую совокупность своего творчества «демократическое», «народное» начало в прямо театральных, объективных образах «Розы и Креста» оказалась в основном несостоятельной; применение театральности в лирике в качестве художественно обобщающего принципа, придающего поэтическому персонажу объективную, историческую основу («музыкальный напор»), в цикле «Кармен» дало одну из вершин искусства Блока. Основной персонаж цикла «Кармен» резко отличается от героини «Заклятия огнем и мраком» прежде всего тем, что Блок не заставляет здесь, в новом цикле, героиню «на самом деле» перевоплощаться, входить в разные роли, демонстрировать свои различные действенные возможности, широту своего характера. Подобные превращения в прежнем цикле были во многом неестественны, вызывали художественное недоверие к лирическому персонажу. Цикл «Кармен» строится тем способом подхода к большой обобщенной ситуации, который был найден в «Итальянских стихах»: Блок не «играет» спектакль знаменитой музыкальной драмы Бизе, потрясший его, но как бы дает его свободное «описание». Развивая принцип открыто выявленных нескольких планов, пластов внутри произведения на основе одной и той же сюжетной ситуации, Блок не дает даже целостного «описания» всей ситуации, не «играет» весь сюжет, строит цикл как бы в виде ряда воспоминаний, впечатлений от особо поразивших «зрителя» эпизодов и граней сценического представления. Конечно, и сам сюжет и главный персонаж драмы играют огромную роль в смысловом целом цикла — несравненно большую, чем сюжеты картин или сами картины в «Итальянских стихах». Музыкальный сюжет и его исполнение как бы составляют ядро обобщения, «мифа» необычайной действенности. Но содержательно не менее важен избранный Блоком принцип «описания»: он вводит в действие, в его внутреннюю суть {450} «зрителя», того, в чьем восприятии все это живет, и, с другой стороны, — он дает возможность героине-исполнительнице сходить со сцены, в широком смысле слова — входить в современную жизнь. В сущности, совсем отсутствуют маски, в смысле дурной условности: есть «стихия», воплотившаяся в большом явлении искусства, и есть человек, носитель этой стихии, сходящий иногда со сцены и обнаруживающий свое современное человеческое лицо, не совсем совпадающее с тем, каким оно предстает на сцене, в художественном обобщении. Едва ли во всем лирическом творчестве Блока есть стихи, где так естественно совпадали бы «лицо» и «маска» и так органичны были бы, с другой стороны, их отграничения. «Театр» становится жизнью, жизнь являет свою «стихийную», «музыкальную» сущность. Драматизм всего происходящего — именно в том, что «стихия» живет в человеке, в художнике, но он сам, носитель этой большой «народной» основы жизни, может не знать об этом, и потому владеющая человеком стихия подчас оказывается грозной, зловещей:

Но как ночною тьмой сквозит лазурь,
Так этот лик сквозит порой ужасным,
И золото кудрей — червонно-красным,
И голос — рокотом забытых бурь.

*(«Есть демон утра Дымно-светел он…»)*

При таком решении основного образа еще менее способен полностью отождествиться с трагическим героем музыкального представления «наблюдатель», «зритель», тот, сквозь чье восприятие передается эта мифологически обобщенная ситуация. Вместе с тем его восприятие вовсе не есть восприятие «постороннего лица», и роль его в сюжете цикла отчасти подобна роли Хосе: его с неудержимой силой влечет «стихийная», демократическая сущность Кармен; однако он остается при этом самим собой — поэтом, художником, понимающим, осознающим, что его влечет и в чем сила развертывающейся перед ним народной трагедии. Не надевая маски Хосе, он органически входит в драму:

Он вспоминает дни весны,
Он средь бушующих созвучий
Глядит на стан ее певучий
И видит творческие сны.

*(«Среди поклонников Кармен…»)*

Получается так, что именно в «стихийной», народной, демократической {451} теме находит Блок-лирик наиболее точное и глубокое воплощение трагедийной концепции «нераздельности и неслиянности» общественно-исторических противоречий современности. Концепция «страшного мира» наиболее органически становится предметом лирической трагедии в цикле «Кармен». Сходя со сцены, исполнительница роли Кармен, стихийно-народной героини, обнаруживает драматизм современной женщины, одной из участниц «вереницы душ» «страшного мира», не переставая быть в то же время носительницей «общих», «мировых» начал:

*Здесь* — страшная печать отверженности женской
За прелесть дивную — постичь ее нет сил.
*Там* — дикий сплав миров, где часть души вселенской
Рыдает, исходя гармонией светил.

Но таким же трагедийным персонажем современности, причастным к большой народной драме и одновременно отмеченным проклятием отторжения, отдельности от «стихии», свойственным «страшному миру», оказывается и лирический персонаж — поклонник Кармен:

И в зареве его — твоя безумна младость…
Все — музыка и свет: нет счастья, нет измен…
Мелодией одной звучат печаль и радость…
Но я люблю тебя, я сам такой, *Кармен*.

*(«Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь»)*

Введение цикла «Кармен» в композицию третьего тома, вместо ранних циклов, неорганичных здесь, перекидывает мостик от концепции «Страшного мира» к основному пункту, идейному зерну всего построения — к циклу «На поле Куликовом». Однако для полной закономерности внутренних переходов в композиции книги такой мостик еще недостаточен. Весь опыт Блока переломных лет, готовивший его творчество 10‑х годов, «задавал» на будущее не только тему «стихии», «народа», но и тему «культуры», «интеллигенции», и только во взаимосвязанности, во взаимопереходах этих двух начал возникала историческая перспектива, связь «прошедшего» и «будущего». Концепция современной городской жизни в ее трагических противоречиях, каковой является «Страшный мир», в особенности нуждалась, для полной органичности переходов, в теме социальной активности, осознанного отвержения «прошедшего» и столь же осознанного устремления к «будущему». И тут обнаруживается наиболее важное, {452} значимое обстоятельство во всей истории блоковской трилогии лирики. В окончательной композиции третьего тома осознанная социальная активность в отрицании прошлого и утверждении необходимости перехода к будущему сконцентрирована в разделе-цикле «Ямбы», следующем за разделами «Страшный мир» и «Возмездие». В композиции книги «Ямбы» образуют как бы гребень ритмической волны, идущей от «Страшного мира» через промежуточные разделы и цикл «Кармен» к разделу «Родина». Однако раздела-цикла «Ямбы» нет еще даже во втором издании третьей части трилогии лирики, в издании 1916 г. Там на месте «Ямбов» стоит раздел из переводов Гейне, самой иронической манерой раскрытия внутреннего мира личности выражающий трагический скепсис. «Ямбы» заменяют переводной цикл только в окончательной редакции третьего тома, вышедшей в свет в 1921 г. Говоря иначе, трагический скепсис в виде самостоятельной темы в композиции книги исчезает только в годы революции, и тогда же появляются полностью органичные идейные переходы от «Страшного мира» к разделу «Родина» и его центру — циклу «На поле Куликовом». И следовательно, только в этой композиции делаются органичными отношения между «народной» и «интеллектуальной» темами книги. Прояснение идейного смысла третьего тома, реализованного в его композиции, относится к творчеству Блока революционных лет.

Сами по себе стихи, из которых образуется цикл «Ямбы», относятся к дореволюционному периоду творчества Блока. Выше говорилось о стихах из «Ямбов», относящихся к периоду подведения Блоком итогов первой русской революции. В остальном — в идейном составе «Ямбов» чрезвычайно важное значение имеют темы и мотивы, связанные с работой Блока над поэмой «Возмездие», как бы в своем роде драгоценные осколки из не поддающегося воплощению большого эпического замысла. Работа над «Возмездием» начинается в те же годы, когда складывается концепция «Страшного мира», и тянется до последних лет жизни поэта, так и не находя себе завершения. Очевидным образом в этом крушении эпического замысла, который во многом питает гениальную лирику третьего тома и от которого прямо откалываются гениальные стихи, но сам он реализоваться не в состоянии, — проявляется общий трагедийный характер эволюции Блока. Согласно авторскому изложению в позднейшем предисловии к поэме, ее «тема заключается в том, как развиваются звенья {453} единой цепи рода» (III, 297). Блок хочет дать в истории одной семьи проявление более широких и общих исторических закономерностей времени, формирование в исторической перспективе социально активной личности современного человека. Согласно блоковскому определению, идея поэмы состоит в следующем: «… в последнем первенце это новое и упорное начинает, наконец, ощутительно действовать на окружающую среду; таким образом, род, испытавший на себе возмездие истории, среды, эпохи, начинает, в свою очередь, творить возмездие; последний первенец уже способен огрызаться и издавать львиное рычание; он готов ухватиться своей человечьей ручонкой за колесо, которым движется история человечества. И, может быть, ухватится-таки за него…» (III, 298). Блок стремится дать в своей поэме то самое формирование «нового интеллигента», которое было «задано» в цикле «На поле Куликовом», — иначе говоря, показать процесс выработки исторической активности человеком, принадлежащим к «культурным социальным верхам» старого общества, осознающим крах этого общества и вырабатывающим в своем жизненном движении способы борьбы с ним. В наиболее общем виде причина крушения эпического замысла сформулирована самим Блоком во фразе, следующей за цитированным только что куском из предисловия: «Что же дальше? Не знаю, и никогда не знал…» (III, 298). Перспективный взгляд Блока на историю имеет самую общую форму — он опирается на идеалистическую концепцию истории и конкретных социальных сил, способных сломать старую общественную структуру, не знает. В таких условиях создание поэмы с конкретным сюжетом, фабулой, органически соотносящимися с конкретно же показанной историей формирования социально активной личности, является опять-таки, как и замысел «Розы и Креста», чистой утопией. Но эта утопия, вполне нереальная как целое, может быть плодотворной как подтекст, как общее направление при создании тех «лирических трагедий», великим мастером которых был Блок. При дальнейшем углублении исторических противоречий, которые так чутко слышал Блок-лирик, воспринимая их через проблему личности, поэт создает, благодаря наличию общего замысла «Возмездия», ряд гениальных стихов, в которых предельно трагедийно обнажается духовная драма личности, устремленной к будущему и способной и анализировать, и отвергать прошлое. Эти гениальные стихи в общей панораме третьего тома окончательно проясняют {454} историческую перспективу; сам Блок осознает и окончательно художественно выстраивает концепцию третьего тома только при решающем историческом повороте — в непосредственно революционную эпоху.

Среди «вереницы душ», в кругу персонажей третьего тома лирическое «я», выступающее в «Ямбах», представляет собой лицо весьма особенное. Собственно говоря, это уже не персонаж, обычный для зрелой лирики Блока, но как бы наиболее прямое, открытое выражение авторской позиции, авторского «я». Примечателен тот факт, что подобное, наиболее острое выявление личностного начала, наибольшее открытие, обнажение лирического лица автора происходит на темах непосредственно политического, социального, общественного плана:

Туда, туда, смиренней, ниже, —
Оттуда зримей мир иной…
*Ты видел ли детей в Париже,
Иль нищих на мосту зимой?*
На непроглядный ужас жизни
Открой скорей, открой глаза,
Пока великая гроза
Все не смела в твоей отчизне.

*(«Да. Так диктует вдохновенье…», 1911 – 1914)*

Среди многообразных явлений «страшного мира» наиболее открытое лирическое волнение вызывают у поэта социальное неравенство, человеческая обездоленность, прямые социальные контрасты жизни. Именно в этой связи Блок охотнее, откровеннее всего говорит, как он представляет себе свое собственное поэтическое призвание:

Пускай зовут: *Забудь, поэт!
Вернись в красивые уюты!*
Нет! Лучше сгинуть в стуже лютой!
Уюта — нет. Покоя — нет.

*(«Земное сердце стынет вновь…», 1911 – 1914)*

Наконец, в кругу лирических тем, связанных с выработкой социальной активности, формированием «нового интеллигента», появляется опять-таки наиболее открытое и поэтически весомое признание — в исторической перспективе, с точки зрения «юноши веселого» «в грядущем» — жизнеутверждающего характера своей поэзии:

{455} *Простим угрюмство — разве это
Сокрытый двигатель его?
Он весь — дитя добра и света,
Он весь — свободы торжество!*

*(«О, я хочу безумно жить…», 1914, раздел «Ямбы»)*

Однако не случайным, но глубоко знаменательным является сам по себе тот факт, что эволюция Блока-лирика окончательно перспективно выстраивается в его собственном творческом сознании только к эпохе нового и решающего революционного поворота в жизни страны. К революции Блок приходит с целым рядом творческих противоречий и во многом — поэтом трагически противоречивой личности. Маску персонажа его лирическое «я» срывает с себя относительно редко, и поэтически она, эта маска, осмысляется как объективное выражение неизбежных в «страшном мире» современности и неразрешимых в его границах внутренних противоречий личности:

Ты — железною маской лицо закрывай,
Поклоняясь священным гробам,
Охраняя железом до времени рай,
Недоступный безумным рабам.

*(«Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух…», 1916)*

Противоречий полна и жизнь страны в целом, и они ждут своего разрешения тоже в общей перспективе времени, — таким возникает образ России в гениальном стихотворении «Коршун» (1916), выделившемся из «Возмездия» и завершающем раздел «Родина» в окончательной редакции третьего тома:

Идут века, шумит война,
Встает мятеж, горят деревни,
А ты все та ж, моя страна,
В красе заплаканной и древней. —
Доколе матери тужить?
Доколе коршуну кружить?

Естественным и закономерным поэтому представляется отношение Блока к предстоящему революционному взрыву: он должен дать, с точки зрения поэта, решение противоречий общих, социальных, исторических и вместе с тем — внутренних противоречий личности.

# **{456}** Проблемы лирики и эпоса в творчестве Блока эпохи революции

Революционные события 1917 г. были для Блока меньшей неожиданностью, чем для большинства его современников — буржуазных литераторов. Сам поэт говорил об этом в начале событий так: «Все-таки мне нельзя отказать в некоторой прозорливости и в том, что я чувствую современность. То, что происходит, — происходит в духе *моей* тревоги» (письмо к матери от 15 апреля 1917 г., VIII, 484). Они его и не испугали: «Казалось бы, можно всего бояться, но ничего страшного нет…» (VIII, 480). Прямая, непосредственная причина этого — ненависть Блока к российской самодержавно-бюрократической реакции и убежденность поэта в том, что именно реакция порождала всяческий беспорядок в стране: «Оказывается теперь только, что насилие самодержавия чувствовалось всюду, даже там, где нельзя было предполагать» (VIII, 481). Блок находит, что именно революционная эпоха способна породить более органичные для народа и отдельной личности жизненные порядки. А существеннейшей, наиболее глубокой причиной внутреннего доверия поэта к историческому смыслу происходящего представляется то, что «стихийная» жизненная мощь народа для Блока — основа истории. По мере развертывания событий Блок все больше убеждается, что для «народной стихии» февральско-мартовские дни — только начало, а не конец революции; сутью большевизма ему представляется выражение революционного гнева, революционного недовольства народа: «Есть своя страшная правда и в том, что теперь носит название “большевизма”» (письмо к Л. Д. Блок от 28 мая 1917 г., VIII, 496). Этот органический для Блока ход внутреннего {457} развития приводит его к принятию Октября как закономерного этапа народной революции. «Помню холодное зимнее утро, когда, придя к нему, услышал, что он “прочувствовал до конца” и что все совершившееся надо “принять”»[[223]](#footnote-224), — вспоминает современник.

В творческом плане принятие народной революции и стремление ее понять означало для Блока, что внутренние противоречия человеческой личности могут найти решение во вставшей на новые пути исторической жизни народа. «Революция — это: я — не один, а мы. Реакция — одиночество, бездарность, мять глину» — так записано в дневнике Блока от 1 марта (16 февраля) 1918 г. (VII, 328). Таким образом, согласно Блоку, революция дает новую перспективу для решения тех духовных коллизий, о которых говорит третий том лирики. Открывались новые возможности для художественной реализации волновавших Блока проблем. Выделенный из «лирического потока» субъект поэзии, для которого Блок на протяжении всей своей поэтической эволюции после 1905 г. искал исторических обоснований, мог приобрести эпически-народное звучание. Мог измениться сам лирический субъект — стать в более открытой форме «народным» героем, представителем социальных низов старого общества, что опять-таки было предметом давних исканий Блока. Наконец, Блок мог и должен был, обретя новую перспективную основу для изображения современной личности, испытать свои силы в более монументальных жанрах поэзии — в области поэмы (что, несомненно, было одной из важнейших творческих задач дореволюционного Блока). Именно так и происходит в крупнейших художественных произведениях Блока революционной эпохи — «Двенадцати» и «Скифах».

И тут всплывает целый ряд общих творческих проблем, связанных с лирикой Блока и с его эволюцией в качестве лирического поэта. Новые и значительнейшие создания поэта следует причислять к эпическим, монументальным родам поэтического творчества прежде всего с точки зрения их содержательных, идейных качеств, а не только формы. С другой стороны, лирика как жанр словно бы угасает в его послереволюционном творчестве; Блок публикует в революционные годы в довольно большом количестве свои прежние стихи, но новых произведений в том {458} роде творчества, который создал ему славу, не появляется. Получается как будто неожиданный художественный поворот, соответствующий общественному повороту, тоже воспринимавшемуся частью современников как неожиданный. На *деле*, конечно, все обстоит значительно сложнее. Дореволюционная лирика Блока находится в определенных соотношениях с его послереволюционным эпическим творчеством, так же как эволюция Блока-поэта многое объясняет в общественном поведении Блока-человека в эти годы.

Понятно стремление некоторой части врагов блоковского творчества представить новые произведения неорганичными для Блока, не связанными с его предшествующим движением, находить в них «вдруг революционное», — такая их трактовка говорит не только о художественной недальновидности критиков Блока, но и об их собственной общественной позиции. Однако и в кругу «друзей» поэзии Блока, как современников, так и теперешних исследователей, существовала и существует тенденция (основывающаяся, главным образом, на одностороннем, преимущественно художественно-стилевом изучении и восприятии блоковских произведений) не видеть серьезных и глубоких изменений в мировоззрении и творчестве поэта. Сам Блок усматривал и единство в своем пути и резкий перелом. Вспомним еще раз дневниковую запись от 7 января 1919 г.: «Но какое освобождение и какая полнота жизни (насколько доступна была она): вот — я — до 1917 года, путь среди революций; *верный* путь» (VII, 355). Настаивая на том, что в основном, главном направлении своего жизненного движения он шел именно «верным путем» и «среди революций», то есть что он органически пришел к своему послереволюционному творчеству, Блок, как поэт трагической темы, вместе с тем видит и огромную новизну задач, вставших перед художником и просто перед человеком в революционную эпоху. Перед лицом коренного исторического перелома («Неужели Вы не знаете… что мир уже перестроился? Что “старый мир” уже расплавился?» — VII, 336) даже огромный скачок, пережитый Блоком, уже представляется ему недостаточным: человек, выросший в условиях старого общества, не может не ощущать именно трагических своих связей с прошлым: «Во мне не изменилось ничего (это моя трагедия, *как и Ваша*), но только рядом с второстепенным проснулось главное» (неотправленное письмо к З. Н. Гиппиус от 18 мая 1918 г., VII, 335). Для {459} Блока его собственная творческая судьба — тема большой трагедийной диалектики истории. По Блоку, все в его творчестве было направлено именно в эту сторону, в сторону огромного исторического слома; поэтому нет ничего неожиданного в том, что «проснулось главное», — однако само это пробуждение главного есть вместе с тем огромная внутренняя драма («это моя трагедия») несовершенства человека старого мира перед лицом грандиозных исторических событий.

Было бы неверно недооценивать значение возникающих здесь проблем. В свете событий, круто повернувших жизнь народа. Блок пытается применить к самому себе как человеку и художнику тот своеобразный перспективный историзм, которого он искал на протяжении всего своего творческого пути. Это обязывает и нас, сегодняшних его читателей, отнестись в достаточной степени ответственно к тому, как, в каких связях находится дореволюционное творчество поэта с его новыми, высшими достижениями. Возникает вопрос об оценке значительнейшего явления предреволюционной культуры в эпоху огромного исторического перелома. Но дело еще и в том, что претерпевает серьезные изменения сам характер блоковского историзма. При этом обнаруживаются новые противоречия. Они не случайны, как не случаен и тот факт, что именно Блок оказался в состоянии не только принять революцию, но и отобразить ее по-своему в искусстве. А тут уже речь идет о месте Блока в границах советской культуры, о его творческой судьбе в новую эпоху. Есть единая внутренняя логика в эволюции большого художника, и есть нечто специфически новое, то, что появилось в творчестве Блока в революционную эпоху и без этой эпохи немыслимо. В первые же месяцы после Октябрьского переворота в творчестве Блока происходит коренной перелом в виде резкого скачка, своего рода взрыва; едва ли можно думать, что во взрыве этом не участвовал предшествующий комплекс блоковских духовных исканий. С этой точки зрения весьма примечательны внутренние соотношения между первым программным выступлением поэта после Октября, его статьей «Интеллигенция и революция», заканчивавшейся в те же дни, когда начата была его великая поэма, и «Двенадцатью». Но, в свою очередь, «Интеллигенция и революция» не случайно включалась Блоком в его книгу публицистики «Россия и интеллигенция» в качестве завершения и итога дореволюционных статей на темы о «народе и интеллигенции». {460} Итог не повторял предшествующее (хотя и был внутренне с ним связан), но представлял собой новое качество; это новое качество не случайно вызвало взрыв негодования в буржуазных литературно-общественных кругах как раз в связи с ясно проступавшим одновременно родством этого нового ряда мыслей со вскоре после статьи «Интеллигенция и революция» появившейся поэмой «Двенадцать». Стоит сопоставить статью «Интеллигенция и революция» (1918) хотя бы со статьей «Народ и интеллигенция» (1908), как сразу же бросится в глаза резкое отличие: если в дореволюционной статье основным для Блока было констатирование факта трагического разлада между культурными слоями старого общества («интеллигенцией») и широкими народными массами, разлада, проистекающего из особенностей исторического развития, из раздельного и неравномерного движения того и другого слоя в истории, то в новой статье поразительнейшей чертой является решительное утверждение творческого характера устремлений народа на революционном этапе его развития.

Не рознь в развитии разных слоев общества и не разрушение старых форм жизни характерны в первую очередь для новой, революционной исторической ситуации, но именно творчество, — и само разрушение, даже стихийно осуществляющееся, необходимо понять в связи с творческим началом революции: «Что же вы думали? Что революция — идиллия? Что творчество ничего не разрушает на своем пути? Что народ — паинька?» (VI, 16). Блок и раньше не утверждал, что народ — «паинька». Силу ненависти, накопленную в социальных низах, он никогда не склонен был недооценивать. Ново здесь то, что решительно и безоговорочно в народной революции утверждается ее творческое начало как пафос созидания новых форм жизни: «Что же задумано? *Переделать* все. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью» (VI, 12). Блок и раньше искал духовную силу, историческую жизнедеятельность именно в народе; в этом смысле «Интеллигенция и революция» безусловно связана с прежним Блоком, особенно же — с лирикой, с тем рядом стихов, где Блок искал народный характер. Конечно, Блок и в дореволюционный период говорил о наличии огромной потенциальной творческой энергии в народе, о наличии в нем «могучей силы и воли», однако «*творческое*» в народе для тогдашнего {461} Блока «не знает способа применить себя» (IX, 276). Утверждая «могучую» творческую силу народа, сам дореволюционный Блок не знает, как эта стихийная сила могла бы перейти к историческому созиданию. Это связано с недостатками перспективных взглядов Блока на историю. Поэтому, стремясь в лирике изобразить трудового человека, человека массы, Блок видел его не прямо, непосредственно, но в особом ракурсе, сквозь образ интеллигента (циклы «Заклятие огнем и мраком» и «Кармен»). Поэтому ни в лирике, ни в публицистике дореволюционного Блока не было и не могло быть столь законченного и целеустремленного отождествления созидательного начала истории с народной революцией, как в статье «Интеллигенция и революция». В движении самого Блока такая ясность и последовательность утверждения созидательного, творческого смысла революции представляет собой подготовленный всем его предшествующим развитием скачок, мировоззренческий взрыв.

В свете этого взрыва более углубленным, прояснившимся и твердым и вместе с тем чрезвычайно трагически противоречивым предстает историзм Блока. Обращаясь к русской интеллигенции, Блок утверждает в более резкой и исторически ясной форме единство общественного процесса и в связи с этим — нравственную ответственность за прошлое: «… но ведь за прошлое — отвечаем мы? Мы — звенья единой цепи. Или на нас не лежат грехи отцов? — Если этого не чувствуют все, то это должны чувствовать “лучшие”» (VI, 15). С огромной силой ответственности Блок осмысляет социальные аспекты русской истории в связи с настоящим, особо подчеркивая духовные преимущества общественных верхов в социальных противоречиях прошлого: «Почему валят столетние парки? — Потому что сто лет под их развесистыми липами и кленами господа показывали свою власть: тыкали в нос нищему — мошной, а дураку — образованностью» (VI, 15). Основной пафос блоковской статьи — пафос трагических противоречий старой личности, могущих быть разрешенными в революции. «Музыка революции» и должна разрешить эти противоречия. Тут Блок глубоко историчен. С беспощадной ясностью обнажаются исторические причины трагизма старого сознания.

Но здесь же обнаруживается и ограниченность блоковского историзма, еще более, чем прежде, обострившаяся в революционную эпоху. Социальные противоречия старой России объясняют сегодняшнюю драму образованной {462} части старых верхов. Но в эту своеобразную диалектику истории вовсе не включается определенная часть старого общества. Буржуазные слои в собственном смысле слова оказываются вне этого общего исторического движения, они, по-видимому, представляют собой просто балласт истории, а не реальный элемент ее движения. К «музыке истории» вообще какая-то часть общества вовсе не имеет отношения: «Я обращаюсь ведь к “интеллигенции”, а не к “буржуазии”. Той никакая музыка, кроме фортепьян, и не снилась. Для той все очень просто: “в ближайшем будущем наша возьмет”, будет “порядок” и все — по-старому» (VI, 17). Сила блоковской ненависти к буржуазным слоям общества необычайно возросла именно в процессе развертывания революции, и она обеспечивает беспощадную резкость художественного их изображения, скажем, в «Двенадцати». Опирается она, эта ненависть, на выключение буржуазии из истории. И тут-то одновременно в блоковской статье открываются корни своеобразного историзма поэта. Прежние построения Блока о народе и интеллигенции можно было в какой-то степени ассоциировать с идеями позднего Достоевского и Ап. Григорьева. В революцию становится особенно ясно, насколько близко подходит блоковское осмысление русской истории к построениям А. И. Герцена о двух раздельных потоках русского общественного развития, где есть «народ» и есть «культурные слои», но нет буржуазных начал в истории России.

Понятно, что выключение буржуазии из исторического потока превращает самую ненависть к буржуа (всегда с необычайной остротой переживавшуюся Блоком) в нечто такое, что граничит с метафизикой. Такова известная дневниковая запись от 13 февраля 1918 г., где возникает колоритный, со всей силой особой блоковской изобразительности воплощенный образ буржуа: «Он обстрижен ежиком, расторопен, пробыв всю жизнь важным чиновником, под глазами — мешки, под брюшком тоже, от него пахнет чистым мужским бельем, его дочь играет на рояли, его голос — тэноришка — раздается за стеной, на лестнице, во дворе у отхожего места, где он распоряжается, и пр. Везде он» (VII, 327). Однако кончается запись заклинанием — от буржуа следует открещиваться, как от нечистой силы: «Отойди от меня, сатана, отойди от меня, буржуа, только так, чтобы не соприкасаться, не видеть, не слышать; лучше я или еще хуже его, не знаю, но гнусно мне, рвотно мне, отойди, сатана» (VII, 328). Буржуа, конечно, {463} один из главных предметов ненависти Блока, притом важнее всего тут понять, что ненависть эта неотрывна от общих творческих интересов поэта в целом: дело не просто в преувеличениях, свойственных интимным записям Блока, или в особых качествах его публицистики, требующих такого рода обострений. Это — одно из прочных и устойчивых свойств отношения к жизни у Блока вообще.

Потому-то подобное отношение к определенному типу людей, или точнее — к определенным социальным категориям общества, естественно, отражается и во взглядах Блока на жизнь в целом, и на характере его историзма. Буржуа ненавистен прежде всего потому, что он — начало не творческое; именно потому он полностью, метафизически отторгается от истории. От этого даже в пору наиболее высокой духовной зрелости Блока (а эпоха революции именно и является такой порой) неизбежно должны приобрести в какой-то степени метафизические очертания точно так же и антиподы буржуа, те подлинно творческие силы, которые движут историю, в еще большей мере — сама история. Как и в дореволюционный период (и даже так: еще острее, чем до революции), сама история превращается в художественных концепциях Блока в метафизический «музыкальный напор». И тут очень отчетливо видно, как тесно сплетаются между собой сильные и слабые стороны художественного мировоззрения Блока. Носителями «музыки» являются подлинная культура, с одной стороны, и трудовые массы, с другой. Часто можно еще и теперь слышать, что Блок отрицательно относился к интеллигенции. Диалектически сложная (а отчасти и метафизически запутанная) творческая мысль Блока при этом безмерно упрощается. Конечно, в те же дни, когда писались «Интеллигенция и революция» и «Двенадцать», в дневнике Блока появляется и такая, обращенная к части интеллигентов, запись: «Трусы, натравливатели, прихлебатели буржуазной сволочи» (14 января 1918 г., VII, 318). Вряд ли требует пояснений, к какой именно части буржуазной интеллигенции она обращена. Для ясности общей перспективы следует помнить также и то, что к другой части интеллигенции обращены знаменитые слова, завершающие статью «Интеллигенция и революция»: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию» (VI, 20). Подлинная культура и ее носители — подлинно творческая интеллигенция — включаются Блоком в общий «музыкальный напор» {464} истории, в стихию истории, поэтому естественно, что эти слова обращены именно к способной их слышать части интеллигенции. Ведь не к «прихлебателям буржуазной сволочи» они обращены!

И тут должны стать ясными некоторые особенности огромного художественного скачка, взлета, который переживает Блок в начальный период революционного переворота 1917 г. Как мы помним, после решающего перелома 1908 г. основой творческого единства в искусстве Блока является историческая перспектива, понимаемая как движение от «прошлого» к «будущему». В общефилософском смысле она неизбежно становится метафизической, «музыкальным напором», поскольку, как мы только что видели, в ней отсутствуют конкретные исторические силы. Сейчас необходимо сказать, что при таком изъятии конкретных сил из истории обнаруживается односторонность и в самой блоковской «диалектике истории», в ее основе, в «музыке». Среди блоковских определений «музыки» есть и такое: «“Настоящего” в музыке нет, она всего яснее доказывает, что настоящее *вообще* есть только условный термин для определения границы (несуществующей, фиктивной) между прошедшим и будущим. Музыкальный атом есть самый совершенный — и единственный реально существующий, ибо — творческий» (1909, IX, 150). Между тем в более широкой идеалистической диалектике истории само прошлое есть «отнюдь не только прошедшее, но вместе с тем и настоящее», — сама история, прошлое призывается лишь для объяснения современности, чтобы понять, что и сегодня есть нечто подлинное, «нечто настоящее во мне»[[224]](#footnote-225). Согласно Блоку, подлинно «творческое» в истории возникает в соотношении только лишь «прошлого» и «будущего». Как большой художник, Блок реально имеет дело с современностью, но постигает он ее особенным образом. Соизмеряя ее только с «творчеством» и только в «прошлом» и в «будущем», он не в силах создать широко разветвленную картину современности, эпически обобщенный образ настоящего. Поэтому ему не удаются в дореволюционный период обобщающе-монументальные жанры — поэма («Возмездие») и шекспировского типа драма («Роза и Крест»). Как раз в связи с «Розой и Крестом» Блок признается: «… я еще не созрел для изображения современной жизни, а может быть, и никогда не созрею…» (IX, 288). Разумеется, {465} в подтексте здесь присутствует мысль о монументальном обобщении в искусстве, речь идет не просто о любой картине современности. Коллизии современного сознания в лирике Блок решал гениально. Но тут выступает еще одна особенность творчества Блока. Творческими силами истории, ее «музыкой» Блоку представлялись культура и трудовые массы. Блок-лирик после 1905 г. стремился к изображению трудового человека. Реально он мог его изобразить только сквозь образ «интеллигента», т. е. в специфической блоковской концепции истории — сквозь образ творческого человека из социальных верхов старого общества. Фактически это и было «современностью» в искусстве Блока; такую возможность ему открывал перевод перспективы истории на современность. В революции Блок воспринял ее творчески-созидательный дух. Это давало ему возможность прямого, непосредственного изображения трудового человека в его прямых соотношениях с историей. Одновременно это открывало Блоку-художнику путь к большим монументально-эпическим обобщениям, к поэме высокого стиля.

Возвращаясь к «Интеллигенции и революции» и «Двенадцати», надо сказать, что общественная позиция, занятая Блоком в эпоху революции, органически вытекает из его предшествующих исканий. С другой стороны, именно приятие революции обусловливает новый и высший творческий взлет Блока-художника. Нет ничего случайного в том факте, что именно в этот период Блок с особой силой и последовательностью утверждает исторически-созидательную роль трудового человека. И для Блока — общественного деятеля, и для Блока-художника в высшей степени важно и показательно то, что в статье «Интеллигенция и революция» решительно выводятся на первый план широкие трудовые массы. Именно в их действиях прежде всего воплощен «музыкальный напор» истории. Октябрь толкуется как один из узловых, поворотных моментов истории прежде всего потому, что он — результат действий масс, воплощающих этот «музыкальный напор». А вот как трактуется Октябрь в сравнении с февральско-мартовскими событиями 1917 г. у оппонентки Блока, З. Н. Гиппиус, в ее книге «Последние стихи» (1918):

Тли по мартовским алым зорям
Прошли в гвоздевых сапогах.

Февральско-мартовские события и последовавшие за ними {466} попытки установления буржуазной диктатуры представляются как «алые зори», общественный идеал; игнорируется то обстоятельство, что несостоявшаяся чисто буржуазная революция ничего в насущных потребностях развития страны решить не смогла. Трудовые массы, выступающие на первый план по мере развития революции, презрительно отстраняются от истории, как начало, не относящееся к ней («тли»). Вполне естественно для Гиппиус, при такой трактовке роли трудовых масс, трудового человека в революции, также и чрезвычайно четкое и вместе с тем пропитанное злобой по отношению к трудовому человеку, человеку старых социальных низов, выявление собственной позиции, недвусмысленное социальное самоопределение в революции:

Лежим, оплеваны и связаны;
 По всем углам.
Плевки матросские размазаны
 У нас по лбам.

«Последние стихи» — необычайно художественно слабая книга; при такой звериной злобе в отношении к народу едва ли могло бы быть иначе. Но книга эта, может быть, наиболее законченное выражение позиции, полярно противоположной Блоку во всех отношениях. Поэтому полемику Гиппиус с Блоком, резко отрицательное отношение автора «Последних стихов» к художественным произведениям Блока и его поведению в революционную пору эта «поэзия» может объяснить без всяких дополнительных слов. Вполне согласуется сборник Гиппиус и с последующим поведением самого автора — с попытками, опираясь не только на кадетов, но и на Савинкова, и на махровую контрреволюцию, любыми средствами организовать выступления против Советской власти.

Завершая разговор о соотношении «Двенадцати» и «Интеллигенции и революции», необходимо сказать еще следующее. Если в статье «Интеллигенция и революция» Блок более открыто, твердо и последовательно чем где-либо еще объявляет трудовую массу главной творческой силой истории — вполне закономерно для него и то, что он сосредоточивает здесь внимание на личности человека массы. Однако, как и прежде, Блок нисколько не склонен конструировать искусственную гармоническую, «синтетическую» личность нового человека в духе, скажем, теорий Мережковского — Гиппиус. Говоря о простом трудовом человеке революционной эпохи, что «… в его мыслях, для {467} старших братьев если не враждебных, то дурацких, есть великая творческая сила» (VI, 14), Блок, конечно, не на стороне буржуазных интеллигентов, враждебно относящихся к революции, не считает он «дураками» и трудовых людей, наделенных «великой творческой силой». Но он и не идеализирует их. Он стремится понять исторически закономерную противоречивость людей, наделенных «великой творческой силой». Противоречивой предстает в изображении Блока и творческая интеллигенция, недостаточно осознающая свою нравственную и историческую ответственность за прошлое и будущее страны. Иных людей, людей сознательного исторического действия, Блок просто не видит, творчески не чувствует — таков его душевный и жизненный опыт. Получается в итоге так: буржуа находится вне исторического потока, и у него нет личности вообще; трудовой человек — главная творческая сила истории, поэтому он наделен личностью, но личность эта трагически противоречива. Соответственно, трагически-стихийным предстает «музыкальный» поток истории. Понятно, что здесь несколько «логизирован» идейно-художественный состав статьи «Интеллигенция и революция». Важно, однако, понять, что своеобразная художественная проза Блока непосредственно примыкает к «Двенадцати», к его поэзии революционной эпохи. Трагедийный черно-белый пейзаж, которым открываются «Двенадцать», эта удивительнейшая своей цельностью поэма, сразу же вводит в атмосферу больших событий жизни и истории, несколько иным языком здесь говорится о тех вещах, о которых столь же трагически-страстно повествует проза Блока.

Этот черно-белый пейзаж (столь знакомые по стихам Блока петербургские «глухота и чернота» и трагическая «маска» снега) перерастает немедленно же в проходящий далее через всю поэму образ снежной вьюги. «Черный ветер» открывает «глухие» космические пространства: не осталось ничего сколько-нибудь определенного, вросшего корнями в почву старых отношений, ее нет уже совсем, этой почвы. Остался один только трагический ветер истории, ее «музыкального напора», ее стихии. В первой же главе поэмы дается своеобразная расшифровка борющихся сил, поэтическая квалификация разных сторон в историческом конфликте, разыгрывающемся на внезапно опустошившихся, очистившихся от всего случайного пространствах. Есть люди и есть силы, которые уже не люди и не силы; это те, кто вне стихии, вне ветра, а только {468} пытаются устоять на ногах, удержаться, но кто неизбежно упадет:

Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер —
На всем божьем свете!

Основные герои первой главы — люди, находящиеся вне «музыкального напора», вне реальной истории. У них нет и не может быть личности, индивидуальности, души. Образы эти поэтому выполнены приемами плаката. Они социальные маски, а не люди. Исторический взрыв, снявший старые отношения, обнажил отсутствие душ у этих людей, цепляющихся только за внешние атрибуты их «профессиональных», социальных масок. Это — стоящий на перекрестке буржуй, упрятавший нос в воротник; писатель — длинноволосый вития; поп; барыня в каракуле. Появлению этой галереи образов предшествует образ треплющегося на ветру плаката «Вся власть Учредительному собранию». Реальное содержание плаката разоблачено этими социальными масками; плакат, в свою очередь, «раздевает» этих мертвенно пустых, безличных людей. Поэтому вслед за галереей мертвых душ опять появляется плакат, но уже в ином виде: его «рвет, мнет и носит» ветер. А после столь бесцеремонного обращения ветра с плакатом его содержание еще более «раздето» непосредственно следующим затем эпизодом: диалогом проституток об их профессиональных нуждах, об их «учредительном собрании», на котором тоже нечто «обсудили — постановили».

Из всего сказанного выше отнюдь не следует, что Блок самую «стихию» истолковывает вне социальности, в отрыве от нее, противопоставляя ей. Блок не отступает здесь нисколько от тех особенностей своей поэзии, которые были найдены и прочно вошли в его художественный обиход после 1905 г. Буржуазные группы, изображенные в виде социальных масок, люди, связанные в столь прямой и ясной форме со старыми общественными отношениями, плохи сами по себе совсем не тем, что в их поведении выступает в столь отчетливой форме социальное. Они плохи тем, что они не люди, они вне противоречий жизни и истории, и именно поэтому они бездуховны. Они вне «черного» и «белого», вне трагических контрастов жизни, они серые, бесцветные, бессодержательные, безличные. В них нет ничего, кроме заученных жестов, поз, повадок, слов. {469} Они привязаны к этим жестам и словам и лишены внутренней содержательности. Дело не в том, что они «социальны», а просто в том, что они мертвы как люди. Здесь сказывается с очень большой силой то, что Блок отделяет «буржуа» и буржуазность от истории, трактует это как некую внешнюю отработку истории, как ее мертвые, сухие сучья, которые следует просто отрубать, и больше ничего. Сама же «стихия», творческое начало жизни, отнюдь не асоциальна. В «Двенадцати» более чем где-либо, больше, чем в дореволюционной лирике, «стихия» истолковывается социально. Экспозиционная глава «Двенадцати» завершается так:

Хлеба!
Что впереди?
Проходи!
Черное, черное небо.
Злоба, грустная злоба
Кипит в груди…
Черная злоба, святая злоба…
Товарищ! Гляди
В оба!

Социальный гнев, накопленный массами, «святая злоба» — это отнюдь не серая безличность, но одно из творческих начал истории, органический элемент «космических» начал стихии, ее черно-белых контрастов. Социальный гнев — элемент трагедии, к которой никакого отношения не имеют сотрясаемые ветром социальные марионетки.

Так же как в дореволюционной зрелой лирике Блока, в «Двенадцати» и это отстранение буржуазных начал от истории далее оборачивается, несмотря на все философские иллюзии и художественные слабости Блока, вещами несравненно более сложными, чем это представляется на первый взгляд. Пока же надо сказать только, что наиболее глубинные пласты содержания поэмы неотделимы от ее конфликта, сюжета, героев. В известной части литературы о Блоке последних лет чувствуется некоторая боязнь или своего рода конфуз перед трагическим сюжетом поэмы, желание как-то отделить этот сюжет от темы революционной стихии в ней. Однако подлинное содержание великой поэмы неотделимо от ее конфликта и сюжета. Стихия входит в души героев, «черная злоба, святая злоба» определяет и содержательное богатство, трагедийную мощь индивидуальных переживаний героев, личностное начало в них, — и отрицательные их качества. Основная {470} сюжетная ситуация трагической любви и ревности Петрухи, измены Катьки с Ванькой и убийства двенадцатью красногвардейцами Катьки развертывается, сразу же после экспозиционной 1‑й главы, на протяжении 2 – 6‑й глав. Далее, через главы 7 – 10 развивается в разных преломлениях сюжетно необычайно важная ситуация осмысления и преодоления душевных последствий убийства Катьки. Полное (и особое) слияние всех пластов и тем эпического повествования — социального, эмоционально-лирического, сюжетно-фабульного начал — возникает только в итоге всего этого развертывания единого конфликта, к главе 11. Глава 11 соотносится с экспозицией; заданная в экспозиции тема революционной стихии как основного творческого начала современной истории полностью раскрывается только здесь. Именно в 11‑й главе двенадцать красногвардейцев предстают полностью слитыми со «стихией», с «космической вьюгой», носящейся на черных, оголенных просторах современной истории, именно здесь социальное начало («черная злоба, святая злоба») полностью сливается с «космической вьюгой» в единый обобщающий образ революции:

 В очи бьется
 Красный флаг.

 Раздается
 Мерный шаг.

 Вот — проснется
 Лютый враг…
И вьюгá пылит им в очи
 Дни и ночи
 Напролет…
Вперед, вперед,
Рабочий народ!

Подобное композиционное построение, конечно, не случайно, — оно и реализует особенный смысл содержания поэмы. Это значит, что сюжетная ситуация любви и ревности Петрухи, приводящая в композиции к столь идейно ответственным результатам, не может игнорироваться при рассмотрении самых основ философского содержания поэмы.

Говоря о трагическом сюжете любви и ревности Петрухи, необходимо помнить, что Блок еще в дореволюционной лирике высокую, эмоционально наполненную страсть рассматривал в аналогиях и в единстве с трагедийно {471} толкуемым стихийным потоком истории. Именно с лирикой Блока прежде всего и больше всего связано изображение любви Петрухи в «Двенадцати». В общем построении поэмы совершенно ясно, что «не люди» из ее экспозиции, социальные марионетки, ввиду полного отсутствия внутренних связей и приобщенности к глубинным основам жизни, по Блоку, не способны к подлинной эмоциональной яркости, интенсивности чувства. Напротив, своеобразно выраженной, но подлинной поэзией страсти охвачен простой человек Петруха. Как во всяком настоящем искусстве, как раз такого рода «материи» не поддаются логическим доказательствам, расчлененному, аналитическому объяснению. Но каждому, кто знаком с поэзией Блока и кто способен вообще воспринимать эмоциональные «шифры» его лирики (да и, пожалуй, всякой лирики вообще), должно быть ясно, что в следующем куске поэмы речь идет о самых важных, самых высоких и подлинных для Блока вещах:

— Ох, товарищи родные.
Эту девку я любил…
Ночки черные, хмельные
С этой девкой проводил…

— Из‑за удали бедовой
В огневых ее очах,
Из‑за родинки пунцовой
Возле правого плеча,
Загубил я, бестолковый,
Загубил я сгоряча… ах!

Это самораскрытие Петрухи дано в 7‑й главе, в цикле эпизодов раскаяния, переживания трагической вины, ведущих к полному торжеству единого, цельного образа революционной стихии в 11‑й главе. Однако в общем трагедийном контексте поэмы ясно, что и «черная злоба, святая злоба» как тема становится подлинной поэзией только в ее внутренних связях с эмоциональной наполненностью, трагической страстностью, приобщенностью ее героев «высокого плана» к «стихиям жизни». И страсть, и раскаяние Петрухи — трагичны, в каком-то смысле столь же высоки, как «черная злоба, святая злоба», однозвучны ей. Весной 1918 г. Блок в ответе на одну анкету написал следующие слова: «Знание о социальном неравенстве есть знание высокое, холодное и гневное» (VI, 59). Социальная тема тут осмысляется через проблему личности. В «Интеллигенции и революции» трудовой человек рассматривается {472} как главная «творческая сила» современной истории, то есть точно так же в связи с проблемой личности. Трагедийное освещение страсти простого человека в «Двенадцати» должно осмысляться как выявление поэзии его личности. И только в этом ряду становится полностью понятным утверждение Блока в записке о «Двенадцати» (1920): «… в январе 1918 года я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907 или в марте 1914. Оттого я и не отрекаюсь от написанного тогда, что оно было писано в согласии со стихией…» (III, 474). Может показаться неожиданным авторское сопоставление «Двенадцати» из всего предыдущего творчества Блока прежде всего с трагедийной любовной лирикой 1907 и 1914 гг., с циклами «Снежная маска» и «Кармен». Однако сопоставление это полно глубокого внутреннего смысла, и, конечно, абсолютно верно, — оно «дойдет» до читателя только в том случае, если будет понято, что любовная драма, изображаемая в поэме, не является случайным привеском к ее основному содержанию, но, напротив, одним из главных составных элементов самого этого философско-исторического содержания «Двенадцати».

Как и во всяком большом произведении искусства, в «Двенадцати», естественно, содержание не лежит особым, отдельным пластом, поверх конкретной изобразительности, оно не может вычитываться где-то извне сюжета, характеров, общего композиционного построения. Вместе с тем непредвзятому читателю должно быть ясно, что тут все обстоит несколько иначе, чем бывает обычно. Сама природа, сущность изображаемой эпохи, того, что обычно считается фоном изображаемого, такова, что к фону она сведена быть не может, и грандиозность блоковской поэмы в том-то и состоит, что историческая масштабность эпохи в художественном восприятии решительно выходит на самое первое место. То, что обычно бывает атмосферой времени, приобретает здесь огромное, определяющее содержательное значение. Блок как бы подслушал самый ритм времени, самую окраску его — и воспроизвел их так, что они становятся носителями эпической темы произведения. По-видимому, это он и имел в виду, когда писал в связи с «Двенадцатью»: «Страшный шум, возрастающий во мне и вокруг. Этот шум слышал Гоголь (чтобы заглушить его — призывы к порядку семейному и православию)» (IX, 387). Очевидно, что тут речь идет именно об особом эпическом начале {473} в произведении, о «шуме времени», но не только и не просто о единичных индивидуальных судьбах. Точно так же и в записке о «Двенадцати» говорится: «… во время и после окончания “Двенадцати” я несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг — шум слитный (вероятно, шум от крушения старого мира)» (III, 474). Здесь тоже подчеркивается эпическое, «общее» начало в произведении, явно и особыми средствами реализованное в художественном целом.

Понятно, что при таком замысле целого сюжет, характеры, их взаимоотношения играют несколько иную роль, чем в обычной поэме. Они становятся частью целого, и само целое с меньшей полнотой, чем обычно, прочитывается в отдельно взятых характерах и их взаимоотношениях. Особая острота ситуации тут вот в чем: только что процитированное место из записки о «Двенадцати» — непосредственное продолжение того, о чем шла речь выше, — о связи «Двенадцати» с лирикой, созданной «в январе 1907 или в марте 1914». Из прямого смысла блоковских слов выходит, что именно *эпические, общие, исторические* начала поэмы автор связывает со своей предшествующей лирикой. Иначе говоря, по Блоку, в «Двенадцати» находят последнее, завершающее обобщенное выражение его художественные искания в области лирической поэзии, органическое слияние лирического элемента в собственном смысле слова с началами «времени», общеисторическими и эпическими («гоголевскими», по Блоку).

Но такой подход Блока к соотношению лирического и эпического в поэме — усиливает, увеличивает роль и значение сюжета, характеров героев и их взаимоотношений, а не уменьшает их, как могло бы показаться на первый взгляд. В самом деле, подчеркивается здесь первостепенная значимость *целого* соотношения в нем лирических и эпических элементов (если только их можно как-то разделять — разделение же, расчленение, конечно, необходимы, но только для анализа, для более ясного представления о совокупности, о целом). Но возрастание роли целого должно повлечь за собой более строгую ответственность в нем, в его пределах и границах, также и отдельных, искусственно расчленяемых нами элементов. В сюжете самом по себе, выделенном, отчлененном от целого, прочитывается меньше, чем в нем прочитывалось бы при более традиционном построении. Но в том-то и дело, что его нельзя отчленять ни в каких других целях, кроме аналитических. В совокупности же, в целом — в нем должно {474} прочитываться больше, чем предусматривал бы его раздельный, отчлененный смысл. Эта диалектика соотношений — вовсе не простая игра словами, но последний и глубочайший смысл блоковской поэмы. Следует обратить тут внимание на крайнюю *личностность* блоковских высказываний о «Двенадцати». Их ведь даже неловко подвергать анализу: история берется в столь тесных соотношениях с человеческой душой, что кажется грубой, нецеломудренной, бестактной простая попытка пересказать другими словами блоковский текст с тем, чтобы как-то приблизиться к пониманию его внутренней логики. Выходит так, что как будто «нельзя», но только переступив через это «нельзя», насколько-то приближаешься к внутреннему, очень серьезному, философскому смыслу блоковского построения. Получается тут далее так, что сюжетная ситуация высокой трагической любви Петрухи и убийства Катьки, именно по смысловой логике целого, не может и не должна восприниматься отдельно от общеисторических, «атмосферных» и эпических слоев поэмы. Она «черная», эта ситуация, но ведь существует она только в соотношении с «белым», со снежной вьюгой, носящейся над оголенными, очищенными от всего случайного, мелкобытового, и в этом смысле — тоже «черными», трагическими пространствами истории. Все дело в том, что она не «серая», не «средняя», а *трагедийная* ситуация. И потому-то эта сюжетная ситуация влечет за собой отнюдь не «серые» духовные результаты. По логике вещей, по высокой художественной логике, она вызывает трагическое отчаяние и должна вести к «катарсису», трагедийному субъективному очищению. Вот тут-то и открываются чрезвычайно примечательные вещи. Прежде всего в трагедийных эпизодах раскаяния Петрухи с наибольшей силой обнажаются сложные переплетения общеисторического, социального и интимно-личного начал. Тема трагической вины Петрухи соотносится с живущей в нем «черной злобой, святой злобой», с социальным гневом, накопленным им в старых общественных отношениях. Форма выражения социального гнева в данном индивидуальном случае оказывается темной, стихийной, связанной с этими старыми общественными отношениями; поэтому в таком контексте высокая трагическая любовь к Катьке выступает именно как нечто высокое, «белое», как желание духовности и чистоты отношений, обман в этой любви вызывает месть, ассоциирующуюся с социальным гневом. В одном контексте сплетаются темы мести {475} личной и общественной, гнева и отчаяния: в самой широкой и общей перспективе повинным в случившемся оказывается «буржуй», то есть старые общественные отношения. И только в таком сплетении «буржуй» — плакатно-обобщенный «серый» образ — входит в трагедийную черно-белую перспективу поэмы:

 Уж я времячко
 Проведу, проведу…
 Уж я темячко
 Почешу, почешу…
 Уж я семячки
 Полущу, полущу…
 Уж я ножичком
 Полосну, полосну!..
Ты лети, буржуй, воробышком!
 Выпью кровушку
 За зазнобушку,
 Чернобровушку…

Именно здесь, в 8‑й главе поэмы, где до предела доведен драматизм личностного начала, намечается наиболее сложный перекресток внутренних тем блоковской поэмы. В действиях таких людей, как Петруха, есть высокое, подлинное и исторически закономерное, есть «творческая сила». Она состоит в «черной злобе, святой злобе», переплетающейся со стремлением к подлинности и чисто индивидуальных аспектах личности — высокой трагической любви. Сплетение этих тем дает «мировой пожар в крови» — «творческую силу». Только эта «творческая сила» простого человека втягивает в историческую перспективу борющегося с ним, хотя и внутренне мертвого, «плакатно-серого» «буржуя». Но, войдя сюда, «буржуй» деформирует, преобразует самую эту «творческую силу». Он мертвым грузом повисает на ней. В статье «Интеллигенция и революция» говорится о части «пока непросвещенных, пока темных» простых людей, втянутых революцией в исторический процесс: «Среди них есть такие, которые сходят с ума от самосудов, не могут выдержать крови, которую пролили в темноте своей; такие, которые бьют себя кулаками по несчастной голове: мы глупые, мы понять не можем; а есть такие, в которых еще спят творческие силы…» (VI, 19). В людях типа Петрухи просыпаются «творческие силы», которые могут вылиться в самосуды; рисуя эти «творческие силы», Блок не идеализирует самосуды — он дает их в трагедийном единстве с «творческими силами», показывает, что из чего получается {476} в историческом итоге. Ведь вся трагедийная концепция «Двенадцати» повернута на личность простого человека, хотя и в эпическом общем контексте.

Может быть, наиболее трагедийно страшной, беспощадной по своим духовным последствиям является в «Двенадцати» именно цитированная выше 8‑я глава. Втянутый в историческую перспективу «серый» «буржуй» может оставить свои «серые» следы и на самой ситуации борьбы с ним, отпечатлеться «серым» в душе самого трагического героя. Эту тему дает обрамление 8‑й главы: выше цитировался центр главы, рама же рисует скуку, то есть душевное опустошение, мертвенность, «серое» — притом не в отрыве от целого, но именно в единстве с «черно-белой» центральной сюжетной ситуацией:

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

Таково начало. А вот финал, прямо переводящий, после сплетения темы Катьки с темой «буржуя», всю центральную сюжетную трагическую ситуацию в тональность космической «скуки», то есть душевной опустошенности:

Упокой, господи, душу рабы твоея…
 Скучно!

Как раз отсюда становится понятной композиционная логика последующих глав. Непосредственно из темы «скуки», вошедшей в душу героя, вырастает тема «городского романса» 9‑й главы («Не слышно шуму городского…»). Впервые после экспозиционной 1‑й главы появляется возглавлявший там галерею образов старого мира «буржуй на перекрестке»; рядом с ним «жмется шерстью жесткой» пес; полностью пустой, плакатный, «буржуй» не мог бы никак иначе вступить в конфликтные отношения с революционной снежной вьюгой, с творческими началами истории, как только через ту «скуку» опустошения, в которую старый мир может еще превращать духовно невооруженную «творческую силу» простого человека. Но и тут «буржуй» остается плакатом:

Стоит буржуй, как пес голодный,
Стоит безмолвный, как вопрос.
И старый мир, как пес безродный,
Стоит за ним, поджавши хвост.

Нетворческим, «серым», плакатным он и уходит из поэмы {477} конфликтное начало, в нем заложенное, далее передоверяется псу. За двенадцатью, окончательно входящими в революционную «вьюгу», увязывается волчья, нетворческая злоба пса, — «буржую», как таковому, туда вообще нет входа. Развертывание образа вьюги в 10‑й главе, образа, противостоящего «буржую», производится на основе преодоления чувства трагической вины Петрухой; вся «скука» пока что осталась с «буржуем», им же, старым миром, она и объясняется. В образе «безродного пса», где скрестилась «черная злоба, святая злоба» Петрухи с бесплодной нетворческой злобой «буржуя», появляется новая трактовка глубокой лирической темы Блока — темы бездомности, «бродяжества», распада социальных связей и социальной отъединенности человека XX века от сколько-нибудь широких сословно-классовых отношений. В отличие от прежних трактовок Блоком этой темы, сейчас она выступает для объяснения трагической расщепленности сознания простого трудового человека, человека массы, раскрытия воздействия на этого человека старых, буржуазных общественных отношений.

Такова объективно-художественная логика композиционного соотношения 8, 9 и 10‑й глав поэмы: в 8‑й главе дается потрясающая трагизмом опустошенности картина сознания простого человека; далее, в 9‑й главе, появляется плакатный образ «буржуя», переходящий в трагический образ «безродного пса»; затем в 10‑й главе разыгрывается снежная «вьюга» и в ней дается диалог о преступлении Петрухи:

Али руки не в крови
Из‑за Катькиной любви?

Вся художественная последовательность, композиционная совокупность этих эпизодов не может иметь иного смысла, кроме широко исторического, органически включающего в себя социальность, объяснения внутренней природы бездомности, «бродяжества», трагической опустошенности сознания человека, в данном случае наиболее четко, ясно и прямо связанного в творчестве Блока с «буржуем», с исторически определенным типом общественных отношений. Такая ясность и четкость общественно-исторической перспективы, сочетающаяся с диалектической гибкостью переходов («буржуй» — пес; «буржуй» сер и безличен, пес трагичен, отсюда — через пса — связь «буржуя» с высокими трагическими страстями героев первого плана), дана Блоку революционной эпохой.

{478} Как видим, здесь, в «Двенадцати», снимается в какой-то степени метафизическое отъединение «буржуя» от исторического процесса. Для полноты общей картины художественного скачка, переживаемого Блоком в результате осмысления Октября, надо добавить еще, что кроме тех представлений о «буржуе» как о «сатане», которые излагались выше и достаточно точно соответствуют плакатности этого образа в «Двенадцати», в размышлениях Блока революционных лет на эти темы есть еще один аспект, которого мы до сих пор не касались. В блоковской записи, относящейся к лету 1917 г., читаем: «Буржуем называется всякий, кто накопил какие бы то ни было ценности, хотя бы и духовные. Накопление духовных ценностей предполагает предшествующее ему накопление материальных». В следующей фразе говорится о генезисе явления и о том, что скоро вопрос о генезисе, «как ему и свойственно, выпадает, и первая формула остается, как догмат. Этот догмат воскресает во всякой революции, под влиянием напряжения и обострения всех свойств души» (IX, 377). Проблема буржуазности трактуется здесь шире и гибче, чем в тех случаях, о которых пока что шла речь. Однако специфический поворот темы объясняет, откуда эта большая гибкость. Накопление ценностей духовных тоже может стать буржуазностью; носитель духовных ценностей — интеллигенция, следовательно, Блока занимает тут вопрос о месте интеллигенции в революции. Большая широта подхода — в генезисе, однако именно этот аспект отодвинут; акцентируются не противоречия исторического плана (генезис), но современные их плоды, которые, по Блоку, «застывают в догмат», т. е. в нечто подобное плакатной прямолинейности изображения «буржуя» в «Двенадцати». Итог всего — «напряжение и обострение всех свойств души», то есть все проблемы связываются с личностью; общий охват истории ограничен коллизией «интеллигенции» и «народа». Принципиальная новизна «Двенадцати» выступает тут еще резче; в «Двенадцати» втягиваются в общую диалектику истории все «догматы»; «буржуй», стоящий на перекрестке истории, страшен тут не только сам по себе, но еще и в более гибкой исторической перспективе, в возможных его внутренних воздействиях на простого человека. «Генезис» здесь не столько отодвигается, сколько входит во многом в само действие; получается более широкая и гибкая диалектика истории.

В свете этой более сложной, динамической исторической перспективы, естественно, объемнее и динамичнее {479} становится лирический по своему художественному происхождению (из общей поэтической эволюции Блока) характер простого человека, стоящий в центре «снежной вьюги». И высокая трагическая страсть, им владеющая, и горькие последствия этой страсти (преступление Петрухи), и не менее горькое раскаяние, и нахождение новых духовных сил — все это становится составными элементами единого исторического потока. Эпическая основа поэмы, став более сложной, усложняет вместе с тем характер. Поэтому надо чрезвычайно осторожно подходить к иногда достаточно ясно проступающим аналогиям из прежнего творчества Блока. Собственная традиция и нечто глубоко новое столь органично и нерасторжимо переплетаются в тексте гениальной поэмы, что сами аналогии могут подчас не только прояснить какие-то существенные вещи, но и столь же явно многое запутать. В прежней лирике Блока трагические противоречия сознания «рассословленного», стоящего на «ветру истории» человека часто находят себе выражение в театральных формах, сами же формы блоковского театра существуют в несомненных связях с его лирикой. Но поскольку «Двенадцать», согласно прямым признаниям автора, прежде всего связаны с его лирикой, а сама эта лирика, и в особенности как раз те циклы 1907 и 1914 гг., на которые указывает Блок, отличаются чрезвычайно отчетливой «театрализацией», — вполне закономерно в поэме обнаруживаются аналогии с блоковским театром.

Особенно примечательны аналогии с первым и наиболее остро ставящим проблему трагического распада характера современного человека драматическим опытом поэта — с «Балаганчиком». Современный критик А. Е. Горелов, совершенно справедливо утверждая, что «в поэме “Двенадцать” Блок заново решал волновавшие его проблемы»[[225]](#footnote-226), столь же резонно указывает на несомненную аналогичность ряда важнейших ситуаций «Балаганчика» и «Двенадцати». Такова прежде всего ситуация увода Коломбины Арлекином от Мистиков и Пьеро, соответствующая измене Катьки с Ванькой, — сама же эта измена трагически ломает судьбу Петрухи, как измена Коломбины в «Балаганчике» в конечном счете обусловливала финальное одиночество Пьеро. Проводится в общем верная аналогия между Пьеро и Петрухой; такая аналогия, по-видимому, {480} существовала в творческом сознании самого Блока. «Балаганность» ранних драматических персонажей Блока, несомненно, не была для него более или менее занятной «театральной игрой», но говорила о результатах распада личности в общих процессах исторической жизни. Отсюда — душевная оголенность, схематичность характеров, которая в некоем новом качестве, в новых решениях может, раз тема здесь — трагизм сознания, присутствовать и в новой работе Блока. А. Е. Горелов не сосредоточивает внимания на характерах, сюжете, композиции как на носителях идейно-творческого замысла; он дает общую, публицистического типа, характеристику. Необходимо тут отметить еще во многом верный подход критика к центральной сюжетной ситуации — картонного омертвения Коломбины, объясняемого неполноценностью, трагической разорванностью сознания и Арлекина и Пьеро; в «Двенадцати» этому соответствует главное в сюжете — убийство Катьки и следующая за ним духовная драма Петрухи. Направление решающих творческих изменений опять-таки в общем верно указано критиком: «… но у Петрухи на устах уже была иная песня — песня борьбы с тяжелой жизнью» и т. д.[[226]](#footnote-227) Однако верные, тонкие сами по себе наблюдения не приводят критика к постановке вопроса о кардинальной новизне творческого этапа в развитии Блока.

Нахождение более сложной исторической, эпической основы в поэме определяет новизну характеров. Впервые в творчестве Блока лирические по своему происхождению характеры — Петруха, Катька, Ванька, коллективный образ-характер двенадцати — полностью живут самостоятельной индивидуальной жизнью и, не становясь только аллегориями, только символами более широких обобщений, не отрываясь от конкретной жизненности, в то же время несут в себе эти обобщения в полной мере. Получается решение тех творческих задач, которые ставил себе Блок в лирике и в театре — соединение трагических характеров с эпической, основой. И поскольку драматизм этих характеров вполне жизнен — скажем, Петруха не ищет «*жизни* прекрасной, свободной и светлой» (IV, 434), как Пьеро, но просто живет своей жизнью в революционную эпоху, служит в Красной гвардии, любит Катьку, убивает ее, мучается этим и т. д., — постольку их сюжетные отношения, органически связанные с эпической {481} основой, придают самой этой основе особое качество. Получается трагедийный эпос — поэма, где трагические коллизии характеров несут особое содержание, связанное с революционной эпохой.

Новизну содержания «Двенадцати» могут затемнить, заслонить, запутать недостаточно органичные аналогии с прежним творчеством поэта, аналогии, не учитывающие своеобразия идейной проблематики Блока на разных этапах его развития, и в особенности скачка в его творчестве революционной эпохи. Такой неправомерной аналогией можно счесть, скажем, настойчиво проводимое А. Е. Гореловым сопоставление Катьки с Прекрасной Дамой. Сам Блок решительно возражал против отождествления Прекрасной Дамы с Незнакомкой, Россией и т. д., — в этом сказывалось у Блока как раз стремление не путать идейное содержание разных этапов эволюции. Особо важно тут то обстоятельство, что подобные неорганические аналогии производились, разумеется с определенными идейными целями, также и современниками Блока. Так, скажем, Андрей Белый сразу после смерти Блока пытался истолковать его творчество целиком как единую мистико-философскую систему со своим имманентным развитием, подчиненную теориям типа соловьевского «синтеза» и т. д. В соответствии с этим Белый хотел найти у Блока «… глубокую органологическую связь всего его творчества от “Прекрасной Дамы” до “Двенадцати”». Не оказывалось при этом никакой разницы между ранним Блоком и Блоком революционной эпохи: «… и в тебе, Катька, сидит Прекрасная Дама… И если Катька не спасется — никакой Прекрасной Дамы нет и не должно быть». Заново проводилось полное отождествление мистических теорий «синтеза» и реальной жизни, и Блок оказывался проповедником этой религии «третьего завета»: «И вот, что же есть “Двенадцать”? — “Двенадцать” — не “стальной интеграл” и не Восток, не то и не другое, а нечто третье, соединяющее и то и другое, нечто совсем новое»[[227]](#footnote-228). Далее отсюда следовало утверждение «… революции жизни, сознания, плоти и кости…» и возвещалась, в конечном счете, «… третья духовная революция, которая и приведет к мистерии человеческих отношений»[[228]](#footnote-229). Заново возникал идейный спор Белого и Блока после революции 1905 г., при этом Блоку {482} приписывалось то, с чем Блок реально, фактически, всю жизнь более или менее осознанно боролся. Мнимые «друзья» Блока путем таких перетолкований его творчества в духе теорий «синтеза» пытались приобщить его к своей общественной позиции, к своим поползновениям создать «третью силу» в борьбе эпохи, силу «синтетическую», соединяющую социальную революцию с «революцией духа». Такого рода «синтетические» идеи, близкие к Белому, проповедовались и приписывались также и Блоку, скажем, в предисловии, предпосланном первому отдельному изданию «Двенадцати»: «… нет полного освобождения ни в духовной, ни в социальной революции, а только в той и в другой одновременно»[[229]](#footnote-230). Блоку приписывалось здесь стремление «синтезировать» социальную революцию с «революцией духа», с христианством; для этой цели использовалась блоковская поэма, и образ Христа в ее концовке в частности. Следует понять, что подобного типа измышления могут основываться только на непонимании идейного замысла поэмы, реализованного в ее композиционном построении.

Сам Блок очень далек от такого рода сочиненных теорий «синтеза» социальной революции с «революцией духа»; дело, разумеется, не только в том, что ему чужда подобная, отдающая просто пошлостью, терминология, — весь ход его трагедийной мысли совершенно иной. Любопытна следующая деталь: в записи от 29 января 1918 г. о «страшном шуме, возрастающем во мне и вокруг», после фразы о Гоголе, устанавливающей эпическую основу поэмы, есть еще о «шуме истории» такая фраза: «Штейнер его “регулирует”?» (IX, 387). Сложность и противоречивость мысли Блока таковы, что подобные его фразы едва ли поддаются однозначным толкованиям, однако несоответствие глагола «регулировать» и всей фразы контексту тут столь велико, что вряд ли все это можно прочесть иначе, как: несоизмеримость сопоставляемых вещей. Огромный «шум времени» — и несостоятельные попытки его «регулировать». Известно, что Блок не поддавался разговорам Белого о Штейнере; для Белого же его встреча с антропософией, с штейнерианством, «с духовной наукой, осветившей ему его былые идейные странствия»[[230]](#footnote-231), была органическим продолжением соловьевства. Антропософское {483} «регулирование» было для Белого мировоззрением столь же серьезным, как и соловьевский «синтез». Белый и в революционную эпоху продолжал производить искусственные операции по производству «гармонии», «синтеза» и не постеснялся в таком же роде стилизовать под себя и Блока этих лет. Примечательно, что Блок в дневниковой записи от 20 апреля 1921 г. целиком воспроизвел статью П. Струве о «Двенадцати», где его обвиняют в религиозном кощунстве, в цинизме, в отсутствии цельного, синтетического, религиозно-гармонического взгляда на жизнь. «Правда изображения в “Двенадцати” Блока религиозно не освобождена от цинизма или кощунства восприятия. Отсюда то естественное отталкивающее впечатление, которое на многих производят “Двенадцать”»[[231]](#footnote-232). На общем фоне дневниковой записи, где присутствует эта оценка и где также изложены и другие оценки, враждебные общественной позиции Блока революционных лет, становится особенно ясным, как далеки от поэта его мнимые «друзья», пытающиеся приписать ему свои собственные измышления о «синтезе» социальной и духовной революций и соответственно интерпретировать «Двенадцать». У деятелей типа Струве, естественно, более острое и прямое классовое чувство, и они трезво видят в Блоке враждебное начало прежде всего потому, что у Блока нет религиозно-социальных утопий, общественной «гармонии».

Фантастичность домыслов Белого о философии «синтеза» в блоковской поэме особенно остро обнажает сама композиция «Двенадцати», — ведь в подлинном произведении искусства его идейный замысел должен читаться только в логике целого, в художественном единстве идейного построения. Нельзя приписывать произведению ту или иную идею, выводя ее из отдельных образов (к тому же — произвольно истолковываемых), имеющих свой смысл только в единстве художественной концепции. А в единой концепции целого, воплощенной в композиции поэмы, «синтеза», «гармонии» нет ни в единичных образах-характерах, ни в самом этом целом. Выше говорилось, что Петруха находит духовный выход, преодолевает свою трагическую вину в слиянии с революционной «вьюгой», с целостным образом исторического потока, в котором он находит свое место. Но и здесь нет «синтеза», той абсолютной, {484} «глухой» гармонии, мистического единства, которых ищут в поэме ее мнимые «друзья». Дело в том, что образ Петрухи не слит полностью ни с коллективным образом-характером двенадцати, ни с целостным образом «вьюги», проходящим через всю поэму. Все эти образы находятся в сложных соотношениях между собой. Петруха перестает быть Пьеро, т. е. трагическим одиночкой, разорванной половинкой одного сознания-характера (как было в «Балаганчике»), приобретает эпическую («гоголевскую») основу от своей причастности к народно-исторической стихии; сложность же соотношения тут в том, что и сам образ стихии — «вьюги» приобретает монументально-исторический характер от этих органических связей с конкретными, а не условно-лирическими лицами-масками (каковы были персонажи того же «Балаганчика» и где, соответственно, образ вьюги тоже носил условно-лирический характер). Посредником между этими двумя гранями художественного целого поэмы является коллективный образ-характер двенадцати красногвардейцев. Сам же этот коллективный образ-характер имеет свою внутреннюю логику движения и раскрытия в поэме, он тоже не слит полностью, наглухо ни с «вьюгой», ни с Петрухой. Если в поэме существует хоть какая-то тень «гармонии» (а реально такой гармонии нет нигде, начиная с черно-белого зачина поэмы), то ее можно было бы искать только в соотношениях между коллективным образом-характером двенадцати красногвардейцев и образом «вьюги». Но ее нет и тут. Петруха, в свою очередь, является посредником между красногвардейским отрядом и «вьюгой» в художественном целом поэмы — Петруха, несущий тему личности (высокой трагической страсти, где слиты, тоже трагически, индивидуальное и историческое начала). Петруха (и вообще — вся сюжетная цепь эпизодов) делает личностной всю тему коллективного образа, его трагическое лицо выплывает из коллективного образа и снова исчезает в нем, — но коллективный образ от этого становится личностно-трагедийным. Грандиозная сила марша двенадцати в 11‑й главе поэмы состоит именно в том, что только что нашла решение личная трагическая тема. Исчезнувший в коллективном образе Петруха придал самому этому образу черты преодолеваемого трагизма, своеобразную «массовую личностность», если можно так выразиться. Следовательно, если Петруха исчез в коллективном образе, то сам этот коллективный образ, став личностным, тем самым уже не может рассматриваться {485} как полностью, наглухо «синтетически» слитый с «вьюгой». Тем самым сама «вьюга» обнаруживает свои черно-белые, трагедийные грани и ее нельзя трактовать как «гармонию», «синтез». Марш двенадцати в 11‑й главе тем самым — марш трагический: впереди еще много битв, и успокаиваться рано. Развитие темы в поэме идет как бы кругами, звеньями, сцепляющимися одно с другим, но не по прямолинейной логике элементарно-драматического сюжета. Такое построение сюжета звеньями можно обнаружить также в трилогии лирических драм 1906 г.

Таким образом, 11‑я глава поэмы содержит подтекст в виде всей сюжетной цепи эпизодов, и следовательно, личный катарсис, полностью обретаемый в ней, вовсе не означает опять-таки глухого, «гармонического» катарсиса для всей темы. Поэтому нет ничего странного в том, что 11‑я глава оказывается не финалом, завершением, бравурной концовкой, но переходом к новому трагедийному звену. В этом новом звене — 12‑й главе — оказываются сплетенными в том или ином виде все темы поэмы. Прежде всего здесь в открытой форме выявляется драматизм, трагическая тревога внутри («в душе») коллективного образа. Двенадцати кажется, что их преследует что-то неуловимое, призрачное, не имеющее лица:

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

Главная трагическая тема полностью становится эпической, основанной на истории, именно здесь, в 12‑й главе, в обнаружении отнюдь не «синтетического», «гармонического» соотношения между коллективным образом-характером и «вьюгой». В пугающий призрачный образ красногвардейцы стреляют, и тут-то и становится ясно, что полной слитности, ясности, гармоничности у них нет и не может быть и с самой «вьюгой» истории:

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

Из этого следует, что ни один из образов Блока не надо пытаться истолковывать однозначно. Образ «вьюги» тут, очевидно, наиболее приближенно читается как образ воплотившихся {486} исторических противоречий. История — не безоблачная гармония, но трагедия.

Вместе с тем самую противоречивость, трагическую тревогу, овладевающую коллективным образом-характером в финале поэмы, надо видеть в максимально возможной для Блока исторической конкретности, социальной определенности, — да иначе все это и невозможно понять в единстве идейно-художественной концепции произведения и его композиции. В финальном звене композиции «Двенадцати» есть свое драматическое построение. Выстрел в призрак, бродящий вокруг отряда (вернее, в то призрачное воплощение тревоги, которое чудится отряду), представляет собой кульминацию этого отдельного в общем построении эпизода. Поэтому общий смысл всего эпизода понятен только в совокупности всего этого драматического построения. Особо важны тут обстоятельства до кульминации. Тревога сначала готова рассеяться от того, что обнаруживается: «шум» времени оказался ветром, разыгравшимся впереди с красным флагом. Затем тревога продолжается, в сугробах все-таки что-то мелькает, и тогда как бы прожектором выхватывается из черно-белых пространств образ пса — нищего, шелудивого, голодного пса старого мира, которого красногвардейцы отгоняют, грозят «пощекотать штыком», но он не отстает. Опять-таки этот образ нельзя читать однозначно. Это не просто «буржуй», хотя он сменил «буржуя» и представляет именно «буржуя», т. е. старые общественные отношения, старый мир. Выше говорилось, что пес трагичен и только потому может войти внутрь конфликта, тогда как «буржуй» находится вне конфликта. Продолжая сравнение с «Балаганчиком», можно сказать так, что «буржуй» и вся галерея сопровождающих его социальных масок подобны Мистикам, персонажам, которые к подлинной трагической коллизии непричастны. В «Двенадцати» все несравненно сложнее. Пес как бы объединяет «буржуя» и Петруху, пес потому-то и трагичен, что он воплощает те начала в людях типа Петрухи, которые связывают их со старым миром. И сам пес может войти в трагедию только потому, что он вхож в высокую духовную драму Петрухи. Вот тут-то возникает наиболее глубокий и сложный творческий поворот концепции. Тревога, которой охвачен отряд, тоже вытекает из этого же источника, из того, что старый мир пока что не отстает, что он вхож в людские души, что к нему пока что причастна также и душа коллективного {487} образа. Сама трагическая тревога, беспокойство связываются с образом пса:

… Скалит зубы — волк голодный —
Хвост поджал — не отстает —
Пес холодный — пес безродный… —
Эй, откликнись, кто идет?

Но именно потому, что образ пса не может толковаться однозначно, что в нем сплетается и собачье, низкое, идущее от «буржуя», и «черная злоба, святая злоба», что он трагически сложен, — выстрел производится не в пса, а в нечто еще более призрачное, туманное, стоящее за ним и с ним не совпадающее. Сложным становится в этих соотношениях и образ тревоги. Она делает сам коллективный характер «холодным, безродным» — одиноким на фоне снежной «вьюги» и не совпадающим с ней, отдельным от нее. Но в то же время это и «святая тревога», святое беспокойство, высокое историческое стремление все переделать, разделаться со всем старым. Поэтому в ответ на выстрел раздается «хохот вьюги», т. е. еще острее ощущается одиночество и «безродность» коллективного образа. Но одновременно этот же выстрел, поскольку он подсказан «святой тревогой», заново сливает отряд с революционной «вьюгой». Меняется сам образ «вьюги», снега, сугробов, из пугающе-трагических они превращаются окончательно в «святую тревогу», включающую в себя все темы. Возникает совершенно органически финальный марш развязки:

… Так идут державным шагом —
Позади — голодный пес,
Впереди — с кровавым флагом,
 И за вьюгой невидим,
 И от пули невредим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
 В белом венчике из роз —
 Впереди — Исус Христос.

Образ Христа возникает здесь не просто по логике художественных контрастов, как реализация «белой» стороны единого «черно-белого» комплексного образа, проходящего через всю поэму. Напротив, сама эта контрастность вызвана общим трагедийным представлением Блока о человеке эпохи перехода от старого мира к новому. Так же, как в контрастирующем Христу образе пса вовсе не сплошь все «черно», но есть в нем и «святая злоба», {488} так же и в образе Христа есть нечто пассивное («женственное»), одинокое и бесприютное. По Блоку, это не абсолютное, «синтетическое» представление о гармонически-совершенной нравственности, оправдывающей революцию, но то несовершенное, половинчатое, трагически-двойственное представление о ней, какое может быть у человека переходной эпохи.

Дело в том, что все образы финальной главы связаны с коллективным образом, развивающимся, развертывающимся в разных своих гранях на протяжении ее сложной композиции. Образ Христа, так же как и образ пса, нельзя отрывать от этого коллективного характера. Характер же этот противоречив, одну его грань представляет пес, другую Христос, притом в обеих гранях присутствует и «черное» и «белое», и «старое» и «новое». Образ Христа так же не воплощает «гармонию», «синтез», как и вся глава, как и вся поэма. В дневниковой записи от 10 марта 1918 г. Блок писал: «*Если бы* в России существовало действительное духовенство, а не только сословие нравственно тупых людей духовного звания, оно давно бы “учло” то обстоятельство, что “Христос с красногвардейцами”… В этом — ужас (если бы это поняли). В этом — слабость и красной гвардии: дети в железном веке; сиротливая деревянная церковь среди пьяной и похабной ярмарки» (VII, 329 – 330). Обе грани противоречия, изображаемого здесь, по Блоку, несовершенны, обе связаны со старым миром — как «пьяная и похабная ярмарка», так и «сиротливая деревянная церковь». Нужны они Блоку для понимания человека; человека же, который полностью был бы уже оторван от старого мира, Блок в современности не видит. Осуждать за это Блока бессмысленно — таков его жизненный, духовный и художественный опыт. Никаких особых симпатий к «сиротливой деревянной церкви» у него нет; дневниковая запись вполне последовательно кончается известным высказыванием о концовке поэмы: «Я только констатировал факт: если вглядеться в столбы метели на *этом пути*, то увидишь “Исуса Христа”. Но я иногда сам глубоко ненавижу этот женственный призрак» (VII, 330). При таком подходе к человеку сам исторический поток, естественно, может восприниматься только как стихия, «столбы метели». Это опять-таки естественно вытекает из трагедийного мировоззрения Блока.

Так как человек, которого хочет изобразить Блок, по его представлениям, расщеплен, разорван, противоречив — {489} ни о какой гармонии, «синтетичности» сознания этого человека не может быть и речи. Соотношение образов пса и Христа в финальной главе поэмы показывает это очень отчетливо. Можно отвергать блоковскую образную структуру, не соглашаться с такими истолкованиями действительности и человека, но совершенно незачем пытаться приписывать поэту то, чего у него нет. Примечательно, что Андрей Белый, хотевший видеть в «Двенадцати» синтетически-соловьевскую конструкцию действительности революционной эпохи, в сущности, подгонял блоковскую художественную концепцию под идейный замысел своей собственной поэмы «Христос воскрес» (апрель 1918 г.). Главным и, по существу, единственным сколько-нибудь развернутым образом поэмы Белого является образ Христа. Поэма производит впечатление полемики с Блоком: Белый как бы берет финальный образ блоковской поэмы, без всяких блоковских контрастов, противопоставлений, в качестве идеального образа абсолютного и уже заданного в истории (как ее понимает Белый) человеческого совершенства, и развертывает его далее через всю поэму, как бы соотнося с ним и проверяя им все последующее в поэме. Получается нечто прямо противоположное блоковской концепции; возникающая здесь идейно-художественная полемика может быть невольной, непредумышленной, — если так, то она тем более показательна и должна означать, что Блок и Белый в самом существе своих художественных индивидуальностей представляют собой полярные противоположности, раз получилось такое «противостояние».

В поэме Белого «синтез», гармоническое душевное состояние человека, с одной стороны, задано в явлении Христа, и вместе с тем оно как бы заново добывается в историческом развитии человечества. Дело не в том, что Белый изображает только идеально-конструктивные схемы; суть тут сложнее: он подчиняет подобным схемам все свое поэтическое повествование и, соответственно, всю историю, вплоть до современности. Белый не избегает изображения страдания, несовершенства, драматических коллизий сознания. Более того — так как его изобразительность далека от пластичности и даже противостоит ей, так как Белый особо склонен к картинам душевной смуты, расщепленности сознания, то наиболее выразительны у него как раз образы ущерба и страдания, как душевного, так и телесного. В начальных главах поэмы рисуется земной путь Христа, его крестное страдание и смерть. Тут {490} Белый прибегает к своеобразной истерически-взвинченнои точности изображения и экспрессивности, граничащей с натурализмом. Это нимало не противоречит общему «синтетическому» заданию Белого: все дело тут в субъективизме, в умозрительном характере самого этого задания, стремящегося подчинить себе и конструктивно обработать материал действительности и душевной жизни. Нет оснований заподозрить личную человеческую и художественную честность Белого: он по-своему принимает революцию и хочет ее понять. Поэтому, в какой бы косвенной, извращенной форме он ни изображал человеческое страдание, он очевидным образом ищет выходов из него. Беда писателя — в радикальной извращенности его художественного мировоззрения в целом, от которой он не только не хочет избавиться, но, напротив, активно ее отстаивает и как мыслитель, и как художник. И как раз по внутренней логике этого противоречивого мировоззрения получается так, что у «синтетического», «гармонического» философа в художестве наиболее яркими (даже можно сказать так: отталкивающе-яркими) получаются картины душевного и телесного ущерба. Дело тут в том, что в конечном итоге настаивание на умозрительном «синтетическом» преодолении действительности означает, что художник остается во власти дурной действительности, буржуазного мира, буржуазных противоречий, им изображаемых. Отсюда — и натуралистический экспрессионизм художественного изображения, внешне как будто противоречащий «синтетическим» заданиям. По существу же все это вполне соответствует замыслу: распятый, мертвый, натуралистически отталкивающий Христос нависает над миром, над историей, впавшей в расщепление, в ущерб, который далее должен быть преодолен в «синтезе» воскресения:

Было видно, как два вампира
С гримасою красных губ
Волокли по дорогам мира Забинтованный труп.

Для традиционно-религиозного восприятия это, конечно, не только отталкивающая, но и кощунственная картина. Для самого же Белого это «синтетическая революционность» стиля, искусство, ведущее к «гармонии».

И чем острее такая отталкивающая картина духовного и телесного разложения старого мира, тем неизбежнее, по {491} Белому, единственно возможным ответом на нее становится грядущее воскресение:

Эти проткнутые ребра,
Перекрученные руки,
Препоясанные чресла —
В девятнадцатом столетии провисли:
— «Господи,
И это
Был —
Христос?»
Но это —
Воскресло…

В дальнейшем в поэме описывается, как из «прежней бездны безверия» возникает «мировая мистерия» духовного возрождения, воскресения. В поэме Белого 24 главы; в девяти первых описываются жизнь и смерть Христа. Только что приведенная цитата — из 10‑й главы. Описанию «мировой мистерии» воскресения в космическом масштабе посвящены главы 11 – 14. Это воскресение — субъективный, внутренний процесс духовного возрождения, пробуждения «синтетических начал» в мертвецах старого мира, встающих из «бездны безверия». Описывается в своем роде «революция духа». Далее, в 15‑й главе, от космических масштабов автор переходит к России: здесь выясняется, что «революция духа» происходит в России, и она-то и обусловливает социальную революцию:

Россия,
Ты ныне
Невеста…
Приемли
Весть
Весны…

В главах 16 – 19 описывается уже более конкретно русская революция; здесь есть и сатирический портрет «очкастого, расслабленного интеллигента», твердящего пустые общие места «о значении Константинополя и проливов», и «домовой комитет», и, наконец, «тело окровавленного железнодорожника» — жертвы революционных событий. Своего рода «шапкой» над всеми этими эпизодами стоят слова из 16‑й главы о том, что «все, все, все сулит невозможное»; здесь даже «паровики, убегающие по линии», твердят: «да здравствует Третий интернационал». Едва ли возможно сомневаться в искреннем желании поэта {492} по-своему принять революцию и понять ее, — на общем фоне тогдашней реакции буржуазного крыла литературы на революционные события такого рода вещи давали повод зачислять Белого, наряду с Блоком и Есениным, в «изменники». Однако подлинны? смысл всего этого построения опять-таки реализован в композиции и в образной структуре произведения и постигается только через них. Мы видим, что поэма Белого построена как бы «обратным ходом» по сравнению с «Двенадцатью», — то, что в блоковской поэме было финальным эпизодом, имеющим совсем особый смысл в общем идейном построении, здесь решительно доминирует над всей композицией; львиную долю места в целом занимает прямо образ Христа, и отсюда «раскручивается» весь внутренний сюжет. Сама революция оказывается эпизодом в «мистерии» воскресения. Поэтому-то социальный ее аспект появляется только на фоне общей мифологической истории крестных мук Христа…

В главах 20 – 21 снова появляется натуралистически экспрессивный образ трупа; описывается — по непосредственной логике сюжета — жертва революции. Однако описание явно соотнесено с теми развернутыми картинами умирания и тления Христа и нависания тлеющего трупа над миром, погрязшим «в бездне безверия», которые занимали так много места в первой половине поэмы. В общем композиционном построении поэмы это соотношение явно играет важнейшую смысловую роль. В 22‑й главе поэтому закономерно появляется «пещера безверия»; оказывается, что смысл происходящего — преодоление телесного, материального начала в человеке, синтетического просветления его в духовной «гармонии»: «от нас отваливаются тела, как падающий камень». Мифологически-религиозные, соловьевские образы «синтеза», распространяемые на всю революционную Россию, поэтому появляются в 23‑й главе:

Россия,
Моя, —
Богоносица,
Побеждающая Змия…

В финальной 24‑й главе делаются выводы по всей поэме, обобщается смысл целого. Этим смыслом оказывается распространение «синтеза», духовного возрождения, «революции духа» на всех людей:

{493} Перегорающим страданием
Века
Омолнится
Голова
Каждого человека.

Мы видим, что попытки Белого истолковать образы блоковской поэмы в духе теории «синтеза» («и если Катька не спасется — никакой Прекрасной Дамы нет и не должно быть») не случайны, подсказаны его собственными теориями и размышлениями, его собственными художественными построениями. Финал поэмы Белого — универсальная рецептура всеобщего спасения и всепрощения, всеобщего очищения в «революции духа»:

— Сыны
Возлюбленные, —
«Христос воскрес».

Таковы последние слова поэмы Белого. К ним подводит все ее построение, им подчинено все развитие замысла в самой поэме.

Столь полное подчинение целого предвзятой философской схеме «синтеза» обусловливает особые качества лирического «я» в поэме, полностью слитого в данном случае с образом рассказчика. У Белого повествование носит намеренно «объективный» характер: возвещается некая абсолютная истина, и дело в ней, а не в том, кто ее сообщает. Рассказчика в поэме совсем не видно, но это только внешне. Сама сообщаемая истина подводит рассказчика самым решительным образом. Она никак не годится для объективного повествования, потому что поверить в эту причудливую историческую конструкцию обычному читателю невозможно, немыслимо слиться с ней, идти органически и непринужденно по ее ходу, невозможно отнестись к ней иначе, как к чьему-то резко субъективному, эксцентрически-индивидуальному ходу мысли. Объективность, эпичность, «поэмность» — оказываются мнимыми. Истерическая экспрессия авторского тона становится важнейшим содержательным признаком. Воспринять и художественно пережить поэму можно только сквозь эту экспрессию, только через чьи-то чисто личные, лирические переживания по поводу описываемых событий, но не изнутри событий и героев. Поэма оказываемся лирикой, притом крайне субъективистской лирикой, и лишь в качестве таковой ее можно художественно принимать или отвергать.

{494} Здесь лежат наиболее решительные художественные отличия поэм Белого и Блока, связанные с отличиями мировоззрения, отношения к действительности, народу, революции. Скажем, претендующий на «религиозную онтологичность», «объективность» образ центрального героя поэмы Белого — Христа — в реальном художественном восприятии может существовать только как художественная условность, ведущая к лирическому «я», от лица которого идет рассказ. Чем экспрессивнее расписываются муки «героя», тем более болезненным представляются сознание и эмоциональный мир рассказчика. Идея вещи вычитывается в рассказчике, а не в герое, которого, в сущности, нет в рассказе. У Блока столь же художественно условен, даже подчеркнуто условен, образ Христа в концовке поэмы, но по железной логике композиции он ведет не к автору, а к герою — к коллективному образу двенадцати, за которым должен возникать образ массы, народа. Можно не соглашаться с блоковским истолкованием массы, но нельзя не видеть, что Христос связан со столь же условным образом пса и что они оба, по Блоку, представляют разные, противоположные и взаимосвязанные грани некоего образа-характера, построенного тоже условно, но обязательно для верного восприятия авторского замысла. Ведь если попробовать (и это часто делалось) читать условный художественный образ концовки вне структуры поэмы, вне коллективного образа-характера двенадцати, то неправильно прочтешь не только композицию (это еще полбеды) — но и авторскую мысль, содержание поэмы. Вне движения, соотношения, взаимодействия характеров — нет блоковской поэмы. Если же не видеть, в свою очередь, этого соотношения между образами-характерами и замыслом, то неправильно воспримется поэма и художественно, и содержательно. Художественно она станет тогда цепью лирических стихотворений (прочесть «Двенадцать» как одно стихотворение, в духе поэмы Белого, просто невозможно). В плане содержания эта лирика окажется субъективистской, произвольной, тогда с горем пополам в ней можно обрести и соловьевский «синтез», как это сделал, скажем, Белый.

Именно образы-характеры в их органических связях с «общим», с историей и современностью, понимаемой как момент движения истории, делают произведение Блока объективным родом поэзии — поэмой. Но поэма эта особого рода, и особенные характеры образуют ее. И тут важно то обстоятельство, что коллективный образ-характер, {495} который раскрывается с особой силой в своих внутренних противоречиях в финальной главе поэмы, будучи особым самостоятельным характером, в то же время как бы по-особому воспроизводит внутренние противоречия характера Петрухи. В известном смысле можно сказать так, что в подтексте финальной главы как бы все время присутствует Петруха, его противоречия раскрываются здесь более широко, масштабно, на огромном развороте исторического пространства. Но тогда можно сказать и так, что в целом поэмы сам этот коллективный образ-характер в какой-то мере является широким историческим подтекстом образа Петрухи. Соотношение этих характеров придает массе черты индивидуализированного драматизма, Петрухе — мощные исторические корни. Получается тот образ-характер, изнутри насыщенный исторической «стихией», которого искал на протяжении всей своей эволюции Блок-лирик. Его трудно «пересказывать» — именно потому, что он связан многообразными художественными нитями со всем строем поэмы, о нем повествует вся она от начала до конца. В виде бедной и общей формулы можно сказать, что тут было стремление создать национальный характер с жаждой правды и справедливости в общем плане и личного достоинства и высокой любви — в частном плане. Но это одновременно характер, полный темной трагической страсти, «черной», хотя и «святой», «злобы».

Характер этот как бы выплывает из исторического потока, «стихии», и снова исчезает в нем. Он как бы одержим жаждой «воплощения», личностности, и поэтому вся поэма — это поэма о человеческом лице, которого ищет масса простых людей в революционную эпоху. И именно в связях и сплетениях с Петрухой, а через него — и с историческим потоком, приобретают своеобразную жизненную выразительность и художественную силу характеры Ваньки и Катьки. Ванька противостоит Петрухе как раз тем, что совершенно не одержим жаждой правды и справедливости, лишен черт духовности, и потому — не трагичен. В итогах своей жизненной позиции он элементарно победен («Арлекин») именно по бездуховности: эпоха революционных потрясений для него явно всего лишь повод весело, в свое приказчичье удовольствие пожить:

Он в шинелишке солдатской
С физьономией дурацкой
Крутит, крутит черный ус,
 Да покручивает,
{496} Да пошучивает…
Вот так Ванька — он плечист!
Вот так Ванька — он речист!
 Катьку-дуру обнимает,
 Заговаривает…

Вся огромная художественная выразительность тут — в связях с целым поэмы, во внутренней контрастности с Петрухой, в том, что этот графически экспрессивный и как бы моментальный портрет вдвинут в общую «высокую» структуру поэмы, в трагедию. Чудо искусства тут в том, что все говорит об обездуховленности, хотя ничего о ней прямо не сказано. Всю силу Ванька получает от контекста трагедии, своим «моментальным» поведением полностью отрицая ее для себя, полностью не приемля ее. Еще более грандиозным художественным обобщением является образ-характер Катьки. Выразительная сила его опять-таки в том, что он как бы самопроизвольно вырастает из художественного целого поэмы, так «вкоренен» в контекст, что ни поступки сами по себе, ни прямые характеризующие портретные детали не «покрывают» целое образа во всей его глубине и динамике. «Пересказу» характер Катьки не поддается полностью, его способна «пересказать» только вся поэма во всех ее деталях, их соотношениях. Общий принцип соотношения с целым тут тот же, что и у Ваньки: в атмосфере высокой «черно-белой» трагедии Катька располагается по-своему комфортабельно, во всей своей массивной телесности и решительно игнорируя именно ее высокие грани и масштабы. Но есть тут и особая сложность в самом содержании образа и в способах авторского ввода этой фигуры в художественную концепцию. Без дальних слов ясно, как важен этот объект высокой трагической любви именно для художественной концепции, поэтому тут не может быть односторонне-графического, двухмерного решения, как в образе Ваньки. В письме Блока к Ю. П. Анненкову от 12 августа 1918 г. есть замечательные элементы характеристики Катьки, текстуально не содержащиеся в самой поэме: «… Катька — здоровая, толстомордая, страстная, курносая русская девка, свежая, простая, добрая — здорово ругается, проливает слезы над романами, отчаянно целуется… “Толстомордость” очень важна (здоровая и чистая, даже — до детскости)» (VIII, 514). Примечательность характеристики в том, что всего этого в поэме нет, и вместе с тем все — вполне «ложится» в образ. Впечатление такое, что удивляешься: как можно было всего этого не увидеть {497} в самой поэме. Следовательно, образ отличается необычайной органикой, жизненностью, раз в него можно «вписать» такие душевно и физически четкие особенности помимо текста.

Это сочетание богатой конкретной жизненности, которая говорит сама за себя и сама о себе, и большого обобщающего философского и исторического смысла, несомненно, прямее всего связано с лирикой Блока, отчасти — с театром (кроме Коломбины, Катька в блоковской эволюции, видимо, связана с Изорой из «Розы и Креста»). Но эта же конкретная жизненность, по внешности самостоятельное существование образа в железной логике художественного целого вместе с тем привносит в философскую концепцию вещи особые и глубокие смыслы. Катька по своим жизненным итогам — вовсе не просто Коломбина из «Балаганчика», т. е. не просто куклоподобное создание, порожденная жизненными противоречиями духовная пустота. Для Блока очень важно, что она «простая», «здоровая», «страстная», «добрая». Все это, по Блоку, элементы возможной большой человеческой души. Поэтому-то так и любит ее Петруха. Но реализовались ли эти отдельные слагаемые в большой характер, в большую душу, в большую человеческую личность? В общем соотношении и взаимопроникновении четырех основных образов-характеров (коллективного образа-характера массы, Петрухи, Ваньки и Катьки), черпая все свои человеческие возможности в широко понятой категории «стихии» («стихии жизни»), Катька в чем-то именно по жизненным результатам ближе к Ваньке, т. е. к эгоистически-бездумной самоотдаче отрицательным сторонам грандиозного исторического разлома, разрушения старых общественных норм. В коллизии Петруха — Катька — одна из главных трагедийных идей «Двенадцати». Личность ли Катька — или здоровая, «толстомордая», иногда добрая, а чаще своекорыстно-злобная и еще чаще бездумная кукла? Трагический сюжет сам по себе еще не решает этой коллизии в более общем плане. Решения в духе заданной схемы «синтеза» Блок не дает, разумеется, и в единичном характере. Он соотносит этот характер с характером Петрухи, выявляя и в этом последнем, в его личных коллизиях черты трагической противоречивости. Такова роль чисто личных эпизодов сюжета, а в сюжетную коллизию, в общую цепь и во внутреннее соотношение с Петрухой входит, наряду с Катькой, и Ванька. Сам же образ Петрухи, наиболее глубокий и сложный во всей цепи, приведен {498} в соотношение с коллективным образом-характером двенадцати, как об этом достаточно много говорилось выше.

И тут-то открывается существенное внутреннее противоречие всей концепции произведения. Вырастающая из лирических и театральных исканий Блока и представляющая в этом плане высшее художественное достижение поэта, по всей своей внутренней логике, и в особенности — по логике характеров, максимально для Блока социально конкретизировавшихся, поэма требует столь же художественно конкретизированных общих исторических начал, с которыми соотносились бы характеры. Коллективный образ-характер принципиально в этом смысле от других характеров не отличается и заменить четкие контуры общего исторического рисунка не может. Было бы пристрастной, недоброжелательной неправдой считать коллективный образ-характер просто заменителем такой исторической перспективы — он явно художественно волнует автора сам по себе и представляет собой одно из его высших художественных достижений. Но в границах поэмы он выполняет в какой-то степени и эту функцию. Полностью же выполнить ее он не в состоянии, так как он в первую очередь характер, и в качестве такового по уровню исторической проясненности не возвышается, скажем, над Петрухой. Стихийность — ведущая особенность и этого образа-характера. Блок слишком большой, чуткий и искренний художник для того, чтобы не чувствовать возникающей здесь диспропорции. Современники (притом часто недоброжелательные и отнюдь не разделявшие общественной позиции Блока) вспоминали в связи с «Двенадцатью» Пушкина, и в частности «Медный всадник». Из этой аналогии ясно, что перспективно-исторические начала в «Двенадцати» недостаточно выделены в тексте как особая художественная тема. Объясняется это особенностями и собирательного и обобщающего образа-характера массы. В таких условиях общий сюжет поэмы (в широком смысле слова, включая сюда и функции коллективного образа-характера) кажется не вполне соответствующим внутренней логике и исторической устремленности характеров. В общем сюжете обнаруживаются черты лирического цикла, и, правдивый и в этом смысле, Блок не случайно же в связи с «Двенадцатью» вспоминает «Снежную маску» и «Кармен», а не что-либо другое из своего прежнего творчества. Конечно, в «Двенадцати» гораздо более прямо развиты сюжетные отношения, {499} чем в прежних лирических циклах Блока. Отсюда же, естественно, проистекает и более прямое обращение к театру. В итоге — все это само по себе только более остро обнажает происхождение «Двенадцати» из принципов лирической циклизации Блока, но основного внутреннего противоречия не снимает.

Но это же внутреннее противоречие заставляет Блока расширить рамки поэмы в неожиданном направлении. Все дело в том, что для Блока проблемы формы были неизменно содержательными, и вовсе не о форме, по существу, тут идет речь. Проблема народного героя волновала Блока на протяжении всего его пути после 1905 года. Следовательно, построение поэмы на характерах ни в какой степени не является неожиданностью. И тут надо учесть особенности эпохи, событий, отношения к ним Блока. Поэт не мог не понимать, что, ограничиваясь только таким построением, он делает самих героев беднее, чем они могли бы быть, что большая проясненность общего исторического рисунка нужна для обогащения всей содержательной концепции в целом. С другой стороны, сами характеры всех героев, включая и коллективный образ-характер, таковы, что в художественном целом поэмы более резкий, четкий общеисторический материал неуместен без ущерба для художественного единства произведения. Так естественно по ходу общего развертывания замысла появляются рядом с «Двенадцатью» — «Скифы». В известном смысле слова оба эти произведения представляют собой части единой идейно-художественной концепции современного эпоса. Выше говорилось, что «Двенадцать» — трагедийный эпос. В какой-то степени это верно только в соотношении со «Скифами». Трагедийная часть этого единого целого развита преимущественно в «Двенадцати», более прямо обобщенная, эпически-перспективная — в «Скифах». Конечно, в таком органически выявившемся художественном расколе, раздроблении возможной единой художественной концепции проявляется слабость, противоречивость Блока. Но ведь в этом же проявляется и его сила: его стремление и умение дать в высокой художественной форме обе существенно важные для него стороны современной действительности, как он ее понимает, дать максимально честно порознь то, что оказывается для него несводимым воедино.

Известная парадоксальность существует, конечно, и в том, что наиболее обобщающая часть замысла получает воплощение в виде стихотворной «малой формы», в то {500} время как трагедийная часть становится как бы цепью лирических фрагментов. Художественная честность Блока и тут не терпит никаких внешних сводок, неорганических «синтезов». Впрочем, малая форма «Скифов» — вещь особая: к области лирики она может быть отнесена только в смысле «… лирики (оды XVIII века)»[[232]](#footnote-233), — но в новое время современные стихи типа оды едва ли кто рискнет определять как лирику. Как бы то ни было, лиризм «Скифов» совершенно особенный, и к «Двенадцати» в этом плане непосредственно «Скифы» не примыкают. Они соотносятся с ними по своеобразной логике общего художественного противоречия блоковского творчества этого периода, примерно так же, как соотносятся, положим, образы-характеры Петрухи и двенадцати. При этом и тут нет никакого дальнейшего внешнего, «глухого» тождества: «… нас тьмы, и тьмы, и тьмы», от имени которых повествуется в «Скифах», вовсе не групповой образ-характер типа двенадцати красногвардейцев, но нечто несравненно более общее, широкое и принципиально не индивидуализированное. По совокупности всего замысла, а также и всего творчества Блока послереволюционных лет, в «Скифах» поэтическое внимание сосредоточено не на личностных аспектах волнующих Блока в эту пору проблем, а на аспектах общеисторических.

Но, само собой разумеется, такое выделение философско-исторических граней в противоречивом единстве творчества Блока этой поры имеет относительный характер. Разные стороны тут взаимосвязаны, хотя и весьма противоречиво. Наиболее важно то обстоятельство, что во всех гранях блоковского творчества присутствуют революционная эпоха и вышедший на историческую арену человек массы. И то и другое рассматривается Блоком как безусловная историческая необходимость, — только в таком общем контексте получается верное представление о позиции Блока и его идеях. «Новые варвары», или в художественном выражении — «скифы» (а этому выражению поэт не придает иного значения, кроме художественно-образного), представляют новую волну истории, новый ее поток. Появляется все это на общем фоне резко отрицательного отношения Блока к «старому миру», который острее всего выражен в современной Европе (тут надо вспомнить «Итальянские стихи»), с ее империалистической {501} бойней и общей деградацией человеческой личности. Так толкуется все это в дневниковых записях января 1918 г., с которыми безусловно связаны «Скифы»: «Если вы хоть “демократическим миром” не смоете позор вашего военного патриотизма, если нашу революцию погубите, вы уже *не арийцы больше*. И мы широко откроем ворота на Восток. Мы на вас смотрели глазами арийцев, пока у вас было лицо. А на морду вашу мы взглянем нашим *косящим* лукавым, быстрым взглядом: *мы скинемся азиатами*, и на вас прольется Восток. —… Мы — варвары? Хорошо же. Мы и покажем вам, что такое варвары. И наш жестокий ответ, страшный ответ — будет единственно достойным *человека*» (дневниковая запись от 11 января 1918 г., VII, 317). При всей противоречивости и спорности общей концепции Блока ясно одно: в подтексте тут везде революционная Россия, противостоящая буржуазной деградации Запада; само слово «варвары» как бы произносится западным буржуазным человеком с его деградировавшей личностью («мордой»). Уже современники усматривали в общеисторической части подобных мыслей Блока связь с идеями Пушкина: «… у нас было свое особое предназначение. Это Россия, это ее необъятные пространства поглотили монгольское нашествие. Татары не посмели перейти наши западные границы и оставить нас в тылу. Они отошли к своим пустыням, и христианская цивилизация была спасена»[[233]](#footnote-234). Эта пушкинская мысль — одно из главных слагаемых общей концепции «Скифов»:

Для вас — века, для нас — единый час.
 Мы, как послушные холопы,
Держали щит меж двух враждебных рас
 Монголов и Европы!

Характерное для поэта нового времени тут в том, что пушкинская мысль воспринимается сквозь блоковские идеи русской революции как носительницы новой культуры, противостоящей «старому миру» в более широком смысле, чем просто и только капиталистическая Европа; понятно, что «старый мир» для Блока — это и русский «буржуй», и процессы духовного распада в старых культурных слоях России. В «мировом масштабе», по Блоку, Россия с ее революцией никак не совпадает ни с цивилизованным {502} одичанием капиталистического Запада (против него в основном и направлены «Скифы»), ни с «монголами», с их тоже старыми жизненными укладами. Ясно, что в общей концепции Блока многое запутано и неверно; важно, однако, помнить, что для поэта все это связано с русской революцией и новой личностью — человеком массы.

Наиболее законченное развитие (с максимально возможной для Блока ясностью) весь этот круг идей нашел в статье «Крушение гуманизма». Знаменитый блоковский доклад о гибели старого гуманизма (1919) далек от нашей темы и к тому же относится к несколько иному этапу эволюции Блока, чем тот период, о котором у нас сейчас идет непосредственно речь; однако в послереволюционном движении Блока есть и устойчивые, неизменные аспекты некоторых общих концепций. Только в этом смысле и можно здесь ссылаться на некоторые построения из «Крушения гуманизма». Блок говорит в «Крушении гуманизма» об эпохах «культуры», т. е. высокого, расцветающего и потому наиболее цельного типа жизни, и об эпохах «цивилизации», т. е. эпохах, прикрывающих внешней благоустроенностью внутренний распад, омертвение и нецельность. Современный буржуазный уклад жизни в Европе Блок рассматривает как гибнущий, внутренне омертвленный, бездуховный. Носителем новой культуры, нового типа жизни и там выступает революционная Россия. «Если же мы будем говорить о приобщении человечества к *культуре*, то неизвестно еще, кто кого будет приобщать с большим правом: цивилизованные люди — варваров, или наоборот: так как цивилизованные люди изнемогли и потеряли культурную цельность; в такие времена бессознательными хранителями культуры оказываются более свежие варварские массы» (VI, 99). В «Крушении гуманизма» наиболее широко и законченно выступают общеисторические взгляды Блока; как видим, и здесь нет отрицания ни гуманизма вообще, ни его воплощения — человеческой личности, ибо понятие «культура» у Блока и есть наиболее широкая, многосторонняя концепция гуманизма и личности. Отрицаются и здесь, в сущности, «старый мир» и представляющая его культура, ставшая «цивилизацией», и соответственно — старая личность. С другой стороны, старую культуру Блок полностью не отрицает; напротив, он утверждает, что она доступна в подлинном своем значении только человеку {503} революционной эпохи, человеку массы. Так же обстоит дело и в «Скифах»:

Мы любим все — и жар холодных числ,
 И дар божественных видений,
Нам внятно все — и острый галльский смысл,
 И сумрачный германский гений…

Эта историко-культурная перспектива, безусловно, соотносится Блоком с «Двенадцатью». Понятно, что трагические герои поэмы еще не владеют столь широкой культурой, но в принципе — полный ее объем доступен, согласно Блоку, именно людям такого типа, но не потерявшим свою человеческую цельность и потому далеким от подлинной «культуры» людям «старого мира». От лица «нового мира» и выдвигается Блоком в «Скифах» наиболее широкая, по его представлениям, общественная программа:

В последний раз — опомнись, старый мир!
 На братский пир труда и мира,
В последний раз на светлый братский пир
 Сзывает варварская лира!

В связи с такого рода представлениями Блок говорит в «Крушении гуманизма» о новой цельности человеческой личности, вырастающей в эпоху революционного перелома: «… в вихре революций духовных, политических, социальных, имеющих космические соответствия, производится новый отбор, формируется новый человек…» (VI, 114). Только в этом контексте понятны блоковские высказывания о «… синтетических усилиях революции…» (VI, 112). Речь идет об исторически возникающем новом типе человека, связанном с революционной эпохой, но никак не об искусственном «синтезе», механическом слиянии противоречивых слагаемых вне революции, в духе Соловьева, Мережковского или Белого. Блок решительно настаивает на том, что ясность взгляда на современные события «… совпадает» только «… с *трагическим* миросозерцанием, которое одно способно дать ключ к пониманию сложности мира» (VI, 105).

Трагедийной предстает в «Скифах» общая динамика исторических событий, как они могут развернуться, если старый, гибнущий строй не откликнется на призыв к миру, исходящий со стороны нового, революционного общества. Было бы бессмысленным пытаться отрицать наличие соловьевских реминисценций и в трагедийном сюжете {504} «Скифов», и в общих взглядах Блока на эти проблемы, как они наиболее законченно изложены в «Крушении гуманизма». Однако решающим образом все это меняется, переосмысляется и теряет подобные специфические оттенки именно в общих связях разных граней блоковского творчества революционных лет. «Скифы», в частности, понятны в полной мере только в соотношении с «Двенадцатью»; образ революционной массы в трагедийной концепции «Двенадцати» дает такую перспективу на «Скифов», которая не то что несовместима, но прямо противоположна «синтетическим» построениям соловьевства. С другой стороны, и блоковские статьи этих лет немыслимы как целое вне идей о русской революции, о новом человеке, о крушении старого мира и рождении мира нового. Такое постоянное присутствие мысли о революции и новом человеке, человеке массы, не есть просто какая-то «прибавка» к общему комплексу блоковских раздумий о жизни, нет, это нечто органическое, относящееся к самой структуре, к самым основным, определяющим особенностям мировоззрения и творчества поэта последних лет.

Внутренняя, органическая связь «Двенадцати» и «Скифов», таким образом, драматически противоречива. Блок смог создать вершинное, завершающее его эволюцию лирического поэта произведение о личности трудового человека как основной силе истории только в форме эпоса, расщепленного, разорванного на две половины. В одной из них, «Двенадцати», с предельной для Блока художественной четкостью даны личности-характеры, в другой, «Скифах», — философско-историческое обобщение. Говоря шире, итоговый, вершинный в развитии поэта период включает в себя еще и окончательное идейное прояснение и становление композиции третьего тома. По существу, в общую концепцию блоковского «эпоса современности» должна включаться и основополагающая мысль этой композиции: реализованное в «Ямбах» становление «нового интеллигента» на фоне вереницы душ «страшного мира». Ведь в блоковской «музыке истории» в трагедийном единстве сплетены «народ» и «интеллигенция», «стихия» и «культура». Но и это единство в творческих итогах Блока предстает не только в виде глубокой внутренней связи, но и столь же несомненного трагического разрыва.

В комплексе творческих вопросов, волнующих Блока в последний период его жизни, отчетливо проступает также итоговый характер решения проблемы традиций и новаторства {505} в его произведениях революционных лет. Так же, как и в других отношениях, и здесь решительно доминирует над всем созданным им в последние годы его великая поэма. Поиски Блоком особого лирического характера, как мы видели, опираются на достаточно широко разветвленную традицию русской поэзии. Блок стремится не просто повторить или продолжить эту традицию, но и создать на ее основе новое качество. Прямая и непосредственная опора лирического характера на историю — так самым простым образом можно определить суть этих новаторских поисков Блока. Поскольку в «Двенадцати» в наиболее открытой и пластически-зримой форме выступают характеры-персонажи в их явной связи с лирическими началами блоковской поэзии, — именно здесь наиболее полно воплощается и большая поэтическая традиция. Но в то же время нет в блоковской лирике цикла или отдельного стихотворения, где столь резко и отчетливо персонаж-характер содержал бы в себе «мировые просторы» истории. Следовательно, «Двенадцать» — вершина поэтического новаторства Блока.

Глубоко знаменательно то, что в таком качестве и столь полно впервые образ человеческой личности в ее прямых связях с историческим временем развертывается в искусстве Блока как образ трудового человека революционной эпохи. Именно тут поэзия Блока наиболее наглядно выступает в ее связях с начальным этапом советской культуры. Здесь есть свои особые трудности и противоречия, — однако необходимо твердо помнить, что Блок в эту пору всегда и все соотносит с революцией и трудовым человеком, и творческие проблемы, волнующие Блока этих лет, не могут быть поняты без органической для его мировоззрения внутренней установки на человека массы, внутренней проверки всего революцией и новым человеком. Насколько резко выделяет Блока подобный ход мысли, подобная структура мысли из круга старых литераторов, с которыми ему доводилось общаться и часто враждебно сталкиваться, — свидетельствует хотя бы следующая запись из блоковского дневника: «Гумилев говорит, что имеет много сказать, и после закрытия заседания развивает мне свою теорию о гуннах, которые осели в России и след которых историки потеряли. Совдепы — гунны» (VII, 356 – 357). Дневниковая запись относится к 26 марта 1919 г.; разговор с Гумилевым возникает по поводу доклада Блока о Гейне, представлявшего собой первоначальный вариант «Крушения гуманизма». Характерно {506} здесь соотнесение неких исторических данных с современностью; история подчиняется современной общественной потребности, — есть нечто аналогичное блоковским ходам мысли в стремлении толковать современность сквозь древние исторические слагаемые, выявляющиеся сегодня. Однако прямо противоположно основное: «совдепы» несут в себе отнюдь не новую высокую культуру, как у Блока, не нового человека, но старую и отрицательную тенденцию истории, они — «гунны».

Исторически получилось так, что судьбы Блока и Гумилева в последние годы их жизни сплелись в клубок своеобразной вражды, корни которой выходили далеко за пределы чисто литературных симпатий и антипатий. В дневнике Блока последнего года жизни есть и такая запись: «В феврале меня выгнали из Союза поэтов и выбрали председателем Гумилева» (VII, 420) — этот инцидент, конечно, имеет определенный общественный смысл[[234]](#footnote-235). Описание столкновений Блока и Гумилева в тогдашней литературной среде можно найти, скажем, в ряде мемуаров о Блоке последних лет жизни[[235]](#footnote-236); сам факт вражды достаточно общеизвестен, имеются и такие объяснения ее причин: «На ученика — Гумилева — обрушивалась накоплявшаяся годами вражда к учителю — Брюсову, вражда тем более острая, что она возникла на развалинах бывшей любви. Акмеизм и все то, что позднее {507} называли “гумилевщиной”, казались Блоку разложением “брюсовщины”. Во-вторых — Гумилев был не одинок. С каждым годом увеличивалось его влияние на литературную молодежь, и это влияние Блок считал духовно и поэтически пагубным»[[236]](#footnote-237). Такое узколитературное объяснение вражды выглядит как-то даже несколько наивным для Ходасевича, с его проницательным и злым умом. Правда, Ходасевич видит и то, что у поэтов «враждебны были миросозерцания, резко противоположны литературные задачи»[[237]](#footnote-238), однако и качества мировоззрений, и литературные особенности толкуются в чисто индивидуальном плане; с другой стороны, речь идет об обоих поэтах в границах единой символической школы, без сколько-нибудь внятных сопоставлений с большими проблемами общественной жизни, без истории. Между тем основной интерес и общественная показательность этой литературной вражды состоят как раз в том, что Блок и Гумилев выступают в качестве представителей совершенно разных тенденций исторического развития; соответственно, не терпит упрощений и вопрос о чисто литературных, художественных аспектах этого драматического жизненного столкновения двух крупных поэтических индивидуальностей.

Особая примечательность ситуации состоит тут еще и в том, что Гумилев как поэт именно в эти годы чрезвычайно вырастает, становится крупной художественной величиной. Несмотря на интенсивную стихотворную работу, наличие целого ряда сборников, выходивших с середины 900‑х годов, деятельность в качестве литературного критика и организатора акмеистической литературной группировки, Гумилев, вероятно, остался бы малозаметным, забытым явлением в литературе без стихов последних лет, подведших итоги его поэтическому творчеству и объединенных в книге «Огненный столп» (1921). Именно наличие этого сборника и стягивающихся к нему относительно немногочисленных вещей прежних лет и делает Гумилева явлением в истории русской поэзии начала двадцатого века. В дореволюционный период Гумилев, естественно, представляется наиболее показательной фигурой для возглавлявшегося им течения — акмеизма. Современный исследователь не без основания пишет: {508} «Акмеисты больше чем какие-либо другие писатели XX в. обращались к истории… Они сводили историю лишь к маскараду веков, рассказывали анекдоты о минувших днях»[[238]](#footnote-239). Это говорится об акмеистической прозе — в не меньшей степени это относится также к акмеистической поэзии, откуда как вторичное явление, собственно, и происходит проза акмеистов.

Гумилев-поэт в дореволюционный период — весь в перекрестных воздействиях современной русской и западной поэзии, и меньше всего тут слышится Анненский с его глубоким и сложным, социально насыщенным современным психологизмом, — а именно Анненского считала своим учителем более или менее вся школа. Гумилев особенно охотно прибегает к «маскараду веков» потому, что он стремится дать современный стих с «объективированным» субъектом, лирическое «я» в пластически-конкретных обстоятельствах и обстановке. «Посвящается моему учителю Валерию Брюсову» — так открывается одна из первых книг Гумилева «Жемчуга» (1910). Стихи раннего Гумилева лишены, однако, напряженной страстности брюсовской поэзии. Исторические герои были для Брюсова поиском более интенсивного и предметно-наглядного выражения эмоциональной стихийной напряженности современного человека. Внешняя историчность стихов раннего Гумилева тоже, конечно, не просто поза по замыслу, хотя в итоге она часто оказывается именно позой. Гумилев стремится выразить свое недовольство «прозаичностью» и жизненной пассивностью современного человека — отсюда внешняя историчность его стихов. Однако Гумилеву чужды стремления постигнуть динамику социально-исторических коллизий в душе современного человека, — поэтому понятно, что ему кажется «истерическим восторгом» и «истерической мукой»[[239]](#footnote-240) творческое желание Блока найти понимание современных социальных коллизий в душе человека сквозь историческую перспективу.

Именно это отчуждение от реального драматизма современности омертвляет и историю, и лирическое «я» в стихах раннего Гумилева. История становится в таких условиях музейной экспозицией с рядом эффектных ситуаций и деталей, лирическое «я» — наделенной внешней {509} красочностью и мужественной позой фигурой из паноптикума. Примечательно, что в тех относительно редких случаях, когда лиризм раннего Гумилева принимает эмоционально-внятную форму и в ситуациях появляются признаки некоей жизненной динамичности, — это часто оказывается связанным с большей, чем обычно у него, социально-исторической проясненностью. Так обретают лирическую определенность известные «Капитаны» из книги «Жемчуга», что явно вытекает из четкой прочитываемости социальной позиции современного поэта, ищущего своих исторических предков именно там, где он их и может найти:

И, взойдя на трепещущий мостик,
Вспоминает покинутый порт,
Отряхая ударами трости
Клочья пены с высоких ботфорт.

Или, бунт на борту обнаружив,
Из‑за пояса рвет пистолет,
Так что сыпется золото с кружев,
С розоватых брабантских манжет.

Показательно, что из четырехчастного стихотворного построения читательски доходчивым, запоминаемым оказывается только это, первое в цикле, стихотворение; три остальных, с обычными для Гумилева экзотическими, историческими и психологическими внешними эффектами, тонут в музейной мертвенности и безличии. Гумилев много работает над стихом, стремясь к своеобразному «неоклассицизму», четкому и строгому образу и ритму; но даже в лучшей из его дореволюционных книг, в «Колчане» (1916), — книжный холод лиризма, внешние отношения между эмоциональностью лирического «я» и декоративной красочностью деталей, обстановки.

В стихах из книги «Огненный столп» в наибольшей степени органичны отношения между лиризмом и внешней изобразительностью; яснее чем где-либо еще у Гумилева проявляется та «опора на историю», о которой говорилось выше, и, что важнее всего, эта «историческая основа» оказывается чаще всего одновременно и «перспективой души», — впервые у Гумилева появляются художественно закономерные переходы от лирического субъекта к объективному материалу повествования и обратно — от предметных деталей и исторических ситуаций к лирическому «я». Примечательно, что это новое художественное качество, вдвигающее Гумилева в большую русскую поэзию, оказывается сопряженным с чувством трагической {510} тревоги и обреченности, выявляется вовне в судорожных перебивах композиционных планов, в противоречивости и даже алогизме сюжетных ходов и тем самым — общей исторической перспективы.

Все забыл я, что помнил ране
Христианские имена,
И твое лишь имя, Ольга, для моей гортани
Слаще самого старого вина.

Год за годом все неизбежней
Запевают в крови века,
Опьянен я тяжестью прежней
Скандинавского костяка.

«Варварство» Ольги, исторического персонажа (стихотворение «Ольга»), оказывается элементом личной душевной жизни лирического «я», исторической перспективой, формирующей эту душу («запевают в крови века»); однако история представляется опорой не для сил будущего, но для отстаивания прежних форм жизни, для духовного оправдания неприемлемости революции. Такая «обрубленность» перспективы, сознательное игнорирование «будущего» и обусловливает трагизм обреченности, которым дышит весь «Огненный столп». «Варварство» Ольги — больше призыв духов прошлого, заклинание, но не реальность сегодняшнего дня. Отсюда — напряженная страстность, лирическая открытость, которой никогда прежде не было в такой мере у Гумилева. Лирическое «я» обнажает свою сегодняшнюю, современную историческую природу и поэтому оказывается в органических, лирически-прямых отношениях с историей, понимаемой только как прошлое. Сама история перестает быть музеем — какой же музей, когда тут явно идет речь о человеческой гибели! — но она, вследствие социальной ограниченности лирического «я», становится клочковатой, калейдоскопом, цепью предсмертных видений. Стихотворение «Ольга» в этом смысле отличается еще наиболее прямой и ясной композицией; зато такие гумилевские шедевры, как «Память» или «Заблудившийся трамвай», именно и построены на теме своеобразной душевной перспективы, где исторические «наплывы» возникают как знаки неотвратимой гибели:

Машенька, ты здесь жила и пела,
Мне, жениху, ковер ткала,
Где же теперь твой голос и тело,
Может ли быть, что ты умерла!

{511} Как ты стонала в своей светлице,
Я же с напудренною косой
Шел представляться императрице
И не увиделся вновь с тобой.

Кафтан и пудреный парик XVIII века тут нисколько не маскарадные детали, но детали реальной перспективы истории (стихотворение «Заблудившийся трамвай»). Происходит это потому, что страстно и эмоционально открыто выступило лирическое «я» в своей духовной и одновременно социальной генеалогии; оно ищет опор в истории, находит их там, где только и может найти, и, сделав их реальностями душевной жизни, одновременно превращает их в реальности исторической жизни — и вчерашней, и сегодняшней. Такие органические отношения между лирическим субъектом и исторической перспективой, безусловно, открыты Гумилеву острым переживанием современности, необычайно сильным и глубоко личным переживанием революции как события закономерного и одновременно — крайне враждебного. Может показаться на первый взгляд странным, но, при всей индивидуально-резкой окраске стихов «Огненного столпа», в наиболее общем и глубоком смысле появляющееся в них новое качество немыслимо без блоковской школы, без циклов «На поле Куликовом» и «Итальянские стихи». Вместе с тем блоковские открытия используются здесь в общественных целях, для Блока абсолютно неприемлемых, — для художественного утверждения жизненных норм, враждебных Блоку.

Примечательна для литературно-социальной вражды Гумилева и Блока та особенная аналогия, которая обнаруживается с наибольшей силой в программных гумилевских стихах «Память», открывающих «Огненный столп». Исторический калейдоскоп, судороги истории Гумилев толкует здесь как своего рода «вечную стихию» жизни. Эта вечная стихия, по Гумилеву, подлиннее истории; история — марево, бред, цепь видений. Один из двойников лирического «я» рисуется при этом в виде апостола, и этот образ главенствует над композицией, определяя ее итоги, идейный смысл:

Знал он муки голода и жажды,
Сон тревожный, бесконечный путь,
Но святой Георгий тронул дважды
Пулею нетронутую грудь.

{512} Я — угрюмый и упрямый зодчий,
Храма, восстающего во мгле,
Я возревновал о славе отчей
Как на небесах, и на земле

В конце же стихотворения появляются канонические символы апостольского служения — лев, и орел, и путник, скрывающий лицо, т. е. новый Христос. Оказывается, что этот новый Христос сопутствует контрреволюции, трактуемой как вечная, хотя и трагически обреченная стихия. Таким образом, лирическое «я» стихотворения, носитель исторической «памяти» — в то же время нечто вроде апостола нового Христа. Сознание этого героя отнюдь не противоречиво — напротив, несмотря на трагический подтекст обреченности, утверждается его волевая цельность. Соответственно и Христос рисуется не как знак нравственной требовательности, но как традиция, память, — в стихотворении «Заблудившийся трамвай» среди других исторических «видений» тоже появляется тема христианства в совершенно недвусмысленном виде:

Верной твердынею православья
Врезан Исакий в вышине.

Христианство привлекается в его прямых, явных связях со старым общественным строем, истолковывается как один из наиболее законченных способов утверждения этого старого мира. В итоге, пытаясь опереться на историзм и индивидуалистически трактуемую «стихию» личности, Гумилев стремится в своей наиболее зрелой лирике создать образ законченной буржуазной личности, образ-характер человека старого мира, противостоящий революции. Поэтому вражда Гумилева и Блока имеет не внешние, но глубокие внутренние причины, и попытки Гумилева освоить блоковский художественный опыт, привлечь его к созданию своих собственных поэтических концепций, столь иначе общественно направленных, должны не уменьшать, а обострять эту вражду.

Группирующиеся вокруг Гумилева его ученики пытаются выдвинуть на первый план поэтический метод Гумилева как центральное, собирательное и наиболее значимое явление эпохи: «Гумилев есть одна из центральных и определеннейших фигур нашего искусства, и, добавлю, героическая фигура среди глубокого и жалкого помрачения поэтического и общехудожественного сознания в наши {513} дни»[[240]](#footnote-241). В самом Гумилеве выделяется цельность, воля, жизненность: «Он и всегда был и остался в новой своей книге прежде всего мужественным в смысле желания работать в мире, “преображать” его, как любят у нас говорить, а не только очаровываться им»[[241]](#footnote-242). Соответственно возникают связанные с Гумилевым попытки теоретического обоснования образной цельности, гармоничности, равномерности — своего рода акмеистической «синтетичности», именуемой новым классицизмом: «Акмеист, по Н. Гумилеву, равномерно и наиболее интенсивно напрягает все свои *человеческие* способности для миропознания. Его внимание направлено на все явления жизни во вселенной и распределяется между ними равномерно по их удельному весу»[[242]](#footnote-243). Подобная «классичность», «гармоничность» противопоставляется Блоку как художнику дисгармоническому, хаотическому, представляющему упадочный романтизм. Признается крупное художественное значение Блока, но ему вменяется в вину отсутствие цельности, синтетичности, жизнеутверждения: «Блок после увлечения и розовых мечтаний своих далеких лет очень ясно и очень честно ответил: мне жизнь не нравится. И вся его поэзия с “Ночных часов” одушевлена одним только пафосом: пафосом ликвидации всех человеческих надежд и верований»[[243]](#footnote-244). С таким восприятием мира нельзя жить и работать, обнаружение Блоком трагических противоречий сознания старого человека, согласно акмеистической критике, исключает возможность использования и дальнейшего развития художественного наследия Блока: «Русская поэзия сейчас во всем, что есть в ней живого, наследства Блока не принимает»[[244]](#footnote-245).

Подход Блока к современному человеку как явлению противоречивому обосновывается влиянием азиатчины в истории России; такому подходу противопоставляется ученичество у Европы: «Очень неожиданно в это разногласие вмешивается история: если Россия на вызов Петра ответила Пушкиным, то Блоком она отказалась от своего ответа, попыталась зачеркнуть его и потянуться опять {514} в старые азиатские дебри, в азиатскую одурь… Осью вращения нашей молодой поэзии, ее смыслом и жизнью является решительное и окончательное “принятие” Европы, даже откровенное и долгое еще ученичество, хотя бы и верно было то, что Европа сейчас — только кладбище»[[245]](#footnote-246). Проповедь «цельной», «жизнеутверждающей» концепции искусства на деле оказывается исторически основанной на «цивилизованной», «европейской» буржуазной личности; противопоставление «классика» Гумилева «отрицающему жизнь романтику» Блоку означает фактически неприятие, как «азиатской одури», человека революционной эпохи, человека массы, на изображение которого ориентировался Блок-поэт в эти годы.

За литературной борьбой, за теоретическими и практически-художественными столкновениями, противоборством разных поэтических концепций, разными истолкованиями основного образа-характера эпохи стоят тут фактически разные концепции жизни, разное отношение к революции, и далее, в сущности, разное отношение к своей стране, к истории России, которая для Блока неразрывно связана с революцией и человеком массы. Именно так и осмысляется у Блока его художественное столкновение с Гумилевым и возглавляемой им поэтической школой. Блок не вступает в эти годы в коллизии с Андреем Белым. Суть тут не в том, как Блок на новом этапе относится к символизму, как его истолковывает: это проблема для специального исследования. Едва ли Блоку мог сколько-нибудь импонировать «синтетический» образ центрального героя поэмы «Христос воскрес», — реально там изображалось «самораспятие» буржуазного интеллигента, принимающего революцию, но полностью ее не понимающего. Это было далеко от реальной истории народа, но по причине крайней художественной запутанности просто малодоступно сколько-нибудь широкому кругу читателей. Гумилев и его школа в пластически-ясной по внешности, «классицистической» форме выдвигали, используя отчасти опыт самого Блока, образ-характер буржуазного человека, явно противопоставляя его революции и человеку массы. Всегдашняя ненависть (или даже отвращение, омерзение — если говорить в личном плане) Блока к буржуа должна была вызвать у него духовный и художественный отпор таким тенденциям.

{515} Последняя литературно-критическая статья Блока «Без божества, без вдохновенья» (апрель 1921 г.) поэтому совершенно не случайно посвящена Гумилеву и его школе. В концовке ее сформулированы основные для Блока проблемы в негативной форме: «Если бы они все развязали себе руки, стали хоть на минуту корявыми, неотесанными, даже уродливыми, и оттого больше похожими на свою родную, искалеченную, сожженную смутой, развороченную разрухой страну! Да нет, не захотят и не сумеют; они хотят быть знатными иностранцами, цеховыми и гильдейскими; во всяком случае, говорить с каждым и о каждом из них серьезно можно будет лишь тогда, когда они оставят свои “цехи”, отрекутся от формализма, проклянут все “эйдолологии” и станут самими собой» (VI, 183 – 184). Внешняя, формальная западническая щеголеватость акмеистов, по Блоку, скрывает за собой отсутствие человеческой личности; это опустошение личности связано с тем, что люди эти отстранились от жизни своего народа, своей страны, ее истории. Буржуазная личность, по Блоку, вовсе не личность, а внутренняя пустота. В сущности, тут наносится удар по основным общественно-художественным идеям Гумилева. За образом «развороченной разрухой страны» стоит, конечно, образ современного человека, человека массы, героя «Двенадцати». Полемика имеет не просто художественный характер, — да и могли ли в эту эпоху обнажившихся до конца общественных противоречий быть только художественные полемики!

Один из наиболее сильных ударов Блока по Гумилеву и его школе — это удар по центральному пункту акмеистических теоретических построений. Борясь за цельность, гармоничность, мужественность человеческого образа-характера (а реально, в художественной практике, подменяя его «западническими» синтетическими конструкциями буржуазной личности), акмеисты вместе с тем упускают из виду или сознательно утаивают тот факт, что рациональное, разумное в их теориях и в их практике заимствовано из чуждого художественного опыта и чужих теоретических обобщений этого опыта: «мужественно-твердый и ясный взгляд на жизнь», как утверждает Блок, «эта единственная, по-моему, дельная мысль в статье Гумилева была заимствована им у меня…» (VI, 178). Блок ссылается далее на свою статью «О современном состоянии русского символизма». Само собой разумеется, по понятным причинам, Блок тут сужает вопрос об источниках акмеизма. На деле опыт Блока используется акмеистами {516} несравненно больше и, разумеется, не только и не столько «теоретически», сколько прежде всего в области поэтической практики. Естественно, что Блока тут меньше всего интересуют проблемы литературной генеалогии, и еще менее его томит желание быть духовным отцом акмеизма: реально Блока волнует вопрос, во что превращается у акмеистов опыт старшего поколения русских писателей и шире — опыт русской культуры в целом.

Здесь возникает наиболее глубокая из занимающих Блока общественно-художественных проблем. Гумилев и его школа пытаются построить «цеховое», замкнутое искусство, отделенное от народной жизни и от общих закономерностей развития русской культуры. В такое искусство, отделенное от обычных человеческих потребностей, от вопросов, волнующих людей в их обычной жизни, Блок не верит, попытки его создания находит глубоко вредными Еще в дореволюционную пору Блок видел тенденцию к разделению искусств на отдельные отрасли, ручейки, незакономерную «специализацию» отдельных отраслей, и тогда же он уже считал подобную «специализацию» проявлением общей закономерности раздробления жизни — проникновения в нее буржуазных отношений. Сейчас, после революции, Блок говорит об этом применительно к школе Гумилева резче, чем когда-либо прежде: «“чистая поэзия” лишь на минуту возбуждает интерес и споры среди “специалистов”; споры эти потухают так же быстро, как вспыхнули, и после них остается одна оскомина; а “большая публика”, никакого участия в этом не принимающая и не обязанная принимать, а требующая только настоящих, живых художественных произведений, верхним чутьем догадывается, что в литературе не совсем благополучно…» (VI, 175). У акмеистов такое отношение к искусству, считает Блок, вытекает из ориентации на буржуазный Запад, — на буржуазные общественные отношения, сказали бы мы сегодня. Отвергая Гумилева и его школу, Блок отрицает подобную тенденцию не просто как неприемлемое для него художественное направление, но прежде всего как определенную линию общественного поведения и как определенную концепцию истории и человека.

В согласии со своими общими взглядами на русскую жизнь и русского человека, получившими новое и наиболее резкое выражение в революционную пору, Блок находит особую специфику в русском историческом развитии И, соответственно, в русской культуре: «Россия — молодая {517} страна, и культура ее — синтетическая культура. Русскому художнику нельзя и не надо быть “специалистом”» (VI, 175). Блок находит, что буржуазная специализация, вследствие исторической «молодости» России, не развилась в ней в полной мере, и видит в этом преимущество русской культуры. Утверждение о «синтетическом» характере русской культуры и стоящего за ней русского человека и русского художника поэтому далеко от Соловьева, Белого или Гумилева, — для Блока тут речь идет об истории, революции, трудовом человеке. Как бы идеалистичны ни были общие основы блоковского мировоззрения, эти критерии заставляют совершенно иначе звучать блоковские определения особенностей русской культуры, чем их можно было бы прочесть вне контекста всего творчества поэта. Вражда Блока к гумилевскому направлению приобретает наиболее резкие и определенные очертания именно в этом, последнем у него произведении критического жанра. Здесь выступает мысль об общих судьбах русской культуры — какой она будет, какой она должна быть. Отвержение гумилевской школы вместе с тем содержит острую и горькую думу о собственной творческой судьбе, о ее итогах. Это — мысль о «лирике» как специфическом жанре, который может оказаться способом отъединения от жизни, о преодолении этой «лирической» отторженности в общеисторической («космической») национально-народной «стихии».

Блок-художник нашел в наибольшей для себя мере способы «согласия со стихией», способы возведения «лирики» к трагедийно-эпическим основам в своем послереволюционном творчестве. Сейчас, в конце жизни, он думает о других сторонах коллизии «лирики» и «жизни», о других способах ее преодоления, и, естественно, это связано с размышлениями о собственном творчестве. Говоря о «специализации», раздроблении искусств на отдельные отрасли и ручейки, Блок особенно настойчиво говорит об исторически существующем в определенных линиях также и русской культуры «разлучении поэзии и прозы», — Блок находит, что «оно уже предчувствовалось в 40‑х годах прошлого столетия, но особенно ясно сказалось в некоторых литературных явлениях сегодняшнего дня» (VI, 175). Говоря о 40‑х годах, Блок, конечно, меньше всего думает о Гумилеве, который явно очень мало связан с такими особыми линиями русской поэзии, как, скажем, Ап. Григорьев, и с которыми очень тесно связан, напротив, сам Блок. Мысль Блока тут — явно о себе, {518} о своей творческой судьбе. Смог ли он сам, как художник, преодолеть разрыв поэзии и прозы, наметившийся уже в 40‑е годы? Смог ли он сам, как поэт, внести нечто новое и принципиально важное в ту линию русской культуры, органическим продолжением которой является его поэзия? «Разлучение поэзии и прозы» для Блока вовсе не формальный, мелкий и второстепенный вопрос. Блок говорит: «… поэт, относящийся свысока к “презренной прозе”, как-то теряет под собой почву, мертвеет и говорит не полным голосом, даже обладая талантом. Наши прозаики — Толстой, Достоевский — не относились свысока к поэзии; наши поэты — Тютчев, Фет — не относились свысока к прозе. Нечего говорить, разумеется, о Пушкине и о Лермонтове» (VI, 175). Ясно, что для Блока тут речь идет о вещах существенно содержательных: об использовании опыта поэзии прозой и обратно — поэзией прозы, — опыта не формального, внешнего, но в подходах к человеку, в постижении человека, в способах его содержательного воспроизведения. По существу, основная проблема тут — это преодоление «лирической отъединенности», проблема нового качества лирики, при котором изображение человека было бы наиболее широким, объемным, полноценным. Речь идет, в конечном счете, об искусстве, создаваемом в «согласии со стихией», об искусстве, где субъект лирики обретает эпические, исторические, широкие жизненные основы. Блок думает о судьбе своего искусства на новом этапе развития русской культуры. Он думает о художниках и произведениях искусства, о том, чтобы и те и другие были «… больше похожими на свою родную, искалеченную, сожженную смутой, развороченную разрухой страну» (VI, 183 – 184) Подтекст размышлений Блока о взаимообогащении поэзии и прозы — человеческая личность и искусство, достойные своего времени и своего народа.

Как художник, на протяжении всей своей творческой жизни искавший способ создания «объективированного» лирического образа-характера, Блок совершенно органично в конце жизни, найдя для этого образа-характера особые способы создания эпической основы, не может не думать о том, что его опыт имеет более широкое и общее значение для русской культуры, что итоги этого опыта не умещаются в рамки только лирики, выходят за ее границы. Следовательно, вопросы «поэзии» и «прозы» в итоговых размышлениях Блока оказываются теми же волновавшими его всю жизнь проблемами «эпоса» и «лирики», {519} или, говоря иначе — «традиций» и «новаторства». Решительно снимается возможность чисто художественного их толкования — для Блока все это оказывается выражением судеб русской культуры и еще шире — исторической судьбы народа в революционную эпоху. Несомненно вплетение чисто личной художественной тревоги во весь этот цикл предсмертных раздумий Блока Свойственные всей блоковской эволюции судорожность, неровность, скачкообразность сказались в последний период жизни Блока в том, что вершинное сопряжение «лирики» и «эпоса», «традиций» и «новаторства» в трагических образах «Двенадцати» как бы окончательно проявляет и до дна исчерпывает возможности Блока — лирического поэта.

Однако решительный «сдвиг» внимания в сторону прозы как «эпоса» говорит не только о драматизме индивидуальной художественной судьбы. Он говорит и об огромном историческом чутье Блока, и о драматически противоречивой связи его искусства с большими судьбами русской культуры. Те же трагические образы «Двенадцати» с их сложно разработанным «личностным» началом (на эпической основе «истории») как бы выходят из границ лирики, «выплескиваются» — в прозу. Такая возможность основывается на «новаторстве» Блока — его внутренних связях с революционной эпохой. Но и «традиции» тут играют роль: лирика Блока всегда искала связей с большими традициями русской прозы, и поэтому возможен обратный переход в прозу ее проблем. С советской культурой начального периода искусство Блока находится в сложных соотношениях. Относительно мало связана с Блоком ранняя советская поэзия — ведь в ней прежде всего, при ее «абстрактной» революционности, совсем иначе, чем у Блока, строится самое главное для искусства — образ человеческой личности[[246]](#footnote-247). Столь глубоко, {520} сложно и противоречиво разработанного образа человеческой личности в советской поэзии начального периода нет, блоковские образы ближе к поискам советской прозы. Круг художественных проблем, связанных со стихийно-сложной, противоречивой человеческой личностью, имеет значение прямо, и непосредственно, и в первую очередь для процессов развития советской прозы; это и вполне естественно, так как прозе явно «способнее» говорить о таких вещах. Именно в советской прозе с особой наглядностью и художественной выразительностью выступил образ-характер человека массы, по-новому самоопределяющегося в революционную эпоху, рвущегося к новым жизненным просторам и в то же время в своем конкретном поведении обнаруживающего черты стихийности. У самых разных писателей, по-разному преломляясь, с разными индивидуальными оттенками и особенностями выступает на протяжении 20‑х годов характер простого трудового человека, накрепко связавшего себя с революцией и в свете ее по-новому осмысляющего свою жизнь. Это крестьянская русская женщина Виринея у Л. Сейфуллиной, это ставший партизанским вожаком сибирский рыбак Вершинин у Вс. Иванова, это многочисленные резко, почти до эксцентрики индивидуализированные герои «Конармии» И. Бабеля, это групповой коллективный портрет-характер сдвинувшейся не только «географически», {521} но и исторически со своего привычного положения крестьянской массы в «Железном потоке» А. Серафимовича и многие другие герои целого большого этапа в развитии советского искусства. У всех этих людей большая, подлинная, органическая вера в непререкаемую правду революции и стремление к посильному — у каждого по-своему, на своем месте в жизни — участию в ее делах; и в то же время в конкретном поведении каждого из них в несколько разной форме проявляются — если пользоваться ленинским словом — жизненные «привычки» в самом широком смысле, выработанные в старом обществе, привычки, которые иначе можно назвать и «стихийностью». Трудно себе представить, чтобы в тех конкретных условиях, в той исторической ситуации все это могло быть иным. Вспомним, с какой беспощадной прямотой и правдивостью формулировал возникающую здесь проблему В. И. Ленин: «Старые социалисты-утописты воображали, что социализм можно построить с другими людьми, что они сначала воспитают хорошеньких, чистеньких, прекрасно обученных людей и будут строить из них социализм. Мы всегда смеялись и говорили, что это кукольная игра, что это забава кисейных барышень от социализма, но не серьезная политика… Мы хотим строить социализм немедленно из того материала, который нам оставил капитализм со вчера на сегодня, теперь же, а не из тех людей, которые в парниках будут приготовлены, если забавляться этой побасенкой»[[247]](#footnote-248).

К сожалению, такого рода «побасенки» о «хорошеньких, чистеньких» людях, совершающих как заученный урок важнейший в своей жизни и всемирно-исторический по своим конечным результатам социальный поворот, наделали немало идейно-духовного вреда в оценках советской литературы, в критике и в литературоведении, в школьном и вузовском преподавании. И в школьном и в вузовском преподавании, например, твердо установился обычай отсекать и «прорабатывать» очень большую часть советской литературы начального периода за «поэтизацию стихийности». Находились «под подозрением» в этом смысле, скажем, Вс. Иванов, Л. Сейфуллина и многие другие писатели, без творчества которых просто невозможно понять внутреннюю логику, закономерность процессов развития советского искусства. В качестве теоретического {522} подспорья при этом использовалась книга В. О. Перцова «Этюды о советской литературе» (1937), отдельные положения и наблюдения из которой цитировались (чаще всего без ссылок) бесконечное число раз. В серьезном, умном исследовании В. О. Перцова процессы развития литературы первого советского двадцатилетия рассматриваются сквозь обобщающие понятия: «проблема дисциплины» и «проблема личности». Отчасти в интересах теоретической ясности, отчасти, по-видимому, под воздействием определенных идейных схем и реальных событий второй половины 30‑х годов, вопросы социалистической дисциплины в книге Перцова несколько искусственно отчленяются и противопоставляются проблемам развития социалистической личности. Это противопоставление обусловливает — при всем интересе, живости и плодотворности ряда конкретных наблюдений и оценок, возникающих здесь, — вместе с тем и несколько механическое разделение и столкновение разных линий развития советской литературы. Одни явления литературы становятся закономерными, другие — сомнительными и идейно и общественно, без особых к тому оснований. Так, скажем, герой «Железного потока» Кожух противопоставляется, как более социалистически сознательная личность, герою «Бронепоезда 14-69» Вершинину, как человеку более «стихийному». В общем построении книги оказывается, что условно установленные качества героев распространяются далее на авторов: один поэтизирует «сознательность», другой «стихийность», — соответственно ряд явлений искусства оказывается общественно сомнительным. Ясно, что качества героя нельзя распространять на автора. Далее, схематизируется, упрощается при этом и герой: бесспорно, что в «Железном потоке» несколько четче, чем в «Бронепоезде 14-69», выявлены черты сознательности у Кожуха, но ведь это связано с особым замыслом: обобщенный Кожух соотнесен с коллективным образом-характером, представляющим в большей мере «стихийное», поэтому Кожух и должен быть подчеркнуто более «сознательным». Соответственно Кожух как характер несколько чрезмерно обобщен, мало индивидуализирован, тогда как Вершинин, более явно сходный, переплетенный с массой, бесспорно более красочен как личность, как характер. Все это говорится вовсе не в целях «защиты» героев и тем менее «защиты» авторов, но просто для того, чтобы было понятно, как обедняет литературу, при жестком {523} применении, схема, получавшаяся из упрощенного толкования идей Перцова.

Наиболее же существенным вопросом тут является, конечно, то, что волей-неволей стерилизованным, обедненным, схематичным оказывается сам простой трудовой человек, человек массы, участник революции. «Сомнительные подвиги мелкобуржуазного своеволия показались некоторым (писателям. — *П. Г*.) выражением героического в революции»[[248]](#footnote-249). Так пишет Перцов, далее следует разбор повести Лавренева «Ветер» — разбор, появляющийся потом чуть ли не у всех критиков, писавших о литературе 20‑х годов. Элементы стихийности в поведении героя Лавренева, матроса Василия Гулявина, толкуются как идейно-художественная позиция автора, как «поэзия своеволия», как нечто недолжное, не имеющее права на существование в литературе. Каким бы сложным ни был ход рассуждений тут, он приводит к следующему итогу: нехорошо со стороны Лавренева, что он «воспевает» (хотя изображение красочного и вообще реального характера вовсе еще не есть «воспевание») несдержанного, «стихийного» Гулявина. Можно сказать и так, что главный упрек здесь направлен в сторону самого Гулявина (и реальных, достаточно многочисленных людей, стоящих за художественным образом): нехорошо, что вы такие, надо, чтобы вы были «хорошенькие и чистенькие». Но ведь «со вчера на сегодня» остались в основном не люди, «в парниках» приготовленные, а именно люди типа Гулявина, Вершинина, Кожуха, Виринеи, т. е. люди с разной мерой переплетающегося в них «прошлого» и «будущего», люди, в которых именно это переплетение «прошлого» и «будущего» и образовывало личность, индивидуальность, характер.

Художественная сила и своеобразие советской прозы 20‑х годов именно в том и заключается, что в ней разрабатывается в разных преломлениях, разнообразных вариантах новый характер простого трудового человека революционной эпохи. Подтекст истории присутствует в лучших из этих образов-характеров, сохранивших живое художественное значение и по сей день; он состоит, этот исторический подтекст, как раз в том, что изображаются не «в парниках» приготовленные, «хорошенькие и чистенькие» схемы, но живые, конкретные соотношения исторических реальностей, преломленные в индивидуальной {524} человеческой судьбе. Сами же эти соотношения в каждом из индивидуальных случаев различны; мера подобных соотношений служит почвой художественной индивидуальности авторов. Так, скажем, острая художественная индивидуальность Бабеля проявляется прежде всего в контрастных, подчеркнутых, подчас граничащих с эксцентрикой противопоставлениях основных исторических граней индивидуального характера. Таков характер Никиты Балмашева, героя заслуженно знаменитого рассказа «Соль». Балмашев, «солдат революции», творит самосуд над спекулянткой, обманувшей лучшие чувства «бойцов второго взвода». Он не «в парнике» созданный «солдат революции», но историческая реальность: кому придет в голову осуждать или оправдывать его, подозревать в чем-то героя или автора или, напротив, превозносить их, — минуя ту правду исторического контекста, в котором он выступает: «И увидев эту невредимую женщину, и несказанную Расею вокруг нее, и крестьянские поля без колоса, и поруганных девиц, и товарищей, которые много ездют на фронт, но мало возвращаются, я захотел спрыгнуть с вагона и себе кончить или ее кончить. Но казаки имели ко мне сожаление и сказали:

— Ударь ее из винта.

И сняв со стенки верного винта, я смыл этот позор с лица трудовой земли и республики».

Изображенная здесь ситуация отчетливо напоминает основной сюжетный узел «Двенадцати» — историю убийства Катьки, расположение и смысловое наполнение образов-характеров. Балмашев совершает самосуд, руководствуясь высшими духовно-историческими соображениями, коллективный образ-характер «бойцов второго взвода» вполне понимает и одобряет совершаемое. Неразложимое сочетание мотивов высшей правды революции и «стихийности», связывающей активных героев сюжета со старым миром, сказывается не только в самосуде, но и в теме «поруганных девиц». С жестокой бабелевской определенностью проходит тема «поруганных девиц» через весь рассказ и во многом соответствует в гениальном блоковском построении «Катькиной любви» с ее опустошающей безличностью. Поругание любви Катька совершает не менее бесчеловечно, чем, соответственно, бабелевская спекулянтка — поругание материнских чувств; сходный высокий смысл приобретает при этом как реакция {525} Петрухи и «двенадцати», так и Балмашева и «бойцов второго взвода».

Конечно, у Блока все это дается с гораздо более широкими философскими ассоциациями и осмыслениями, и, несомненно, Бабель-художник исходит из совершенно иных, далеких от Блока литературных традиций. Дело тут вообще не в возможных литературных влияниях, взаимодействиях и т. д. Наименее интересны сами по себе, очевидно, существующие у Лавренева, может быть у Вс. Иванова и определеннее всего у Малышкина прямые воздействия Блока. Наиболее существенно то, что Блок, развивавшийся в совершенно иных исторических обстоятельствах, шедший иным путем мировоззренческих и поэтических исканий, приходит к идейно-художественным итогам, во многом аналогичным проблемам и поискам молодой советской прозы. Это говорит о жизненности блоковских творческих проблем, пробивающихся сквозь все еще тяготеющие над Блоком философские и литературные реминисценции. Примечательно, что в общей связи с идейной проблематикой «Двенадцати» и стоящими за поэмой более глубокими жизненными вопросами о человеке новой исторической эпохи сам Блок часть этих вопросов пытается решить средствами художественной прозы. Такие произведения Блока революционной эпохи, как «Катилина» и «Русские дэнди», очевидно, следует отнести к области художественной прозы, к каким-то особым жанровым ее разновидностям. Вообще литературно-критические статьи, публицистика и даже дневники и письма[[249]](#footnote-250) Блока и по типу содержания, и по стилю чаще всего тяготеют к художественной прозе. Что же касается таких вещей, как «Катилина» и «Русские дэнди», то в них присутствуют особыми средствами построенные и вполне отделенные от потока лирического авторского сознания, обычного для публицистики Блока, характеры и, соответственно, реализующие «действия» этих характеров внутренние сюжеты. Уместнее всего в данном случае говорить о прозе в самом прямом смысле слова.

Так же, как и «Двенадцать», эти произведения органически вырастают из общей эволюции Блока — лирического поэта, представляют собой особый, новый этап блоковской поэзии, требующий, ищущий более широкой, эпического типа, исторической основы для образов-характеров, {526} выросших из лирики. На связь «Катилины» с общей проблематикой «Двенадцати» уже указывалось в литературе о Блоке[[250]](#footnote-251). Если в «Двенадцати», как говорилось выше, общая философско-историческая концепция, в точном и узком смысле этого слова, в самом тексте поэмы все-таки отсутствует, выделяется в особое произведение — «Скифы», то в «Катилине» Блок пробует, проверяет свои возможности в границах одного произведения дать и характеры людей революционной эпохи, и соответствующую этим характерам историко-философскую концепцию. На современном материале Блок, очевидным образом, не смог бы это сделать. Потребовалась проза, притом проза исторического плана. Естественно, что в этом сказывается и стремление Блока расширить свои художественные возможности, и вместе с тем ограничения блоковского метода. В тексте самого произведения, не являющегося, конечно, исторической повестью, но вольно сочетающего приемы разных жанров научно-очеркового и художественно-философского повествования, Блок предупреждает, что не следует слишком прямолинейно толковать ту аналогию к русской революции, которую он находит в истории Рима: «Сквозь призму моего времени я вижу и понимаю яснее те подробности, которые не могут не ускользнуть от исследователя, подходящего к предмету академически» (VI, 86). Блок настаивает на том, что изображаемое им — не «исторический маскарад», переодетая современность, но сама история, воплотившаяся в людях, помогающая понять современность — и только. Это — задача исторической прозы. Иначе говоря, для Блока важнее всего по-особому понимаемый объективный, исторический характер изображаемого.

Но аналогия все-таки возникает, все дело в ней, и для нее-то все это и пишется. Тут сказывается идейно-художественная противоречивость Блока, с одной стороны, его стремление к трагедийному истолкованию истории и современности — с другой. Трагически-цельный характер Катилины, стоящий в центре повествования, противоречив не субъективной, личной и мелкой противоречивостью, но выражает противоречие целой эпохи, о котором и не подозревает сам герой. Такова сложная художественная задача, которую поставил себе автор. О Катилине в произведении говорится, что «… он был создан *социальным* {527} *неравенством*, вскормлен в его удушливой атмосфере» (VI, 68). Это для Блока главное. Катилина представляет не массы, а социальные верхи. Он ни в какой степени не напоминает поэтому героев «Двенадцати». Но «Катилина был революционером всем духом и всем телом» (VI, 68), — как же так могло получиться? Катилина, по Блоку, как бы совмещает в себе все грехи, все падение, всю низость социальных верхов «старого мира»; он с такой густотой, интенсивностью сконцентрировал все это, что, сам того не ведая, самым фактом этой «демонической» концентрации зла он разрушает, потрясает насквозь прогнивший строй римской государственности. Блок говорит о гибели старого строя, трагически-неотвратимой, неизбежной, но он не повторяет «Двенадцати», и его Катилина не маскарадный герой, но герой социальной трагедии, герой трагедийной исторической прозы.

В общем конфликте произведения непосредственно противостоит темному и трагическому Катилине «интеллигент» Цицерон — выразительный образ недальновидного защитника исторически отжившего строя. По-настоящему же соотнесен с Катилиной поэт Катулл, и здесь-то и обнаруживается наиболее волнующая Блока глубинная мысль произведения. Это — мысль о человеческой личности, о трагических связях ее со временем, с историей и об искусстве как о выразителе этих связей и соотношений. Быть может, во всей прозе Блока нет более глубоких, сложных и тонко выраженных размышлений о поэзии, чем в «Катилине». Трагически-неистового, темного Катилину несет «… тот ветер, который разросся в бурю, истребившую языческий старый мир» (VI, 71). Этот же ветер истории несет поэзию Катулла, ибо «… мы не только имеем право, но и обязаны считать поэта связанным с его временем» (VI, 84) и «… личная страсть Катулла, как страсть всякого поэта, была насыщена духом эпохи» (VI, 83). Недалекий Цицерон недостоин той исторической трагедии, в которой он случайно оказался, ее подлинный дух понял и выразил Катулл, ибо «… в эпохи бурь и тревог нежнейшие и интимнейшие стремления души поэта также преисполняются бурей и тревогой» (VI, 83). Но «буря и тревога», выраженные Катуллом, говорят о «метаморфозе», о перерождении человека, о конце одной личности и рождении другой. Произведение Блока, задуманное как проза, в соотношениях характеров (на редкость глубоких и сложных), не дает выхода из обрисованной ситуации. Характеры обрываются, гибнут в «ветре» истории, не вступая {528} в реальное соотношение, в реальный сюжет, ведущий к реальной «метаморфозе», к реальному рождению нового характера. Конечно, «Катилина» — не просто комментарий к «Двенадцати». Это попытка на историческом материале, средствами прозы, содержательно заново, богаче дать «лирический характер», повернуть его новыми гранями, подготовить его ко «второму рождению». Но попытка эта обнаруживает только частичные результаты; в целом же выявляется наличие противоречия, но не его решение. Большой, общезначимой прозы не получилось, Блок дошел до порога своих художественных возможностей в новом направлении.

Еще более драматически-сложные результаты обнаруживаются в работе над современным материалом. Столь же трудно жанрово определимое произведение (скорее всего это рассказ с очень глубокой философско-исторической темой) «Русские дэнди» принадлежит к лучшим образцам блоковской прозы и вообще необыкновенно важно для понимания послереволюционного творчества Блока в целом. Проблема отношений современного человека с искусством, и шире — с культурой (в блоковском смысле этого слова), поставлена здесь с подлинно трагедийным чувством исторической ответственности, или, выражаясь блоковскими словами, «возмездия». Большой русский поэт в артистической комнате на концерте («благотворительном вечере») встречает некоего молодого человека[[251]](#footnote-252), который сначала читает свои стихи, не являющиеся стихами («слов там не было, не было и звуков», т. е., по Блоку, отсутствовала «музыка»), затем провожает поэта по улицам революционного Петрограда домой. В завязавшемся разговоре обнаруживается ужасающая душевная опустошенность молодого человека; социальные корни этого духовного явления ясны самому герою, они — в условиях «старого мира»: «Я слишком образован, чтобы не понимать, что так дальше продолжаться не может и что буржуазия будет уничтожена. Но если осуществится социализм, нам останется только умереть; пока мы не имеем понятия о деньгах; мы все обеспечены и совершенно не приспособлены к тому, чтобы добывать что-нибудь трудом… Нас — меньшинство, но мы пока распоряжаемся среди молодежи: мы высмеиваем тех, {529} кто интересуется социализмом, работой, революцией» (VI, 55). В рассказе, представляющем собой великолепное явление классической русской прозы, создается своеобразными средствами интеллектуального повествования законченный образ-характер человека «пустой души», не менее выразительный, чем, скажем, образ яростного Катилины.

Однако в «Катилине» высокая лирика (Катулл), высокая культура сумели передать исторически-творческий характер разрушительных страстей, рождавшихся в том, римском, «старом мире». Здесь, в новых исторических отношениях, высокие страсти, как это показано в «Двенадцати», полностью ушли в социальные низы. Герой рассказа — человек вполне нетворческий, это характер, в котором именно отсутствует характер, личность. Сам герой обвиняет в отсутствии у него души, личности предреволюционную культуру, лирику, стихи: « — Вы же ведь и виноваты в том, что мы — такие.

— Кто — мы?

— Вы, современные поэты. Вы отравляли нас. Мы просили хлеба, а вы нам давали камень» (VI, 56). Здесь возникает в рассказе наиболее важная внутренняя коллизия. Бесспорно основным объяснением происхождения «пустой души» у Блока служит то, что выражено словами героя: «Все мы — дрянь, кость от кости, плоть от плоти буржуазии» (VI, 55). Но для автора есть «какая-то своя правда» (VI, 56) и в обвинении, предъявленном героем современной поэзии. Эта «своя правда» — в характере «лирики», представляемой современной поэзией и шире — современной культурой. Характер современной культуры вообще таков, что она не может дать здоровой духовной пищи. Отъединенная от социальных низов, от большого исторического моря, от «музыки» народной жизни, она способна приносить душевное опустошение даже в тех случаях, когда является подлинной культурой, а не ее суррогатом. Героя «пустой души» Блок не случайно сталкивает с большим современным поэтом. Даже большой поэт не может дать прямого и ясного ответа — даже на обвинение человека самого по себе нетворческого.

В сущности, здесь обнаруживается основная коллизия творчества самого Блока. Речь идет об эпических, исторических основах культуры. Сам Блок нашел их в «Двенадцати», но нашел в форме трагического противоречия. Сейчас он пытается свое искусство проверить на характере человека, стоящего на стыке двух исторических миров. {530} Лирика не вмещает в себя того, что ищет Блок. Но в попытке построить вырастающий из лирики прозаический характер, в данном случае характер негативный, отрицательный, — опять-таки индивидуальные творческие коллизии обнаруживаются как полностью неразрешимые. Ясно, что и в «Русских дэнди» речь идет о возможной «метаморфозе», о «втором рождении», о возможном возникновении новой человеческой поросли, нового характера, новой личности на переломе двух этапов самой истории. Создав на редкость выразительный характер душевно опустошенного человека, своего рода духовного «стиляги» первых лет революции, Блок обеспокоен, конечно, не возможным духовным возрождением буржуазных подонков. Его интересует возможность помощи элементов подлинной старой культуры в рождении нового человека из социальных низов старого общества, из массы. Тревога Блока и здесь направлена прежде всего в сторону человека массы. Старая, лишенная эпических основ культура может не только не помочь, но в каких-то случаях и повредить формированию нового человека: «А ведь в рабочей среде и в среде крестьянской тоже попадаются уже свои молодые дэнди. Это — очень тревожно. В этом есть тоже своего рода возмездие» (VI, 57). Так кончается рассказ — кончается, в сущности, неразрешимым для автора противоречием, коллизией, не имеющей исхода. Здесь нет исторического исхода для социальных явлений, о которых повествуется, и нет творческого исхода для автора. В прозе яснее чем где-либо обнаруживаются исторические границы творчества Блока.

Проблема культуры для Блока связана с проблемой новой личности, нового человека. Все то, о чем идет речь в «Русских дэнди», находит себе более прямое, обобщающее выражение в наброске ответа В. В. Маяковскому (стоявшему в то время на позиции полного отрицания старой культуры) в дневниковой записи от 30 (17) декабря 1918 г.: «Разрушая, мы все те же еще рабы старого мира: нарушение традиций — та же традиция… Одни будут строить, другие разрушать, ибо “всему свое время под солнцем”, но все будут рабами, пока не явится третье, равно не похожее на строительство и на разрушение» (VII, 350). «Третье» для Блока тут, как это должно быть ясно из всего предшествующего изложения, вовсе не есть головная, умозрительная, «в парниках» сконструированная «синтетическая» схема, но рождающиеся в трагических противоречиях истории новая культура и новая {531} человеческая личность. Поскольку для Блока это — две взаимосвязанные грани одной проблемы, постольку должно быть ясно, что развиваемое в прозаических произведениях Блока содержание относится ко всему комплексу занимавших поэта в революционную эпоху жизненных, философско-исторических и художественных вопросов. И конечно, в первую очередь это все относится к наиболее волнующему Блока вопросу о личности человека трудовой массы. Дремлющая в простом трудовом человеке личность находит свое выражение в революционном порыве людей типа Петрухи; высокая трагическая любовная страсть Петрухи — иное проявление высокого душевного строя этой скрытой, не проявленной еще в полной мере личности. И сюжет поэмы с этой точки зрения не есть просто элементарная фабула любовных неладов с уголовным концом, но органически вплетенная в «ветер» истории закономерная ее часть, повествующая о становлении личности. Какой она станет, эта личность? — вот что больше всего волнует Блока. В таком случае трагедийной фигурой в этом контексте становится и незамысловатая на первый взгляд Катька. В ней есть разные возможности, но в личность эти возможности еще не реализовались, и это-то и есть, вероятно, наиболее глубокий из личностных трагедийных аспектов великой поэмы. Среди этих возможностей, могущих реализоваться, по Блоку, есть и такие, что по своим негативным результатам могут быть куда серьезнее и страшнее всех «русских дэндизмов», вместе взятых, — хотя и сам тот аспект проблемы личности, который разработан в «Русских дэнди», безусловно, относится к более широкой, сложной трагедийной коллизии, художественно развернутой во взаимоотношениях Петрухи, Ваньки, Катьки и коллективного образа-характера в «Двенадцати».

Работа над прозаическими произведениями, по существу говоря, показывает, в каких широких внутренних и исторических аспектах, не умещающихся в лирику, виделся Блоку последних лет жизни творческий субъект его поэзии. Но прозаиком Блок не стал, да и не мог стать по всем своим внутренним данным. Переплескивание через границы поэзии говорило о больших по замыслу возможностях блоковского лирического субъекта. Но оно же говорило и о том, что стих этим замыслам не подчиняется, ушел из них. Поэтическая система Блока была завершена. Общественно это говорило о том, что Блок-поэт дал новой культуре максимум того, что он мог дать. Строителем новой {532} культуры как художник он уже дальше не мог быть. В последнем прозаическом произведении Блока «Ни сны, ни явь» (1921) один из эпизодов кончается так: «Душа мытарствует по России в двадцатом столетии…» (VI, 171). В первом эпизоде, там же, были такие, зачеркнутые автором, строки: «А я в 40 лет понимаю меньше, чем в 20, каждый день думаю разное, и жить хочу и уснуть, и голова болит от этой всемирной заварушки» (VI, 516). Дело совсем не в отрицании Блоком «всемирной заварушки» — того «космического» единства истории, которое определяло духовное существование поэта на протяжении всей его творческой жизни. И не просто об обычной человеческой усталости или чувстве личного конца тут говорится, — хотя и это играет большую роль. Блок прежде всего болезненно ощущает свое выпадение из общего поступательного потока нового этапа культуры, из ее «единого музыкального напора», из того, что определялось Блоком и так: «Мир растет в упругих ритмах» (VII, 360). Отсюда — трагическое чувство своих больших связей со старым типом культуры, чем с новым, рождающимся, по Блоку, именно во «всемирной заварушке», в бурях революции, и, соответственно, больших связей со старым типом личности, погибающим, как в этом уверен Блок, даже в самых его высоких воплощениях: «… и все теперь будет меняться только в *другую* сторону, а не в ту, которой жили мы, которую любили мы» (дневниковая запись от 18 апреля 1921 г. — VII, 416). Это чувство гибели старой личности и своего индивидуального выпадания из мира, растущего «в упругих ритмах», и является определяющим в последнем звене трагедийной эволюции Блока.

В этом последнем кругу трагедийных размышлений Блока все его творческое и человеческое внимание сосредоточивается на имени Пушкина. В дневнике Блока последнего года его жизни все время появляется по разным поводам имя Пушкина; необычайно важно для понимания духовного состояния и последних мыслей Блока о судьбах народа, культуры и человека постоянное присутствие в его сознании образа Пушкина. В обобщающем виде эти размышления Блока выражены в его пушкинской речи («О назначении поэта», февраль 1921). Чрезвычайно существенно то, что, осознавая свою причастность к старой культуре и старому типу личности, Блок видит их прежде всего в пушкинской культуре и в том типе личности, который стоит за пушкинской поэзией. «Хрустальный звон» поэзии Пушкина, по Блоку, говорит о наиболее совершенной {533} личности, выдвигавшейся прежней русской культурой; «веселое имя» и «легкое имя: Пушкин» (VI, 160), по Блоку, синоним наиболее высокой человечности. «И Пушкина тоже убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха. С ним умирала его культура» (VI, 167). Ясно, что Блок соотносит тут историческую судьбу Пушкина со своей собственной судьбой: с концом исторически познавательного художественного напряжения, «музыкального ритма», означающим трагический перелом от одного этапа высокой культуры к другому; чисто внешнее значение имеют, по Блоку, отрицательные, негативные силы истории, которые выступали против величайшего представителя национальной культуры. Собирательно выражены эти силы у Блока в образах «черни», «чиновников». С наибольшей определенностью проявляется в пушкинской речи Блока его предельная ненависть к чиновничье-бюрократической машине старой русской государственности. Через всю прозу Блока революционных лет проходит тема бюрократической государственности как средоточия, своеобразного концентрата всех отрицательных черт старой русской истории: так, в «Катилине» исторические аналогии и даже «исторический маскарад» проступают особенно отчетливо в презрительном описании чиновничьего аппарата Рима; в «Русских дэнди» «трухлявую, дряблую древесину бюрократии» (VI, 57) Блок готов счесть первейшим, что должен был сжечь до пепла исторический пожар, и т. д. Наиболее резкое и законченное выражение приобретает эта тема, вполне согласующаяся с общими историческими взглядами Блока, в его пушкинской речи. Но было бы чрезмерным преувеличением исторической роли бюрократической «черни» считать, что ею вызваны «предсмертные вздохи Пушкина» (VI, 167). Они вызваны совсем другой причиной, а именно — сменой двух культур, трагедийным движением истории, к которой «чернь» не имеет никакого отношения. И тут открывается наиболее глубокий аспект предсмертной пушкинской темы Блока. «Хрустальный звон» поэзии Пушкина — это предельное напряжение творческих сил личности, ее «тайной свободы». Блок не отказывается ни от одной из творческих тем последних лет в своей пушкинской речи. «Не называются чернью люди, похожие на землю, которую они пашут, на клочок тумана, из которого они вышли, на зверя, за которым охотятся» (VI, 162). Для Блока по-прежнему центром исторического движения остается простой трудовой человек, человек {534} «стихии», человек массы. Подлинная культура опирается именно на него. Не отказывается Блок от своей идеи новой личности, рождающейся в грозах и бурях истории: «Мировая жизнь состоит в непрестанном созидании новых видов, новых пород» (VI, 161) — так говорится в обобщающе-философской части пушкинской речи. Поэтому не отказывается Блок в предсмертные годы и от своих высочайших художественных созданий революционной поры: «Оттого я и не отрекаюсь от написанного тогда, что оно было писано в согласии со стихией…» (III, 474) — писал Блок в записке о «Двенадцати» (1 апреля 1920 г.). Не отказывается он и от «стихии» революции. Потому-то и появляется в конце жизни Блока «веселое» и «легкое» имя Пушкина, что за ним не стоит и не может стоять отрицания ни одной из подлинных ценностей человеческого существования, культуры и истории. Трагическая тема ухода истории из человеческого творчества, конца художника и конца целого этапа культуры дана Блоком и в стихотворении «Пушкинскому дому». Оно лишено блоковской лирической силы, и как раз это говорит больше всего о чисто личных трагических сторонах последних лет жизни Блока; но оно не содержит, так же как и полная трагедийным художественным «звоном» пушкинская речь, отказа от новой культуры, мостиком к которой является все творчество Блока в целом:

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

Блок не мог отказаться от «ледохода», от человеческого будущего, которому он посвятил всю свою великую поэзию; в пушкинской речи говорится, что «… роль поэта — не легкая и не веселая; она трагическая…» (VI, 160). Появление наиболее высокого образа русской национальной культуры, «легкого» и «веселого», «поклоном» которому завершается лирика Блока, говорит о трагедийном достоинстве, с которым Блок хотел бы завершить свою историческую роль:

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

*Август 1963 — август 1964*

# **{535}** Поэтический театр Александра Блока

## 1

Издавая дважды сборник своих драматических произведений в 10‑е годы, т. е. в пору наивысшей творческой зрелости, Блок выносил в его заголовок слово «театр». Очевидным образом, в это обозначение Блоком вкладывался примерно тот смысл, который связан для нас с понятиями «театра» Шекспира, Мольера, Островского, Чехова и т. д. Свод драм, произведений для сценического воплощения — так можно истолковать логику блоковской мысли. Первое издание театральных вещей Блока носило название «Лирические драмы». Едва ли можно считать случайностью смену названий, скорее ее следует понимать как своеобразное истолкование внутренней закономерности в творческом движении Блока-драматурга. От лирики к театру в собственном смысле слова — так представлял себе свой путь на театре Блок. Между тем в трудах, специально посвященных драматургии Блока, и в опытах обобщенного исследования драматургии русского символизма театральное творчество Блока рассматривалось — вплоть до самых последних лет — как законченный в своем роде опыт субъективно-лирической драматургии, далекой от театра, внутренне чуждой ему. Большая идейно-художественная драма Блока, сложными путями шедшего к отображению в своем творчестве содержания великой исторической эпохи, полной глубоких революционных потрясений, тем самым сводилась к топтанию на месте, к однообразному повторению раз и навсегда выработанных канонов лирико-субъективистского искусства.

{536} Подводя итоги своему творчеству, размышляя над тем, каким должен быть окончательный состав его «театра», стоит ли в него включать драму «Песня Судьбы», в дневниковой записи от 7 января 1919 г. Блок определяет логику своего историко-общественного и художественного движения «до 1917 года», этого величайшего в его духовной жизни рубежа, как «*верный* путь», «путь среди революций» (VII, 355). Этот «путь среди революций», чрезвычайно сложный и противоречивый, по-своему отразился и в театральных исканиях Блока. Можно сказать так, что театральное творчество Блока резче и, быть может, острей, болезненней преломляет общие противоречия идейно-поэтической эволюции автора, чем какой-либо другой из видов блоковской художественной работы. При этом деятельность Блока в области театра — это путь, полный своих собственных проблем, особых, специфических трудностей, коллизий. Так как именно историческая логика театрального пути Блока, то, что для него было дороже всего в искусстве: дух эпохи, дух реального исторического времени, к пониманию которого он мучительно пробивался, — больше всего упускались из виду в специальных работах, посвященных театру Блока, на этом придется сосредоточить наибольшее внимание в последующем изложении.

Чрезвычайно широки аспекты единой темы «театр Блока». На протяжении всей своей жизни в искусстве Блок так или иначе связан с театром. Создавая драматические произведения, Блок ждет их сценического воплощения и в этой связи творчески общается с величайшими деятелями театра своей эпохи — К. С. Станиславским, В. Э. Мейерхольдом, В. И. Немировичем-Данченко, В. Ф. Комиссаржевской, В. И. Качаловым. Есть глубокая историческая логика в различных результатах этих встреч; с огромной силой она обнажает очертания общественной и духовной драмы Блока. Внимательным взглядом влюбленного в театр человека он следит — с отроческих лет до конца жизни — за путями и перепутьями русской сцены. Он думает о судьбах театра и драмы, пишет теоретические статьи, рецензии, и опять-таки есть внутренняя логика в том факте, что Блок в последний период своей жизни является одним из руководителей созданного революционной эпохой театрального организма.

Все эти аспекты блоковской театральной работы (Блок-драматург, Блок — теоретик театра, Блок — практический {537} театральный деятель) заслуживают специального рассмотрения, исследования. Наиболее существенно, однако, то, что эти разные облики Блока теснейшим образом связаны между собой. Есть единая творческая личность Блока, и театральные искания поэта находятся в строгой связи с успехами и неудачами Блока — поэта и мыслителя, с его общими духовными поисками, с его стремлением постичь историческую логику русской жизни в эпоху величайших революционных потрясений. Конечно, Блок прежде всего великий лирический поэт, и Блок-драматург, Блок — теоретик и практик театра особенным образом воплощает общие искания Блока-поэта. Давно уже замечено, что поэзия Блока обладает особыми театральными качествами. Важнейшие лирические темы Блока-поэта часто находят себе выражение в образах театральных или близких театру: Гамлета и Офелии, Снежной маски и ее погибающего во вьюжной замети поклонника, Кармен и Хосе и т. д. Свой жизненный, личный опыт Блок находил необходимым воплощать в лирических образах театрального типа, эмоционально сгущенных, «сценически» выразительных. При этом важно, что эти образные особенности относятся не только к любовной лирике (что легко поддавалось бы эмпирически-биографическому истолкованию), но и к поэзии «гражданственного» типа. Сама лирика Блока тесно сплетается, скрещивается с театральными исканиями поэта по своим глубоким внутренним особенностям.

Существеннейшие этапы общей духовной и идейной эволюции Блока отмечены интенсивностью и напряженностью его театральных исканий, как бы находят в них особую яркость выражения. Кризис его раннего мировоззрения особенно отчетливо выражен в трилогии лирических драм 1906 г. Мучительные размышления Блока о судьбах русской культуры в эпоху реакции отражены в драме «Песня Судьбы» и театральных статьях тех лет. Блок — создатель великой системы трагедийной лирики третьего тома[[252]](#footnote-253) — работает над пьесой «Роза и Крест» и пытается добиться ее сценического воплощения; в «Розе и Кресте» своеобразно преломлены и положительные стороны и недостатки зрелой лирики Блока. Театральная деятельность Блока в первые годы революции {538} отчетливо выявляет его стремление найти место в процессах строительства новой, социалистической культуры.

Театральные увлечения Блока начались еще в ранней молодости. Уже первый увиденный им драматический спектакль («Плоды просвещения» в Александринском театре) произвел на подростка глубочайшее впечатление, далее следует приобщение к столь поразившему молодое воображение виду искусства. Юноша Блок исполняет монологи и сцены из «Ромео и Джульетты», «Гамлета», «Горя от ума», «Бориса Годунова», «Скупого рыцаря». В этой атмосфере серьезного увлечения сценическим искусством рождается самая сильная, быть может, из «театральных страстей» Блока — горячая любовь к Шекспиру, наложившая серьезный отпечаток на все его последующее поэтическое творчество. Молодой Блок — гимназист последних классов и студент первых курсов университета — всерьез собирается стать актером. Характеризуя духовный перелом, относящийся к начальным годам нового века и окончательно определивший его художественную судьбу, Блок писал в «Автобиографии»: «Внешним образом готовился я тогда в актеры, с упоением декламировал Майкова, Фета, Полонского, Апухтина, играл на любительских спектаклях, в доме моей будущей невесты, Гамлета, Чацкого, Скупого рыцаря и… водевили» (VII, 13 – 14). Сохранилось не много высказываний Блока о театре и драматургии, относящихся к этой, переломной поре его жизни, когда ему одинаково привлекательными представлялись пути актера и поэта и он выбрал в конце концов поэтическую деятельность как главное дело жизни. Быть может, наиболее любопытно из этих скупых свидетельств содержащееся в письме к отцу, А. Л. Блоку, от 22 января 1900 г. суждение, что «драматическое искусство — область более реальная» (VIII, 10), чем стихи.

Здесь возникает серьезная проблема, в литературе о Блоке до сих пор по-настоящему не поднимавшаяся. Известен характер поэтического творчества Блока начального периода. Это лирика любви и природы, насыщенная ассоциациями, восходящими к определенной линии русской субъективно-романтической поэзии, в конечном счете к Жуковскому. Свойственные стихам настроения смутной тревоги, знаки которой, по собственному признанию, поэт видел даже в явлениях природы, как будто бы прямо ведут духовно невооруженного автора {539} к символизму. В поэтическом развитии молодого Блока нет как будто бы противоречий. Однако есть резкий, парадоксальный контраст между линией поэтического развития молодого Блока и его театральными вкусами и симпатиями. Молодой Блок пытается играть высокий героико-трагедийный репертуар, и сами приемы его игры едва ли напоминали чем бы то ни было особенности той литературной школы, к которой он вскоре примкнул. (Мы знаем, что любимым актером молодого Блока был В. П. Далматов.)

В общей линии художественного развития Блока есть и другой факт, кажущийся столь же странным. Первые драматические опыты Блока относятся к 1906 г. — это драмы «Балаганчик», «Король на площади» и «Незнакомка», составляющие в целом своеобразную трилогию. Эти первые, по-своему законченные, художественно цельные произведения тоже чрезвычайно далеки от ранних опытов Блока-«актера». Получается такое впечатление, что. Блок сделал непостижимый, внезапный поворот в своих театральных вкусах и симпатиях. В развитии Блока-поэта все представляется, на первый взгляд, обоснованным и последовательным, путь от Блока — театрального любителя к Блоку-драматургу представляется внутренне немотивированным. Очевидно, следует попытаться понять путь Блока-драматурга в логике реально существующих в его развитии контрастов и противоречий, не упуская из виду наиболее важные для этого развития элементы. Ведь в творчестве подлинно великого художника Блока не может быть такой случайности, чтобы, создавая драматические произведения, он как бы забывал о том, что несколько лет тому назад его любимыми театральными героями были Гамлет и Чацкий.

Когда речь идет о творчестве больших и сложных художников и в особенности когда требуется прояснить крайне запутанную, заключающую в себе специфические трудности проблему (а именно такую проблему представляет театр Блока), помочь иногда может обращение к последующему творчеству, и в частности — к узловым, поворотным пунктам в развитии художника. Они содержат в себе чаще всего не только программу на будущее, — они освещают по-новому, делают особо внятными и те мотивы в предшествующем творчестве, которые без них мы могли бы или не заметить, или даже превратно истолковать. Ведь такие поворотные моменты отнюдь не случайны {540} у действительно большого художника, но подготовлены его предшествующими исканиями. Мы почти ничего не знаем о театральных взглядах молодого Блока, кроме названий его юношеского «актерского» репертуара. Однако сами эти названия становятся едва ли не программой, как только мы их сопоставим с театральными взглядами Блока последующего, узлового в его развитии периода 1907 – 1908 гг., а которых уже многое знаем из его развернутых, программных статей. Принципиально неверным было бы рассматривать первые драматические опыты Блока только в их связях со специфически символистскими особенностями работы молодого Блока-лирика. Гораздо ближе мы подойдем к наиболее существенным проблемам блоковского театра, если взглянем на начальные драматические опыты Блока с точки зрения тех театрально-драматических проблем, которые Блок смог сформулировать, творчески осознать для себя только в свете огромного жизненно-духовного опыта первой русской революции.

Согласно признанию Блока, важнейшую роль в его общественном и творческом самоопределении сыграли события революции 1905 г. Большой заслугой советского литературоведения следует считать то, что на основе изучения разнообразного фактического материала была доказана закономерность расхождения Блока в эпоху социалистической революции с литераторами, оставшимися на почве старого общественного устройства. Как писал сам Блок в письме к З. Н. Гиппиус, «… нас разделил не только 1917 год, но даже 1905‑й, когда я еще мало видел и мало сознавал в жизни» (VIII, 335). Суть дела тут никак не сводится к прямым откликам на самые эти революционные события, она состоит прежде всего в том внутреннем духовном перевооружении, которое изменило весь художественный путь поэта.

В кругу блоковской публицистики, отчетливо выражающей решительный перелом, происходящий в творчестве Блока после революции 1905 г., важное значение имеют его статьи о театре и драматургии. Как раз в связи с проблемами театра Блок формулирует наиболее глубоко свое, понимание текущих общественных событий. Он не верит в то, что революционное брожение в стране кончилось, он выражает убежденность, что предстоят события не менее грозные и знаменательные, чем отшумевшие громы 1905 г.: «Слова героини великой символической драмы Островского сбываются, ибо идет на нас Гроза, плывет {541} дыхание сжигающей страсти и стало нам душно и страшно» (V, 276). В связи с этой неотвратимой исторической тенденцией Блок призывает к пересмотру устоявшихся представлений о театральном искусстве. Анализируя трезво, беспощадно неполноценность современного ему буржуазного искусства, Блок приходит к выводу, что «для многих деятелей современного театра есть только один *реальный* выход: народный театр» (V, 274).

Как бы ни представлял себе конкретно Блок народный театр, важнее всего то, что проблемы недостатков буржуазного искусства он соизмеряет с общим кризисом буржуазного строя; с какой бы лирической неопределенностью он ни формулировал основной вытекающий из этого кризиса вывод — в существе своем этот вывод сводится к тому, что общей тенденцией исторического движения оказывается очищающая «гроза» народной революции.

Из намеченной таким образом линии общественного развития Блок делает выводы относительно основных конкретных проблем драматургии. В современной буржуазной драме он усматривает потерю главных элементов высокой классической драмы: волевого, активно организующего события героя и далее — самого драматического действия. Утрата элементов, образующих подлинно народную основу драмы, объясняет то, что буржуазная современность не имеет «театра больших страстей и потрясающих событий» (V, 270). Блок далек от того, чтобы сводить эту проблему к технологии, к упадку драмы как жанра. Он много говорит в своих статьях о «технике» драмы, о ее упадке, но, по Блоку, причиной всех причин оказывается в конечном счете «та *действительно* великая, действительно мучительная, действительно *переходная* эпоха, в которую мы живем…» (V, 257). Глубинное, органическое несовершенство современного театра состоит, по Блоку, в том, что театр недостаточно проникновенно и точно эту эпоху выражает своими особыми средствами, своей «техникой».

Отсюда становятся понятными и оценки Блоком наиболее нашумевших в его время явлений драматургии. Одной из основ современных Блоку театральных «исканий» в духе «нового искусства» была признана символистская драматургия Метерлинка. Блок, в противоречии с большинством своих современников, оценивает драматургию Метерлинка резко отрицательно. По Блоку, драмы Метерлинка наиболее явственно выражают упадок, слабость {542} современного буржуазного театра, но не его силу. В ту пору, когда писались блоковские статьи о театре, считалось, что Метерлинк, ослабляя драматическое действие, уводя его внутрь одинокой души, выражает свойственные самой современной жизни тенденции к ослаблению внешнего драматизма, и, следовательно, драма Метерлинка представлялась углублением принципов классической драматургии, но не их отрицанием. Сам Метерлинк открыто отрицал классический театр, скажем, драматургию Шекспира. Любимый блоковский герой в шекспировском театре — Макбет, согласно утверждениям Метерлинка, совершал грубое и вульгарное преступление и поэтому был человечески и драматургически неполноценным. По Блоку, настаивающий на необходимости говорить на театре только о «вечных» проблемах любви и смерти, Метерлинк не имеет права судить о них, потому что «на те высоты, где холодно и страшно, он хочет идти в автомобильной куртке» (V, 271). Драматургия Метерлинка — одно из выражений буржуазной прозаизации жизни, поэтому Метерлинк — это тип драматурга, «органически враждебного театру» (V, 271). Великая очистительная гроза революции, которую Блок считает основной тенденцией современного развития, в конце концов жестоко обойдется с очень спокойными и очень культурными построениями Метерлинка: «… разнесет в щепы его уютную буржуазную постройку» (V, 271).

Та театральная программа, представление о которой мы пытались дать выше, не только получила развернутое выражение, но и прояснилась, оформилась в законченном виде в связи с опытом первой русской революции, выражая то, чего тщетно ищет Блок в современной драме и театре. Но естественно, что она могла оформиться у Блока именно в таком виде потому, что его собственный личный опыт исканий в искусстве содержал многие элементы этой программы. Зная взгляды Блока на театр в годы 1907 – 1908, можно уверенно сказать, что в колебаниях молодого Блока между «театром» и «поэзией» нет ничего случайного. Влечение Блока к высокому героико-трагедийному репертуару — явление строго закономерное. Идейный смысл этого влечения прояснился для самого Блока в годы революции. Ясно, что у юного Блока не было формулы «народный театр». Но он искал именно ее, стремясь актерски воплощать такие образы, как Чацкий или Гамлет. Центр этой программы «театра больших страстей и потрясающих событий» — героический образ волевой, {543} действенной личности. Образы того плана, что виделись Блоку, воплотить на современном театре едва ли удалось бы. Этому мешало не только состояние современного театра, но и прежде всего состояние современной жизни. В том, что видел поэт вокруг, не могло быть стимула к «героическому театру». Отказ Блока от театральной дороги на раннем этапе его развития — опять-таки не случайность: «более реальное», чем поэзия, искусство театра не предрасполагало к наиболее полному выражению того, что искал Блок как художник. «Более реальной» лично для Блока в то время оказалась поэзия — в ее границах он мог попытаться выразить свое представление не только о желаемом человеческом образе, но и том действительном духовном опыте современной личности, который был доступен молодому Блоку.

Соотношение ранней поэзии и ранних театральных исканий Блока точно так же обнаруживает свой подлинный смысл только в свете тех больших публицистико-теоретических обобщений, к которым поэт пришел на основе опыта революции 1905 г. Блок точно формулирует, чем его не удовлетворяет старый актер, театральный работник, не прошедший, через духовный опыт современной жизни: старый актер неспособен к подлинной героике на театре, он превращает ее в «дутый героизм», потому что ему чужды «пропасти, противоречия и прозрения современной души» (V, 254). Можно сказать так, что в юношеских исканиях Блока существовали раздельно две одинаково волновавшие его проблемы — проблема героической, полноценной личности (это было его «актерской» темой) и проблема современных тревог и сомнений, осаждающих реальную личность сегодняшнего дня (это было его «лирической» темой). Настроения тревоги и смятения характеризуют лирического героя молодого Блока. Важная для этой импрессионистически зыбкой, построенной на оттенках и нюансах лирики нота выражена по-своему отчетливо в одном из первых опубликованных Блоком стихотворений в следующей поэтической формулировке:

Я вышел в ночь — узнать, понять
Далекий шорох, близкий ропот…

*(«Я вышел в ночь — узнать, понять…», 1902)*

Как бы ни была далека от непосредственных жизненных столкновений эта поэзия, все-таки основное, что почувствует {544} читатель, — это стремление «узнать, понять» «далекие шорохи» и «близкие ропоты» исторического времени. Блок в эпоху своего духовного созревания самую зыбкость, тревожную неясность обобщит в своеобразной эстетической категории «лирики» и также свяжет это понятие с «действительно великой, действительно мучительной, действительно переходной эпохой».

От мысли стать актером, практическим работником театра Блок отказался примерно в ту пору, когда сформировался в более или менее ясных очертаниях «лирический роман», основа сюжета его первой книги — «Стихов о Прекрасной Даме». Основные герои «романа в стихах» — Прекрасная Дама и ее поклонник-рыцарь — даются в резко определенных, индивидуализированных чертах, хотя этих черт немного. Вернее, определяющих черт именно потому так немного, что в итоге должен возникнуть резко индивидуализированный облик героя, — множество черт могло бы сделать его более расплывчатым. Дама как бы несет решение загадочных тревог и поэтому предстает уверенной в себе, властной, строгой. Удел рыцаря поэтому — беззаветное служение, но он тоже может быть строгим и властным в своей клятве верности обретенному идеалу. Эти персонажи — обобщенные, условные, односторонние, и главный их признак — своеобразная героичность. Найдя сюжет своего «лирического романа», его героев, Блок попытался скрестить в этой теме высокую героику театрального плана, которую он искал в своей «актерской» деятельности, с теми тревогами и сомнениями, которыми была насыщена его лирика. Блок как бы находил решение этих тревог и сомнений в форме стилизованной под средневековье драмы сложных внутренних отношений Дамы и ее рыцаря. В этом решении многое было мнимым, иллюзорным, искажающим подлинные людские отношения: философски оно опиралось на мистическую, религиозно-идеалистическую философию Вл. Соловьева.

Поэтому сам этот актерски стилизованный роман должен был рухнуть под напором реальных сил жизни, правды человеческих отношений, которая хлынула в творческое сознание Блока в связи с осмыслением им опыта первой русской революции. Показательно, что даже в пору создания этого «романа в стихах» сам Блок смутно осознавал его далекий от жизни характер. Близкие в то время к Блоку московские соловьевцы-мистики с Андреем Белым во главе пытались соорудить мистический балаган {545} вокруг реальных отношений Блока и его жены, Л. Д. Менделеевой-Блок, отождествляя их с сюжетом «Стихов о Прекрасной Даме». Сам Блок реагировал на это мистическое шутовство весьма болезненно: ему было крайне неприятно отождествление реальных отношений живых людей с условными образами «лирического романа», — как говорит по этому поводу его биограф М. А. Бекетова, он «никогда не шутил такими вещами»[[253]](#footnote-254). В плане художественном крушение этой театрально сконструированной схемы оказалось толчком к тому, чтобы Блок попробовал свои силы в области драматического творчества. Отказ Блока от мистических схем, не сразу до конца им осознанный, был прежде всего положительным фактором. Это говорило о художественном внимании поэта к реальному человеку, каким он виделся Блоку в итоге пережитого большого исторического потрясения.

Из всего сказанного выше можно сделать вывод, что проблема театрального начала в общих художественных исканиях Блока концентрируется в образе цельной индивидуальности человека (в наиболее глубокой перспективе — индивидуальности героического типа), сам же вопрос о цельной индивидуальности все больше обнаруживает прямую связь с общественными событиями. Формула Блока «путь среди революций» наиболее точно определяет самую основу, внутреннюю логику художественного движения поэта. Поэтому ни театр Блока нельзя сводить к его лирике (как это делали чаще всего прежние исследователи его драм), ни лирику его нельзя сводить к совокупности формальных приемов театрального типа[[254]](#footnote-255). Тут налицо сложная связь театра и лирики, начал драматических и собственно поэтических. Понимание этого двуединства проникает постепенно в исследовательскую литературу о поэте.

В большом потоке литературы о Блоке за последние десять — пятнадцать лет есть и книги, специально посвященные поэтической драматургии Блока. Автор лучшей из них, А. В. Федоров[[255]](#footnote-256), внимательно обследовал связи театра поэта с драматическими произведениями предшественников и современников Блока. Здесь есть ценнейшие историко-литературные находки — таково, скажем, сопоставление {546} блоковской драматургии с поэтикой либретто вагнеровских опер, с драмой Э. Хардта «Шут Тантрис» и т. д. Примечателен в книге А. В. Федорова сам тип анализа. Автору приходится прибегать к сопоставлениям неявным или к сопоставлениям-отталкиваниям. Объясняется это невозможностью поставить драматургию Блока в прямые связи с предшественниками и современниками. Благодаря аналогиям сложным, косвенным, в книге А. В. Федорова все-таки получается многосторонняя картина связей театра Блока с литературой эпохи.

Однако в этой ценной книге, многое проясняющей в литературном фоне искусства Блока, относительно мало нового в интерпретации самих драматических произведений поэта. Происходит это, по-видимому, потому, что А. В. Федоров недостаточно уделяет внимания проблеме цельности героя. В театре Блока «театральное» и «лирическое» сливаются именно потому, что Блок ищет прежде всего цельности; если он ее не находит в герое, он жестко анализирует его расщепленность, разорванность, — цельность, героичность нового типа остается подтекстом поисков Блока и в этом случае. Подобной постановки проблемы не найти ни у кого из предшественников и современников Блока — ни у Ибсена, ни у Чехова, ни, тем более, у Метерлинка. Потому-то и не поддается театр Блока прямому включению в историко-литературную перспективу русской и европейской драматургии.

Попытку прямого, а не сложного, косвенного включения драматургии Блока в историко-литературную перспективу делает Т. М. Родина[[256]](#footnote-257). Исследователь пытается доказать, что театр Блока, равно как и его лирика, принципиально не отличается от творений Метерлинка, Андрея Белого, Вяч. Иванова и т. д. Полное совпадение литературного фона и отдельного крупного художника, отсутствие борьбы, столкновения разных позиций — вещь в литературе немыслимая. В книге Т. М. Родиной изображается полное тождество фона и рассматриваемого явления, т. е. Блока. Эта попытка осуществляется на основе темы «цельности», «синтетического» подхода к действительности, будто бы в совершенно одинаковом виде присущего как Блоку, так и Вяч. Иванову, Мережковскому, Андрею Белому и т. д. В круг этих полностью уравниваемых явлений вводится и Вл. Соловьев. Рассмотрение соотношений {547} Блока с символизмом и Соловьевым на основе проблемы «синтеза» было впервые введено в исследовательскую литературу автором этих строк, оно трактовалось как история сложной внутренней борьбы Блока с соловьевством. Подобное истолкование пыталась оспорить З. Г. Минц в своей работе «Поэтический идеал молодого Блока»[[257]](#footnote-258), где утверждалась прямая, лишенная каких-либо противоречий и борьбы преемственность Блока в отношении Соловьева. Т. М. Родина полностью присоединяется к этому отождествлению Блока с Соловьевым и соловьевцами[[258]](#footnote-259). И театр, и лирика Блока в подобной интерпретации теряют индивидуально-своеобразные содержательные особенности, лишается своего глубокого драматизма эволюция Блока, исчезает, глохнет в типично символистских конструкциях «цельности» сформулированная прямо и четко самим Блоком проблема «пути среди революций».

## 2

В предисловии к отдельному изданию «Лирических драм» Блок говорил о «карикатурной неудачливости» основных драматических персонажей, а также о том, что все три его первые поэмы объединяются «насмешливым тоном, который, быть может, роднит их с *романтизмом*, с тою “трансцендентальной иронией”, о которой говорили романтики» (IV, 434). Слова «быть может» указывают на различие в постановке вопроса об иронии у романтиков и у Блока. В связи с революцией 1905 г. все проблемы у Блока сопрягаются с социальностью, что определяет разрыв, расщепление душевной цельности человека на начала «лирики» и «иронии». По Блоку, «лирика» может означать действенность героя, но она же может говорить и об отъединении человека от общества. «Ирония» говорит об омертвении личности, ведет к законченному нигилизму, но она же служит и беспощадно трезвому анализу противоречивости души человека, беспощадно трезвому отношению к миру отживших, нереальных, нежизнеспособных ценностей. В этом смысле Блок считал «иронию», «скепсис» характернейшей особенностью своей душевной жизни, спутником всего своего духовного развития. Поэтому он всегда отводил особую роль «Балаганчику» — {548} первой драме лирической трилогии 1906 г. В «Автобиографии» Блок связывает появившуюся еще в отроческий период его духовного движения тему высокой романтической любви с «приступами отчаянья и иронии» и утверждает, что эти мотивы душевной двойственности «нашли себе исход» (VII, 13) в «Балаганчике». В процессе своего духовного роста Блок все более осознает «иронию» как категорию историческую: «приступы отчаянья и иронии» становятся в его сознании проверкой реальности того или иного типа переживаний, их близости или отдаленности от подлинных жизненных коллизий. Сам же подобный тип личности и сознания, как это становится ясным Блоку, возникает в конкретном историческом контексте. В дневниковой записи от 15 августа 1917 г. «Балаганчик» характеризуется как «произведение, вышедшее из недр департамента полиции моей собственной души» в органической связи с целым циклом общественных явлений, определяемых как «… *вихрь атомов* космической революция» (VII, 301), которую породили «лиловые миры первой революции» (VII, 300).

В применении к театру Блока обращение к иронии в первом же драматическом опыте означало выражение недоверия к жизнеспособности, реальности «театрализованного» лирического романа «Стихов о Прекрасной Даме». Возникнув из творческой переработки одноименного стихотворения, драма «Балаганчик» и более широко связана с ранним творчеством поэта. Даже беглая попытка рассмотрения связей стихотворных мотивов с драмой показывает, что изменения, которым подвергалась постепенно ироническая тема, относятся к широко понимаемым проблемам конфликта и драматического характера, не представляют собой простого пародирования сюжета «лирического романа».

В каноническом составе первого тома лирики Блока мы находим не только ряд стихотворений иронического плана, но даже и более или менее разработанные мотивы «арлекинады», «кукольности», сами центральные персонажи лирического романа подчас принимают балаганное обличье. Все это связано с очень сложным отношением поэта к своим героям. В ряде случаев имеются даже разработки отдельных сюжетных ситуаций драмы — таков, скажем, мотив ожидания Невесты, разрешающийся в неожиданном направлении («Говорили короткие речи…», «все кричали у круглых столов…»), или мотив неудач Пьеро и мнимой, иронической победы Арлекина («Явился {549} он на стройном бале…», «Свет в окошке шатался…» и т. д.). Эти мотивы поразительно близки в их решении к отдельным сюжетным поворотам драмы «Балаганчик», в то же время они органически связаны с центральной коллизией любовного романа, описываемого в «Стихах о Прекрасной Даме», с возможностью «изменения облика» как Дамой, так и ее рыцарем. Все это в целом обнаруживает театрально-условный характер сюжета, недоверие автора к тому, что выход, как будто бы найденный героями, реален.

Вместе с тем в «лирическом романе» ирония все-таки играет побочную и совершенно особую роль. Театральная героичность ею не снимается. Ирония, гротеск только своеобразно комментируют, по-особому освещают одну и ту же, в основе своей неизменную концепцию. Даже если Дама или рыцарь «изменят» облик, они останутся неизменно трагическими и героическими. Все дело в том, что ирония и лирика здесь — грани одного восприятия мира. Иначе обстоит дело в стихотворении «Балаганчик». Здесь действие дается как театральное представление, где происходят метаморфозы, причем воспринимают действие два разных зрителя, мальчик и девочка, и восприятие ими одних и тех же событий различно. Авторское восприятие уже не совпадает с восприятием самих героев, появился объективный, со стороны, взгляд на происходящее, и сам сюжет перестает быть игрой болезненного воображения страдающего от своей двойственности героя. Ирония присуща и сюжету, т. е. изображаемым событиям, и нашему восприятию героев. Появилась наметка объективного анализа противоречивости реального характера героя. Это полностью развернуто именно в драме «Балаганчик».

Когда говорят о злой иронии блоковского «Балаганчика», о своеобразной разоблачительной силе этого замечательного произведения, то обычно имеют в виду прежде всего изображение в пьесе Мистиков, доходящее до карикатуры. Это злое осмеяние крайностей мистико-идеалистической экзальтации, характерной для некоторых кругов буржуазной интеллигенции, выражено более резко в так называемом «первоначальном наброске» драмы — там Мистики называются «дураками и дурами», охватившее их настроение характеризуется как «черная тяжелая истерия»; в момент крайней взвинченности эти персонажи превращаются в пустые сюртуки. Прямо и грубо реализуется мысль о том, что «сложные переживания» этих «изысканных» персонажей представляют собой пустоту. Наличие этих героев в пьесе вызвало в свое время крайнее {550} раздражение недавних друзей Блока, участников московского символистского кружка «аргонавтов»; С. М. Соловьев даже узнал себя в одном из этих персонажей. Пародийная злость в их освещении в окончательной редакции еще более обострена сопоставлением с образом Автора, пошляка-драмодела, постоянно вмешивающегося в действие. Одностороннее выделение образов Мистиков как единственного объекта блоковской иронии таит в себе возможность умаления подлинного значения идей и обобщений «Балаганчика». Подчеркивание Блоком внутреннего родства Мистиков и Автора широко и углубленно раскрывает внутреннюю опустошенность, духовную нищету разных, но внутренне взаимосвязанных граней упадочного буржуазного сознания.

Автор активнее участвует в действии пьесы, чем Мистики. Именно он, Автор, формулирует наиболее глупо и плоско возможную трактовку сюжета пьесы: «… дело идет о взаимной любви двух юных душ! Им преграждает путь третье лицо; но преграды, наконец, падают, и любящие навеки соединяются законным браком!» Автор произносит эти слова в начале пьесы, когда Арлекин уводит улыбнувшуюся ему Коломбину от растерянного Пьеро. Эти же слова он говорит в конце пьесы, когда простодушная, беззаветная любовь Пьеро почти превратила в живое лицо мрачный образ Смерти. В первом случае его вмешательство дурацки не соответствовало происходящему, во втором случае — начисто уничтожает возможность счастливой развязки, о которой он говорит. Простейшее, обычнейшее событие, которое лежит в основе сюжета пьесы, Мистиками превращается в выспреннюю ерунду, в «возвышенную пошлость», Автором — в пошлость обычную, повседневную. На деле это одно и то же и одинаково губительно для участников этого события — истории несостоявшейся, нереализованной человеческой любви Мистики — драматические персонажи в духе Метерлинка. Имя Метерлинка названо в связи с Мистиками в черновом наброске «Балаганчика». По поводу драм Метерлинка Блок писал: «Но где же жизнь с противоречиями и борьбой острыми и глубокими, и где высокая драма, отражающая эти противоречия?» (V, 168). Именно противоречия острые и глубокие, проникшие в души, в характеры людей, изображает Блок в «Балаганчике», и именно в полном отсутствии понимания их состоит карикатурность как Мистиков, так и Автора.

Категории «лирики» и «иронии» в эстетике Блока тесно {551} взаимосвязаны. В «Балаганчике» нет персонажей, на которых Блок не направлял бы оружие своей иронии, он не щадит в этом смысле никого из них, в том числе и главных героев — Пьеро, Арлекина и Коломбину. Их отличие от Автора и Мистиков состоит в том, что на них направлен еще и высокий лиризм. Они по-человечески не опустошены, потому что основу их душ составляет серьезная блоковская лирика. Взаимоотношения этих лиц и образуют реальный внутренний сюжет пьесы, далекий от той пошлой коллизии, которую предлагает вниманию зрителя Автор. Сами же отношения главных персонажей предстают поверхностному взгляду очень странными. Пьеро и Арлекин являются соперниками в любви; их возлюбленная, Коломбина, в начале действия предпочитает Пьеро Мистикам, готовым молиться ей как долгожданной избавительнице — Смерти, но при первом же появлении Арлекина покидает Пьеро и уходит с Арлекином. Однако любовь Арлекина превращает ее в картонную куклу, духовно убивает ее. Образ живого человека (в черновом наброске Коломбина называется просто Машей), превращаемого в картонную куклу, в нечто мертвенно-механическое, господствует в образной структуре пьесы. Картонной куклой эту простую девушку делает и религиозно-мистический, «дурацкий» экстаз Мистиков. Картонным персонажем предстает она также и в той шаблонной пьесе о любовном треугольнике, которую сочиняет на глазах у зрителя Автор.

Простая и глубокая мысль Блока раскрывается во всем построении пьесы. Особенно важна с этой точки зрения вторая половина пьесы. В театрализованной сцене маскарада персонажи повторяют в разных вариантах темы основных действующих лиц. Тему искренней, но односторонне мечтательной, возвышенной любви Пьеро зло пародирует маскарадная пара средневековых любовников. Дама-маска механически произносит последние слова возлюбленного, ее, по сути, нет как человека, она только предмет лирических вздохов своего партнера. Тему Арлекина повторяет пара черно-красных масок, в любви которых нет ничего, кроме убийственной односторонне чувственной стихийной страсти. В сущности, ущербный характер любви каждого из соперников и является причиной того, что живой человек превращается в картонную куклу. Средневековая пара любовников отчетливо напоминает героев театрализованного романа «Стихов о Прекрасной Даме». Таким путем — отвлеченной, далекой от реальных {552} коллизий героикой — не преодолеть реальных трудностей жизни, как бы говорит здесь Блок. Но их не преодолеть и поэзией «стихийности», бездумным следованием ходу жизни. Эта тема, тема Арлекина, во многом театрально реализует поэзию стихийной страсти, которая пришла в лирику Блока после «Стихов о Прекрасной Даме» и нашла крайнее выражение в цикле «Снежная маска».

Выше говорилось о том, что Блок трезво видел недостатки односторонне духовной драматургии Метерлинка. Столь же трезво он оценивал и неполноценность другой линии модернистской драматургии, в которой воспевались «стихийные», темные, своевольные стороны человеческой психики. Уничтожающую критику такого рода тенденций Блок дает, например, в рецензии на спектакль театра В. Ф. Комиссаржевской «Пробуждение весны» Ведекинда. Подобная проблематика, утверждает Блок, может иметь успех только в «кругах, обреченных на медленное тление, в классах, от которых идет трупный запах» (V, 195). Пьеса Ведекинда — произведение слабое, эпигонское, однако аналогичные идеи развивались и в произведениях несравненно более сильных, скажем, в «Елене Спартанской» Верхарна. В какой-то степени, в совершенно иных формах, далеких от «утонченной эротомании» (V, 194), подобные тенденции были свойственны и творчеству самого Блока. Соотношение образов в «Балаганчике» и оценка поэтом в этой связи образа Арлекина показывают, что Блок должным образом оценивал, понимал характер такого рода явлений в самой жизни.

В сюжете «Балаганчика» Пьеро и Арлекин одинаково повинны в том, что Коломбина превратилась в картонную куклу, в мертвую вещь. Они оба односторонни. Они и не соперники в подлинном смысле слова, конфликт их сам носит картонный характер. Поэтому в кульминации пьесы, в сцене превращения Коломбины в куклу, они пляшут вокруг нее, а затем бродят обнявшись по заснеженному городу. Они — «двойники», т. е. представляют собой как бы разные половинки одной и той же, распавшейся в современных условиях, единой человеческой личности. Их любовь искренна, подлинна, но она приводит к тому же результату, что и поклонение Мистиков.

При этом глубочайший смысл пьесы скрыт в противопоставлении Мистиков и Автора, с одной стороны, Пьеро, Арлекина и Коломбины — с другой. Сюжет пьесы слишком сложен, изощрен (хотя и абстрагирован до схемы) {553} для того, чтобы это противопоставление было наглядным. Более всего оно сказывается в том, что о любви Пьеро, Арлекина и Коломбины рассказано стихами такой силы, на какую вообще способен Блок-лирик. Сама категория «лирики», столь существенная для Блока, обнаруживает здесь свою двойную природу. Блок считал субъективистскую «лирику» характерным явлением эпохи общественного упадка, когда расшатаны старые общественные и нравственные связи. Но есть и другая лирика, утверждающая высокую человечность. Такой лирикой наделен в пьесе Пьеро, при всех своих карикатурных неудачах просто и возвышенно любящий Коломбину.

Не случайно Блок рисует своих основных героев, актеров площадного, народного театра, как людей, наделенных подлинными чувствами. Даже театр, т. е. нечто по природе своей иллюзорное, оказывается чем-то более настоящим, серьезным, человечным, чем самые высокие проявления жизни у господ в сюртуках, людей социальных верхов, — их религия, философия, искусство. Любопытно, что, когда «Балаганчик» был поставлен В. Э. Мейерхольдом в театре В. Ф. Комиссаржевской, кадетская «Речь» обрушилась на Блока за то, что он в своем «Бедламчике», как выражался рецензент, рискнул избрать в качестве главного героя актера народных зрелищ, «обыкновенного русского Петрушку»[[259]](#footnote-260). А рецензент мракобесного суворинского «Нового времени» проговаривался: «Да не сатира ли над самой публикой этот “Балаганчик”?»[[260]](#footnote-261)

«Балаганчик» действительно во многом был издевательством над «самой публикой» в сюртуках и вечерних туалетах — и именно потому, что «обыкновенный русский Петрушка» и его Маша — Коломбина представлялись здесь со всей силой блоковского далеко не только «изящного» лиризма. В героях первого плана есть подлинная трагичность. Объективность происходящего выражается именно в том, что это герои социальных низов и драма их — простейшая драма невозможности реализовать, воплотить свои самые элементарные чувства. Тема последнего, наиболее драматического монолога Пьеро в первоначальной черновой наметке, впервые прочитанной мною, формулировалась так:

{554} Ты номер последней газеты купи,
Там много найдешь картонных невест[[261]](#footnote-262).

Примечательно то, что о невозможности для Пьеро (Петрушки) воплотить свою любовь говорится как о чем-то массовом, повседневном, злободневном. Трагизм этот вполне конкретен исторически — социальные верхи всеми способами, вплоть до своего вконец опошленного искусства (Автор), создают обстановку «картонности», т. е. поддельности, мнимости. Наиболее же трагично то, что неподлинность проникает в самые души людей. Человеческое сознание в этой атмосфере становится раздробленным, ущербным, сам герой (притом — совсем простой герой) превращается в двух героев, из которых один неполноценен тем, что он только чувственное существо, другой же — только бесплодно вздыхающий мечтатель. Так Блок открывает читателю и себе самому, в чем причина невозможности существования полноценного героя в современном театре: поэт не находит полноценного человека в самой действительности. Так открывается, между прочим, и иллюзорный характер «героики» «Стихов о Прекрасной Даме». «Героика», далекая от «последнего номера газеты», мнима, не «театр больших страстей и потрясающих событий», но всего лишь «балаганчик». А подлинная лирика в условиях современной жизни, даже в сюжете «балаганного» типа, обнажает «пропасти, противоречия и прозрения современной души».

В связи с переговорами о печатании второй своей драмы — «Король на площади» Блок писал 17 октября 1906 г. В. Я. Брюсову: «Вероятно, революция дохнула в меня и что-то раздробила внутри души, так что разлетелись кругом неровные осколки, иногда, может быть, случайные» (VIII, 164). Значение «Короля на площади» в творческой эволюции Блока состоит именно в том, что теперь Блок более остро начинает понимать, что выявление противоречивости современной личности (а это было главной темой уже «Балаганчика») связано с революционной эпохой. В «Короле на площади», особенно в первой редакции, Блок пытается дать тему внутренней противоречивости личности в нераздельном единстве с социальными контрастами, с социальным неравенством. Вообще опыт работы над второй драмой многое сделал явным в творчестве Блока. Стремясь к наиболее обобщенному {555} воплощению волновавших его проблем, Блок попытался здесь свою прежнюю образную систему, фактически отвергнутую уже в «Балаганчике» и в окружающих «Балаганчик» стихах, испробовать еще раз на прямом и непосредственном изображении современных событий.

В «Короле на площади», в известной мере развивающем в драматической форме образы неоконченной поэмы «Ее прибытие», или, по первоначальному названию, «Прибытие Прекрасной Дамы», Блок, как справедливо указывал Н. Д. Волков, стремился передать «то ощущение событий, какие надвигались на столицу»[[262]](#footnote-263). Блок показывает смуту, народные волнения, возникающие в некоем приморском городе в связи с прибытием кораблей. Городом правит старый Король, гигантская статуя которого воздвигнута на террасе дворца. Фактически же от имени Короля управляет всем Зодчий. В финале толпа, хлынувшая на террасу, обнаруживает, что Король — это всего лишь одряхлевший истукан, рассыпающийся прахом при первом же прикосновении к нему. Естественно видеть в этих образах-символах мысль автора о мертвенности, обреченности самодержавия.

Толпа народа возглавляется Дочерью Зодчего, «высокой красавицей в черных шелках», чей образ, несомненно, представляет собой продолжение образа Прекрасной Дамы. С другой стороны, в разных редакциях пьесы эта героиня определяет себя так: «Я — нищая дочь моего народа», «Я — нищая дочь толпы». Она лелеет «высокую мечту» возродить «старую сказку», оживить своей любовью старого Короля. Ее мечта терпит крушение, и сама героиня гибнет в смятении, возникшем у дворца, когда обнаруживается, что Король мертв. В какой-то степени в этой цепи образов можно усмотреть мысль о крушении в революции царистских иллюзий. Однако попытка соединить мистико-идеалистические построения с изображением конкретных исторических событий во многом запутывает всю концепцию вещи и в идейном и в непосредственно художественном планах. Идеалистическое истолкование темы «народной стихии», появившейся в творчестве Блока в эту пору и в целом, как показало дальнейшее его развитие, глубоко плодотворной, связано здесь, вероятно, с воздействием на Блока особой символистской группировки «мистических анархистов», возникшей в одно время с началом работ Блока-драматурга. Сложный процесс работы над «Королем {556} на площади» показывает, что Блок в основном успешно преодолевает этот новый мистико-идеалистический соблазн.

В ходе работы над пьесой обнаружилось коренное внутреннее противоречие драматического замысла. Блок хотел изобразить сами революционные события, однако, в связи с центральным положением в сюжете Дочери Зодчего, стал выдвигаться на первый план также и образ Поэта, влюбленного в «высокую красавицу в черных шелках». Проблематика, которую несет этот образ, существенна для Блока — это решение вопроса о роли искусства в общественной борьбе. Сам по себе очень важный, круг вопросов об «искусстве для искусства» и искусстве как элементе общественной борьбы в данном построении начинал заслонять основную тему крушения самодержавия. Кроме того, и он не мог быть прояснен в должной мере ввиду того, что сюжетно связывался с образом Дочери Зодчего, или Прекрасной Дамы. Перелом в работе наступил тогда, когда Блок понял, что идеализация «стихийного начала» и связывание его с мистико-идеалистическими построениями в духе философии Соловьева, на которую опирались «мистические анархисты», губительны для каждого из двух аспектов темы. Тему роли поэта в обществе Блок выделил в отдельное произведение — диалог «О любви, поэзии и государственной службе» и придавал ему настолько большое значение в своей идейной эволюции, что счел необходимым переиздать снова уже в эпоху социалистической революции, в 1918 г.

Основной текст пьесы приобрел в какой-то степени характер драматической концепции только с того момента, когда Блок, осознав отдаленность анархизма от подлинно народной революции, глубокую чуждость анархического своеволия подлинным нуждам «толпы», ввел в круг действующих лиц образы заговорщиков-анархистов. Творческая эволюция Блока происходит в сложной обстановке. Со многим вокруг него Блоку приходится внутренне бороться, многое преодолевать, и это с большой остротой проявляется в деятельности Блока-драматурга вообще, и в его работе над «Королем на площади» в частности. Блок стремился найти для художественного претворения образы деятельных, активных людей. В ходе поисков Блок осознает, что заговорщики-анархисты представляют не революцию, т. е. будущее, но прошлое, они плоть от плоти старого общественного строя. В самой пьесе их роль сводится к тому, что они выражают разрушительный буржуазный {557} индивидуализм. Тема бесперспективности индивидуалистического своеволия в дальнейшем творческом развитии Блока-лирика играет огромную роль. Любопытно, что стихотворение «И я любил, и я изведал…» (1908), посвященное как раз анализу «демонических» переживаний индивидуалиста, называлось в первой публикации «Анархист» и содержало строфы, оправдывающие это сближение буржуазного индивидуализма с анархическими теориями.

Темы социальной смуты, социальных контрастов в драме значительно обогащаются и усложняются в связи с наличием в окончательной редакции образов анархистов. Стремление довести прояснение социальной дифференциации до определенной четкости присуще циклу стихов Блока о событиях первой революции, не случайно во втором издании сборника «Нечаянная Радость» выделенному в специальный раздел под заголовком «1905». Четкость эта особенная, в определенном смысле несколько схематичная, — Блок резко разделяет социальные верхи и низы, притом для читателя нет сомнения, что сам поэт на стороне социальных низов. Большую роль в творческом прояснении социального смысла происходящего для Блока сыграла работа над «Королем на площади». Основными противниками в социальной драме, изображаемой в этом произведении, являются Зодчий и его Дочь. «Нищая дочь толпы», она возглавляет и по-своему направляет стихийное недовольство массы. Зодчий творит, идейно обосновывает и охраняет старый порядок, колеблемый социальной смутой. В таком виде в конфликте пьесы наличествует еще та схематичность, о которой шла речь выше. Образы анархистов усложняют и углубляют это несколько прямолинейное построение. Не случайно Дочь-Зодчего поэтически — не просто повторение Прекрасной Дамы, но и один из первых вариантов «стихийного» женского образа, характерного для второго тома лирики Блока. Аналогия образа Дочери Зодчего с анархистами обновляет и углубляет общую концепцию драмы. Черты трагического и демонического индивидуализма обогащают тему «древней сказки»: и анархисты и Дочь Зодчего вносят в социальную драму низов черты прошлого, ведут восстание к неизбежному крушению.

Проясняется в этом общем социальном контексте и образ Зодчего, глубоко задуманный, хотя и туманный в выполнении. В этом образе, по-видимому, сказались {558} бытовавшие в ту пору в определенных кругах буржуазной интеллигенции ницшеанские идея. «Сверхчеловек» Зодчий требует от Поэта, чтобы тот научился различать добро и зло, однако из совокупности его рассуждений ясно, что его этика — это этика неизменяемой иерархии старого общественного порядка. Злую пародию на этот «высокий» образ дает образ Шута, быть может социально наиболее интересный в пьесе. Величественные речи Зодчего в устах Шута превращаются в пошлость. Наиболее глубокое выражение злая ирония поэта над старым порядком находит в той грани этого образа, где Блок издевается над либерализмом, «постепеновщиной» всякого рода. В воспоминаниях В. П. Веригиной приводится любопытная реплика Блока после чтения «Короля на площади» в театре Комиссаржевской: «Зодчий и его дочь — это кадеты»[[263]](#footnote-264). В отношении Зодчего сообщение это может быть подтверждено объективным идейным анализом пьесы.

Финал пьесы мрачен. Гибнет «древняя сказка», старый строй, однако неясно, что придет ему на смену. Из изложенного выше понятно, что гибель основных героев пьесы свидетельствует о бесперспективности их общественно-жизненных программ, но отождествлять эти программы с мировоззрением самого Блока особых оснований нет[[264]](#footnote-265). В августе 1906 года, когда, очевидно, оформлялся окончательный замысел «Короля на площади», в предисловии ко второй книге лирики «Нечаянная Радость» поэт писал: «Все мы потечем на мол, где зажглись сигнальные огни. Новой Радостью загорятся сердца народов, когда за узким мысом появятся большие корабли» (II, 370). Символ «прихода кораблей» является основным в «Короле на площади». Из сопоставления финала пьесы и концовки предисловия к «Нечаянной Радости», по-видимому, можно заключить, что у Блока не было мрачно-фаталистических {559} выводов относительно общественно-исторической перспективы.

«Король на площади» идейно не получился потому, что Блоку еще недостаточно ясны были те проблемы новой эпохи послереволюционного перелома, над которыми он должен был работать как художник. Драма не получилась художественно потому, что в какой-то степени она была шагом назад. Новые художественные пути открывал Блоку «Балаганчик». Сплетение лиризма и иронии с большой силой обнажило невозможность создания образа монументального трагического героя в пределах метода символизма. «В тайник души проникла плесень» — так обобщал поэт проблему первой драмы в стихотворении «Балаган», написанном уже после драмы. Противоречивый мир общественных отношений стал содержанием души самого героя. Сила Блока — и лирика и драматурга — в анализе противоречий сознания человека, объективно ставшего нецельным. Коль скоро противоречивость перестала быть чем-то изнутри присущим, но необъяснимым для самого героя (так было в стихах о Прекрасной Даме) — необходимо было идти к дальнейшей социальной и жизненной конкретизации и героя и самого действия в драме. Открылась возможность искать слияния конкретной изобразительности с социальной темой и с тем типом героя, контуры которого намечены в «Балаганчике». Блок ищет изобразительности в стихах, последовавших за первой книгой его лирики, и это не формальные искания — это стремление понять современную жизнь и современного человека. Суть неудачи «Короля на площади» в том, что Блок пытался решить большую социальную тему, минуя этот свой, хотя и противоречивый, но перспективно очень ценный опыт по изображению «хаотической», «стихийной» действительности, в особенности — жизни современного города. Последнее звено в трилогии лирических драм 1906 г., «Незнакомка» представляет собой одно из важнейших у Блока произведений именно потому, что здесь поэту удалось дать в своеобразном сцеплении волновавшие его социальные и лирико-психологические темы. Таким образом, была достигнута новая ступень в художественном осознании действительности.

В художественном плане «Незнакомка» представляется прямым развитием и обогащением тем «Балаганчика». В первой драме Блока действие все время возвращается к традиционной драматической схеме, пародийным «обыгрыванием» которой как будто бы и достигается специфическая {560} действенность пьесы. Однако за этой мнимой «пародийностью» скрыта глубокая мысль: шаблон драматического построения невозможен потому, что изменился к новой эпохе сам человек. В каких-то отношениях он стал оголеннее, беднее и проще, чем герой старой драмы, в каких-то гранях «просто человек» Пьеро трагически сложен. Пародийный элемент присущ также и «Незнакомке», и здесь он, пожалуй, еще более смел и даже дерзок. Пародируется самая возможность элементарного бытовизма в изображении современных ситуаций. Если пьесу, сочиняемую примитивным драмоделом Автором в «Балаганчике», рассказать не в виде схемы, а дать прямо куски, скажем, из «светской драмы», то это и будет пародийный прием, примененный в третьем акте «Незнакомки». Элемент пародии и там и тут соединяется с очень точным ощущением канонического драматического конфликта. В «Балаганчике» даже по-своему выдержана схема традиционного членения конфликта на завязку, кульминацию (по Аристотелю — перипетию) и развязку.

В основе «Незнакомки» тоже лежит по-своему крепкий сюжет, драматически осложняющийся, перебивающийся перипетиями и приводящий к точно и резко обозначенной развязке. Однако каноническое развитие этого сюжета содержится только в двух актах — втором и третьем. Первый акт, с точки зрения традиционных драматических построений, странен. С некоторой натяжкой его можно было бы определить как развернутую экспозицию с элементами завязки. В третьем акте во многом заново воспроизводятся ситуации первого акта, так что драма движется, как и в «Балаганчике», несколькими кругами, и тема вещи возникает во всем объеме именно из сцепления, соотношения этих кругов. Вместе с тем движется сюжет, и объяснение смысла всего происходящего, логики соединения «трех видений» (так названы акты в «Незнакомке», ввиду особого замысла автора) достигается только к развязке. Построение целого, в связи с замыслом, совершенно, виртуозно.

Фабула драмы проста, хотя она включает в себя фантастическое событие. Наличие фантастики, так же как и некоторые другие особенности построения пьесы, давало повод для усиленного подчеркивания в критике романтико-ндеалистических аспектов «Незнакомки». Между тем целесообразно выделять и те элементы пьесы, которые свидетельствуют о движении поэта вперед, а не только те, что в его творчестве представляют минувшие этапы. {561} Фантастичность основного сюжетного события сама по себе еще ни о чем не говорит, важно то, для чего она понадобилась поэту. С неба упала звезда, превратившаяся в прекрасную женщину, в конце действия она оказывается опять на небе, побывав перед этим на городской улице, затем в светском салоне. Житейски это мотивировано тем, что все событие могло привидеться главному действующему лицу — Поэту, забредшему на окраину ночного города и захмелевшему. Момент падения звезды и встречи ее с Поэтом представляет собой завязку, коллизия с Голубым и уход ее с незнакомым Господином — первую и основную перипетию драмы, т. е. кульминацию. Неожиданно эта женщина является на светский вечер и встречается снова с Поэтом, но протрезвевший Поэт ее уже не узнает. Момент второй встречи, трагическое неузнавание, и составляет вторую перипетию, завершающуюся развязкой — новым превращением прекрасной женщины в звезду. Аристотель говорил, что самыми сильными драматическими перипетиями являются те, в которых решающий поворот действия сочетается с узнаванием. Согласно этой идее классической поэтики драмы, в решающем повороте своей судьбы персонаж одновременно до конца познает себя, постигает полную закономерность происходящего с ним. Драма Блока с этой точки зрения построена на парадоксе, на том, что главное действующее лицо в решающий момент как раз не узнает правды о себе. Поэтому острый, фантастический сюжет кончается ничем. Все остается на своих местах, может быть — и не было ничего? Поэт остался в гостиной, звезда — на небе. Может быть, все это только привиделось Поэту? Назвав отрезки этого действия «видениями» и мотивировав их к тому же возможностью пьяного бреда, Блок иронически подчеркнул, что можно прочесть драму и так. Однако прочесть драму столь плоско — значило бы ничего в ней не понять. Между тем парадоксальная композиция драмы таит в себе глубокую, серьезную мысль автора.

Кульминационный, второй акт драмы обнаруживает большое сходство сюжета «Незнакомки» с «Балаганчиком». Два дворника волокут под руки по окраинной улице захмелевшего Поэта. Они бросают его в снежный сугроб. Именно в этот момент с неба «скатывается яркая и тяжелая Звезда». За падением звезды наблюдает Звездочет — он подобен Мистикам «Балаганчика». Он ничего не понимает в происходящем, он не понимает, что совершаются {562} простейшие вещи на свете: осуществление естественного человеческого желания встретить в жизни «высокую мечту», подлинную любовь. И как Коломбина отвернулась от Мистиков, так и «прекрасная женщина в черном, с удивленным взором расширенных глаз» отворачивается от Звездочета и обращается к новому Пьеро — Поэту, превратившемуся в Голубого, в идеального любовника. Происходит диалог Голубого и Незнакомки. Выясняется, что Незнакомка хочет обычной, простой человеческой любви, которую не в силах ей дать Голубой, потому что любовь его слишком возвышенна и чуждается всего земного: «Ты хочешь меня обнять? — Я коснуться не смею тебя». И как Коломбина, обычная простая девушка со своей земной любовью, отвернулась от Пьеро, так и Незнакомке не нужен Голубой. Поэтому «Голубой дремлет, весь осыпанный снегом», а затем и вовсе исчезает В этой сказочной символике нет ничего специально мистического. Сказочность тут только обостряет, подчеркивает внутренний смысл происходящего. Голубой исчезает, и на его месте обнаруживается новый Арлекин — «рядом с Незнакомкой проходящий Господин приподнимает котелок». Его ответ на вопрос Незнакомки совсем иной: «Хотел бы я знать, почему не могу я тебя обнять?» Он из разряда тех самых «пьяниц с глазами кроликов», о которых говорится в знаменитом стихотворении «Незнакомка», он пошляк, и для него нет никаких проблем в случайной ночной встрече с красивой женщиной на городской окраине. Он отвратителен, но все-таки он не Голубой, он земное существо, и то, чего он хочет, понятнее Незнакомке и все-таки ближе к любви, чем неземные воздыхания Голубого, и поэтому Незнакомка подает ему руку и уходит с ним, как Коломбина уходила с Арлекином. Кульминационная сцена «Незнакомки» обнаруживает тех же расколотых, односторонних людей, что и «Балаганчик». Голубой и Господин в котелке так же внутренне связаны между собой, как Пьеро и Арлекин, так же представляют собой разные грани одного, разбившегося на несоединимые крайности современного человеческого характера.

Однако есть здесь и нечто принципиально новое. Кульминационная сцена «Незнакомки» — наиболее абстрактная, «внебытная», сказочная ее сцена. В «Балаганчике» все действие происходило в «условной» «иллюзорной» театральной обстановке, и сами герои, их неполноценные характеры лишь отдаленно могли быть понимаемы как изображение драматизма современного человека. {563} В «Незнакомке» даже наиболее абстрактная, обобщенная сцена в какой-то степени «по-бытовому» оправдана — тут есть дворники, снежный сугроб, окраина города. Любопытно, что в первоначальной редакции пьесы действие и этой сцены происходило не на безлюдной улице (что способствует восприятию всего как фантасмагории, сказки), а на фоне окраинной улицы Петербурга, ведущей на Острова. В таком случае более объяснимо появление Господина в котелке — он из числа веселящихся в ночную пору на Островах господ. Понятно поэтому, что на вопрос Поэта об исчезнувшей Незнакомке Звездочет в этой редакции отвечал:

В колясках ехало здесь
Немало красивых дам,
И очень прискорбно мне,
Что вашей не мог я узнать[[265]](#footnote-266).

Это изменяло колорит всей сцены, придавало ей гораздо большую конкретность, социальную остроту. Блок, перерабатывая сцену, сознательно делал ее более абстрактной, фантастичной. Почему он это сделал? Причина, как кажется, может быть только одна — по-бытовому конкретизировать сцену и одновременно делать ее более социально острой было излишне потому, что в достаточной мере эти качества присущи окружающим сцену двум актам — первому, происходящему в простонародном кабаке, и третьему, происходящему в светском салоне. Функция центрального акта состоит как раз в том, чтобы связать эти внешне ничем не связанные «бытовые» акты, подчеркнуть, выявить вовне ту социальную фантастику, которая заключена в них и становится вполне ясной только в свете всего драматического целого.

И кульминацию, и развязку, т. е. внутреннюю логику действия — главное в любой драме, объясняет в «Незнакомке» контрастное сопоставление первого и третьего актов. «Фантастика» и «быт» сосуществуют, переплетаются между собой в самой повседневной жизни. Все, что происходит в низкопробном окраинном трактире, с зеркальной точностью отображается в речах и поступках посетителей светского салона. Получается чудовищная картина механизированного окостенения быта, давящего на людей. Утрированный, гротесковый параллелизм поведения и речей персонажей дает картину некоего единого механизма {564} современной людской жизни, скованной какой-то чудовищной силой. Фантастика существует не просто в сознании людей, напротив, сами изломы, искривления, нецельность сознания неизбежны в фантасмагорической жизни, в окостеневшем, омертвевшем быту.

Поэтому в применении к «Незнакомке» уже недостаточно говорить о том, что Голубой и Господин в котелке — это «двойники», как это можно было еще говорить о Пьеро и Арлекине. «Двойниками» оказываются как бы целые социальные пласты, связанные единством некой жизненной и душевной закономерности. Уродливость, нецельность сознания органически связываются с социальным началом — механизацией жизни. Здесь обнаруживается опора Блока на творчество Достоевского. По письмам, статьям, дневникам Блока мы видим, как углубленно знал и ценил Достоевского поэт. В драматургии Блока сказывается с большой силой, как тесно он был творчески связан с Достоевским. В сущности, уже основная драматическая коллизия «Балаганчика» — отношения Пьеро, Арлекина и Коломбины — в отдаленной перспективе напоминает «Идиота». Однако сами характеры героев первой драмы Блока так обобщены, абстрагированы, что эта связь улавливается с трудом. «Незнакомка» более органически и явно соотнесена с Достоевским. Ведь «раскол души» в «Идиоте» дается в таком богатстве жизненных, социальных, бытовых связей, что никому не придет в голову трактовать отношения Рогожина и Мышкина как тему «вневременного балагана», но всякий скажет, что это — социальная трагедия. То, что Блок в «Незнакомке» сумел драматизм сознания органически сочетать с картиной социальных контрастов и связей, приблизило его к большой классической традиции Достоевского.

Однако Блок не просто связан с Достоевским (что в данном случае откровенно подчеркнуто в эпиграфах драмы), — он развивает далее, по-своему решает ситуации и идеи, во многом восходящие к Достоевскому. Отчетливее всего это видно в эпизодах, приближающих драму к развязке. Первый и третий акты драмы не просто зеркально повторяют друг друга, есть в них и существенное различие. В первом, «простонародном», акте есть своеобразная поэзия — она заключена в летящем за окном снеге, в белых платочках девушек, мелькающих в том же окне, в городской фольклорной песенке о любви Девушки в платочке, выпрашивающей двугривенный у своего спутника, наконец, в бессвязном, но искреннем бреде Семинариста {565} о голой танцовщице. В гостиной об этой же танцовщице говорят брезгливые приличные пошлости; все грубые подчас детали первого акта, повторяясь, превращаются в тошнотворную скуку в третьем. Третий акт выполнен со злой иронией, первый — пронизан своеобразной лирикой. В этом контрасте и заключен основной смысл драмы, это не столько вопрос об «атмосфере» действия, сколько о его глубочайшей сути. Дело в том, что все разрозненные детали первого акта в совокупности создают единую трагическую тему женской судьбы, женского страдания и унижения, столь существенную для зрелого Блока-лирика. Эту тему и ведет сама Незнакомка. В первом акте — это тема «двугривенного», тема купли-продажи, социальная трагедия. В третьем акте ее пытаются превратить в «приличную» по форме пошлость. В этом смысл повторения оборванной фразы: «Костя, друг, она у дверей дожидает!..» В первом акте с этой фразой обращались к человеку с лицом Гауптмана. В третьем она обращена к Господину в котелке. За дверями стоит Незнакомка, ведущая тему «девушек в платочках». Незваная, она явилась в светский салон.

Фразу: «Костя, друг, она у дверей дожидает!..» — драматург логикой действия обращает не только к Господину в котелке, но и к Поэту: именно в момент прихода Незнакомки он начал читать стихи о высокой любви, и приход Незнакомки оборвал чтение на полуслове. В этот момент сюжет стихов может воплотиться, все зависит от того, узнает ли Поэт Незнакомку. Сцена неожиданного прихода Незнакомки, несомненно, откровенно повторяет ситуацию непрошеного визита Настасьи Филипповны к Иволгиным, где произошла ее первая встреча с Мышкиным. (Один из эпиграфов к драме взят как раз из этой сцены «Идиота».) Однако эпизод из Достоевского художественно решается иначе. У Достоевского Мышкин узнает Настасью Филипповну, хотя он ее никогда не видел. В философском подтексте романа это означает готовность Мышкина служить тому человеческому страданию, которое воплощено в лице Настасьи Филипповны. По Блоку, мечтатель нового времени уже на это не способен. Он вообще ни на что не способен, кроме писания стихов. Поэтому он душевно беднее, грубее и площе, чем герой Достоевского. У него нет характера, он знак своей профессии, Поэт, Голубой, мастер слов, но не дел. В противовес Мышкину, он уже видел Незнакомку, и притом не раз: он ее видел в образах девушек в платочках, и он ее видел {566} в образе падучей звезды, слетевшей на окраину города, но он ее не узнает. Это и есть развязка.

Развязка зеркально повторяет кульминацию. Когда высокая любовь явилась в виде поэтической стихии, падучей звезды, Поэт узнал ее, но отказался принять в ней реальную женщину и тем самым толкнул ее к пошляку. Сейчас, когда высокая любовь пришла в виде женщины с улицы, униженной пошляком, — он ее просто не узнал. Господин в котелке улизнул, узнав о приходе Незнакомки. Поэт сделал нечто более ужасное: он глядит прямо в лицо своей мечте — и не узнает ее. Это означает, что он внутренне причастен к тому социальному кругу, в котором читает стихи о высокой любви. Поэтому высокая любовь исчезает. В кульминации звезда превращалась в прекрасную женщину, в развязке женщина превращается в звезду, «недостижимую и единственную». Параллелизм планов у Блока в данном случае социально-исторически конкретизирует, объясняет распад характера, личности, невозможность героики в современном обществе, т. е. то, что в иной форме уже рисовалось в «Балаганчике».

Трилогия лирических драм в целом с большой силой обнажала тот перелом, который произошел в творчестве Блока под воздействием революции 1905 г. У недавних друзей-символистов и его стихи этого периода, и лирические драмы, наиболее обобщенно, концентрированно выражавшие те же процессы, которые происходили в его творчестве в целом, подвергались осуждению и осмеянию. «Один из роковых недостатков Блока: отвращение от объективности и реализма, субъективизм, возведенный в поэтическое credo»[[266]](#footnote-267) — так писал о творчестве Блока переходного периода символист С. М. Соловьев. Под «реализмом» и «объективностью» здесь понималось наличие цельного, законченного религиозного мировоззрения. Это было призывом к примирению с существующими отношениями, к принятию мира в его религиозной «цельности» и «полноте». Наиболее законченно выразил такого рода идеи Андрей Белый в рецензии на отдельное издание лирических драм, показательно названной «Обломки миров». Под «мирами» разумелась также цельность религиозно-идеалистического отношения к действительности, — Блок с этой точки зрения объявлялся «изобразителем пустоты», «гибели ни за что ни про что»[[267]](#footnote-268). Гораздо точнее {567} смысл творческой эволюции Блока уловил С. М. Городецкий, в рецензии на то же издание утверждавший, что кризис в творчестве Блока нужно объяснять «критическим возрастом русской жизни», т. е. революцией, и что в области театра Блок ищет путей к «общенародной драматургии»[[268]](#footnote-269).

## 3

После спада революционной волны в стране в творчестве многих литераторов (крайне остро это ощущается у тех из них, кто был связан с символизмом) появляются упадочные настроения. Важнейшая особенность развития Блока в эту пору заключается в том, что в течение ближайших лет наметившиеся в его творчестве новые тенденции не затухают, но, напротив, углубляются и усложняются. В самом общем виде можно сказать так, что он идет не вправо, а влево. Явное выражение эти процессы находят в своеобразной публицистической прозе Блока. Необходимо еще раз подчеркнуть, что в углубленном, хотя и противоречивом накоплении и развитии духовного опыта революционных лет большую роль сыграла трилогия лирических драм. В лирических драмах своеобразно скрестились устремления Блока-«общественника» и Блока-поэта.

После создания трилогии лирических драм общее движение творчества Блока разделяется на два потока. В каких бы абстрактных формах ни выражал Блок свои темы в лирических драмах, сами эти темы не мелкие и не частные: это темы революционного кризиса и социальных контрастов в стране, преломившихся в характере героя, в современном человеке. Поэтому не случайно то, что статья «Безвременье», открывающая путь Блока-публициста, является в своем роде параллелью к лирическим драмам и началом целой новой линии творчества Блока. Дальше можно и нужно было идти путями исследования общественных контрастов, к которым неизбежно приводил анализ противоречивости личности, а также продолжать художественное постижение самой этой личности. Первая из этих линий более открыто осуществляется в публицистике Блока, вторая — в лирике.

В 1907 – 1908 годы появляется целая серия статей, в которых Блок анализирует состояние современного искусства; анализ производится столь углубленный, что он {568} перерастает в большой разговор о судьбах современной культуры (статьи «О реалистах», «О лирике», «О драме», «Литературные итоги 1907 года», «О театре»). Именно потому, что цикл статей об искусстве проникнут страстной заинтересованностью в общих судьбах русской культуры, стремлением постичь общественные истоки характерных для ее современного состояния внутренних противоречий, он естественно связывается с попытками найти решение и более общих вопросов социальной жизни. В кругу этих общих вопросов окончательно оформляется и блоковская концепция героического, «народного» театра, театра, способного вести к очищающей «грозе» больших общественных катаклизмов.

В свете блоковской идеи «народного театра» становится ясным, что Блок еще в 1906 году на ощупь ищет решения проблемы героя — одной из основ подобного театра. Опыт Блока-драматурга, при всем своеобразии конкретных форм его поисков, помогает ему прийти к убеждению, что для подлинно народного театра необходимы «те большие деятельные характеры, которых, по узости кругозора и по комнатной слепоте своей, не может найти современная европейская и отчасти русская драматургия…» (V, 273). Итог, к которому приходит Блок, тот, что «лирика», т. е. отсутствие опоры на глубокие закономерности народной жизни, буржуазно-благополучное отстранение от социальных контрастов, мельчит и дробит характеры героев. В эволюции театральных взглядов Блока поражает ее стремительный характер. Еще в эпоху создания «Балаганчика», в начале 1906 г., Блок собирался осуществлять его постановку в задуманном модернистами театральном предприятии «Факелы», а уже к осени 1907 г. он резко осуждает модернистскую линию театра Комиссаржевской. Столь быстрое развитие театральных взглядов может быть объяснено только наличием широкого театрального опыта, в том числе опыта драматурга.

Разные линии в творчестве Блока тесно сплетены между собою. Неудовлетворенность героем в современной драматургии, при наличии собственного драматического опыта, показавшего нецельность, раздробленность героя, соотносится с поисками иного типа лирического образа в поэзии. В связи с революцией в лирику Блока хлынула тема стихии, — в ее рамках Блок ищет возможности создания нового женского характера, отмеченного чертами стихийности и одновременно — народности. Так возникает в поэзии Блока лирический образ — характер Фаины.

{569} Наряду и в тесной связи с проблемой характера героя, опыт Блока-драматурга творчески оформил в его сознании и другую проблему. Во время работы над постановкой «Балаганчика» в театре Комиссаржевской Блок писал режиссеру спектакля В. Э. Мейерхольду: «… мне кажется, что это не одна лирика, но есть уже и в нем остов пьесы» (VIII, 169). Идея необходимости в пьесе «остова» широко разовьется в статьях Блока о театре и драматургии, — это, по существу, вопрос о большой общезначимой коллизии, составляющей основу «народного театра». В своей статье «О драме» (1907) Блок подробно разбирает одну, многими своими особенностями близкую ему, пьесу русского репертуара — «Жизнь Человека» Л. Андреева. Блок чрезвычайно высоко ценил также мейерхольдовскую постановку этой пьесы. Но знаменательно, что наиболее существенный для него вопрос о жизненных коллизиях, необходимых большой драматургии «народного театра», он ставит в связи с пьесами Горького. (Примечательно, что одним из главных поводов для ожесточенных полемик символистов с Блоком-публицистом был вопрос о значении творчества Горького как выразителя в литературе важнейших объективных проблем жизни современной России.) Горький, настаивает Блок, «*не хочет* обойтись без героя» (V, 173). Сам же герой появляется в пьесе Горького потому, что характеры здесь существуют «по *необходимости драматической*» (V, 173), «испытывают реальные столкновения с жизнью», «их голоса и их борьба слышны с театральных подмосток», «они гибнут трагически» (V, 174). Это и значит, что в основе «народного театра» должна быть крупная общественная проблема.

Две раздельно существовавшие в творчестве Блока этого периода линии — исследование общественных контрастов в их непосредственной форме (проза) и исследование противоречий сознания (поиски героя в лирике) — должны были скреститься. Наиболее естественным подобное «скрещение» было в области театра, так как сам вопрос о театре и драме был и для Блока-прозаика и для Блока-лирика во многом тем фокусом, в котором отчетливо выявлялись противоречия и жизни, и искусства. Так возникает замысел драмы «Песня Судьбы». Большой общественно значимый проблемный материал для драмы доставила Блоку как раз его проза. Такой проблемой оказался наиболее остро волнующий Блока и в эти, и в последующие годы вопрос о «народе» и «интеллигенции», «стихии» и «культуре». Сама проблема во многом {570} прояснилась для Блока и в общественном плане как раз в ходе работы над драмой. Важно, что как драма, так и проблемное содержание, с ней связанное, органически выдвигаются всей совокупностью идейно-художественного развития Блока.

Можно было бы усматривать существеннейшее значение цикла докладов и статей Блока на темы об интеллигенции и народе в проникающем их бесспорно остром и своеобразном критическом пафосе. Блок резко отрицательно освещает не только целый ряд явлений, характерных для поведения буржуазной интеллигенции в эпоху реакции («“Религиозные искания” и народ»), но и целые пласты духовной жизни и духовного облика, «культурной» буржуазной личности («Ирония»).

Существо вопроса заключается, однако, отнюдь не в одностороннем подчеркивании у Блока элементов критики по отношению к буржуазной интеллигенции или даже шире — к буржуазной культуре, но в понимании того, в каком конкретно-историческом контексте, в каком направлении и с какой целью ведется эта критика. Важнее всего то, что для Блока сама коллизия народа и интеллигенции, культурной высоты или даже изощренности интеллигентов, связанных с правящими классами старого общества, и духовной обездоленности людей, принадлежащих к трудовым слоям народа, является итогом общественного развития. Таковы факты, — настаивает Блок, — можно относиться к ним по-разному, но нельзя делать вид, что их не существует. В предисловии к сборнику статей «Россия и интеллигенция» Блок подчеркивал то обстоятельство, что у него «слово “интеллигенция” берется не в социологическом его значении; это — не класс, не политическая сила, но “особого рода соединение”» (VI, 453). Так же обобщенно толкуются им понятия «Россия», «народ». Это подход художника, и сила его в том, что Блок мужественно утверждает, что коллизия носит объективно-исторический характер и свидетельствует о приближении роковых, грозных событий, т. е. нового революционного взрыва в стране. Слабость в том, что, когда дело доходит до обоснований этой трагической дилеммы, Блок прибегает к своеобразной концепции «музыкального напора» как основы исторического процесса, — концепции, в основе своей идеалистической.

Именно этот двойственный характер блоковской постановки вопроса обусловливает в конечном счете провал нового драматургического замысла. У каждого жанра {571} есть свои законы, относящиеся прежде всего к области содержания. У драматического героя должны быть ясные и четкие (хотя бы и трагически противоречивые) позиции в исторической коллизии, лежащей в основе произведения. Подчеркиваю, дело не в том, что Блок «выдумал» самую коллизию. То, что Горький, скажем, совсем иначе разрабатывал эту коллизию, чем Блок, говорит только о ее объективности, коль скоро к ней с разных концов подбирались столь разные художники. О субъективном, выдуманном характере коллизии говорили некоторые символисты, скажем полемизировавший с Блоком Г. Чулков. Блок в ответ на это твердил одно: коллизия реальна. «… Пока мы рассуждаем о цельности и благополучии, о бесконечном прогрессе, — оказалось, что высверлены аккуратные трещины между человеком и природой, между отдельными людьми и, наконец, в каждом человеке разлучены душа и тело, разум и воля» (V, 351). Нетрудно заметить, что конец пассажа представляет собой изложение концепции «Балаганчика» — иными словами, соответственно новому этапу развития Блока, выражается одна из его главных тем. Проблема народа и интеллигенции органична для Блока. Понятно, что коль скоро Блока интересует больше всего героическая личность, способная бороться с теми противоречиями, о которых он говорит, то художественно решать ее он хочет средствами театра. Сам блоковский подход, несмотря на все усилия автора, приводит к крушению замысла при его реализации. Но он окажется решающим толчком для новых достижений Блока в иной области — в поэзии.

Закономерно, что во время работы над «Песней Судьбы» эта драма кажется Блоку «любимым детищем» потому, что он нащупывает здесь «не шаткую и не только лирическую почву» (VIII, 240). В связи с ее замыслом у Блока возникают мысли о «яде декадентства», который «состоит в том, что утрачены сочность, яркость, жизненность, образность, не только типичное, но и характерное» (VIII, 227). Блок стремится преодолеть декадентский субъективизм в своем искусстве и решать большие общественные проблемы средствами «народного театра»; тема «России» и «интеллигенции» в письме к К. Станиславскому по поводу драмы определяется как важнейшая в его творчестве: «… она не только *больше меня*, она больше всех нас; и она всеобщая наша тема» (VIII, 265). Существуют три редакции «Песни Судьбы». Необходимо в самой общей форме проследить развитие замысла {572} для того, чтобы понять не только смысл происшедшей с Блоком большой художественной катастрофы, но и то глубокое и ценное, что Блок нашел в итоге работы над пьесой и что необычайно обогатило весь его дальнейший творческий путь.

Соответственно идее трагической разъединенности народа и интеллигенции, лежащей в основе пьесы, главная ее конфликтная ситуация реализуется во взаимоотношениях двух персонажей: Фаины, представляющей «народ», «Россию», и Германа, воплощающего в своем лице «интеллигенцию», культурное начало, по всему способу и навыкам жизни трагически отъединенное от «стихийной» жизни социальных низов. Строя эти образы, Блок прибегнул к своему опыту лирического поэта. Образ Фаины представляет собой во многом попытку использования в драматических коллизиях одноименной лирической героини второго тома поэзии Блока. В образе Германа сказываются черты поэтического персонажа, воплощающего темы «бродяжества», столь существенные для лирики Блока переломной эпохи. В этом плане пьеса особенно тесно связана с гениальным стихотворением «Осенняя воля». Основная конфликтная ситуация пьесы состоит в необходимости ухода Германа из уединенного белого дома к народу, в показе сложности и драматизма взаимоотношений «народа» и «интеллигенции». Поэтому первая встреча Германа и Фаины, завершающаяся разоблачительным монологом Германа, успевшего многое увидеть и понять в современной жизни, и ударом бича Фаины по лицу Германа, — является первой важной перипетией драмы, намечающей основной конфликтный узел. В итоге всех переделок пьесы эта сцена оставалась в главных своих линиях неизменной; она представляет собой наиболее действенно сильный момент в развитии сюжета, хотя она, по существу, только вводит в конфликт. Она восходит генетически к эпизоду учиненного Настасьей Филипповной скандала на Павловском вокзале в романе Достоевского «Идиот».

Так как основной замысел заключается в изображении сложных противоречивых отношений между «народом» и «интеллигенцией», то во всех трех вариантах он завершается новым расхождением Фаины и Германа, не готовых еще, по всем особенностям их духовного облика, к любовно-гармонической встрече, к соединению судеб. Герман, не отвечающий представлениям Фаины о «герое», должен еще найти себя, вступив на путь следования {573} простой народной правде Коробейника. Линии драматического поведения Фаины и Германа различны. Они должны скреститься в кульминации. Блок хотел строить драму на четких индивидуальностях, на органическом сплетении судеб героев. Поэтому драматургическая задача, вставшая перед ним, состояла в обосновании решающего поворота в судьбах главных персонажей жизненно правдивым развитием их индивидуальностей. Следовало с достаточной конкретностью, убедительностью показать, как и почему именно эти люди должны были сойтись, и столь же достоверно обосновать, как они осознали неизбежность своего расхождения. Радикальные различия трех вариантов пьесы кроются в поисках драматического рисунка кульминации. Именно здесь яснее всего видно, что Блок нашел нового для себя и с чем он оказался еще не в силах справиться.

Кульминационную сцену в первом варианте драмы готовит сцена в уборной Фаины. Сатирически изображены здесь интеллигенты, поклонники Фаины. В несколько грубоватых красках показано, что это скорее пошлые буржуа. Вполне обосновано презрительное отношение к ним Фаины. Сама Фаина изображается в сказочных тонах. Она ждет «жениха», стремится увидеть его в «зеркале». Ясно, что окружающие ее пошлые буржуа не могут понять ее тоску, ее стремление к сказочной «правде», ее стихийную страстность, разрешающуюся в бравадах. Может быть, «женихом» станет Герман, столь непохожий на ее обычных поклонников? Однако резко противопоставленный интеллигентам-мещанам Герман неясен. Неясно, что влечет его к Фаине, и ничем, кроме сказочных мотивов, не обосновано томление Фаины. Поэтому отсутствует подлинный драматизм, органически связанный с логикой движения характеров, в следующей сцене, являющейся уже кульминационной, — в сцене на вокзале. Здесь Герман вступает в столкновение со своими бывшими друзьями-интеллигентами. Герман чрезвычайно вызывающе, но декларативно обосновывает в споре с ними свое право на сближение с Фаиной, право нарушить установленный тип бытовых отношений людей. Это и есть высшая точка конфликта. Драматизма, раскрывающего характеры героев, здесь нет. Поэтому в этот конфликт, по существу, не втянут ни один из героев фона. Еще после первого чтения драмы Блок особо отметил для себя, что «на Елену никто не обратил внимания» (IX, 106). Это вполне логично {574} и для драмы убийственно: в подлинной драме персонаж, не имеющий отношения к ее конфликту, невозможен

При таком построении конфликта неизбежны тяжелые потери для всей идейно-художественной концепции. Драматургически становится непонятным, почему сошлись герои, а также — почему они разошлись, т. е. необоснованными становятся и кульминация и развязка. Реально всю тяжесть сложного идейного построения должны нести два главных персонажа — Герман и Фаина. Но и в характерах этих лиц, целиком ответственных за всю логику конфликта, обнаруживаются парадоксальные несоответствия задуманному. Уже в ходе своего драматургического развития в 1906 г. (от «Балаганчика» до «Незнакомки») Блок пришел к необходимости прямого социального обоснования драматических ситуаций и отношений персонажей Весь огромный идейно-духовный опыт, накопленный Блоком к эпохе «Песни Судьбы», толкал к дальнейшему художественному шагу — построению конфликта на взаимоотношениях характеров. Новый опыт, и в особенности работа Блока-публициста, требовал сейчас, в «Песне Судьбы», не просто групповой социальной характеристики, но введения социальной характеристики уже в индивидуализированный характер героя. Иначе не могла возникнуть в самом действии драмы сложная социально-историческая динамика общественных проблем, решения которых искал Блок Единство тем публицистики и лирики могло быть художественно реализовано только в сложном, динамическом соотношении личного и общественного в самих индивидуальных характерах драмы. Иначе не мог реализоваться конфликт драмы. Сам характер героя должен был проникнуться историзмом. Очевидно, к этому и стремился Блок.

Однако в рукописном варианте пьесы прямое историческое обоснование имеется только в поступках Германа, и то частично. Одно в его поведении понятно: то, что он стремится порвать со своей средой, уйти в новое историческое окружение. Этот мотив в характере Германа является единственным действенным элементом в конфликте драмы Все остальное в его индивидуальности находится вне конфликта. Поэтому-то и выпадает из действия Елена, и поэтому так беден характер самого героя. В драме он делает только одно: рвет с семьей и тянется к Фаине. Как бы то ни было, кульминация и развязка держатся лишь на «действиях» Германа.

Совсем иначе, но также парадоксально обстоит дело {575} с характером Фаины. Блок попытался перенести в драму лирический характер, складывавшийся в его поэзии, но не придал ему при этом сколько-нибудь действенного драматического мотива. В общем это характер несколько более индивидуально-красочный, но в нем нет главного для Блока на этом этапе: ясного социально-исторического мотива поведения. Поведение Фаины мотивируется психологически — личной причудливостью, эксцентричностью, восходящей во многом к характеру Настасьи Филипповны. Немотивированным остается главное: причины ее влечения к Герману и отталкивания от него. Первое еще как-то может быть обосновано сказочными мотивами. Второе же — окончательный отход от Германа — не мотивировано. По-видимому, были у Блока попытки социально конкретизировать поведение Фаины в уничтоженной сцене в игорном доме — об этом мог бы дать представление только кропотливый анализ черновиков, здесь невозможный и неуместный. В итоге центральный персонаж социально не раскрыт в кульминации и в развязке, т. е. в решающих пунктах конфликта.

При таком построении связать воедино вереницу персонажей драмы можно было только посредством драматургических суррогатов. Таких ложных драматических приемов в пьесе два: во-первых, персонажи постоянно характеризуют себя самих и своих партнеров посредством цитат из стихов и публицистики Блока, превращая сами эти цитаты из первоклассных вещей в риторику. Такова в драме судьба всякой цитаты, не становящейся элементом действенного раскрытия героя. Во-вторых, герои становятся двойниками друг друга, подсказывая читателю тем самым возможные мотивы их поведения. Так, двойником Германа оказывается Монах, в первых вариантах пьесы аллегорически объясняющий тревогу Германа и его уход из дому «кометными» мотивами, извлеченными из лирики Ап. Григорьева. В сложные «двойниковые» связи вовлекаются далее Фаина и Елена и т. д. Все это никак не может способствовать тому, чтобы кульминация и развязка были идейными центрами произведения, но, напротив, ослабляет драматизм в пьесе.

В творческой истории «Песни Судьбы», как это засвидетельствовано самим Блоком, исключительную роль сыграло общение автора с руководителями МХТа, к постановке на сцене которого предназначал он свою новую пьесу. В мае 1908 г., в связи с гастролями МХТа в Петербурге, Блок читал пьесу руководству театра, и «Станиславский {576} страшно хвалил», однако «велел переделать две картины» (VII, 187). Блоковская работа по переделке, документальный материал свидетельствуют о том, что речь шла о неудовлетворительности характеров и их связей в основной коллизии, т. е. практически о том, что было в пьесе самым слабым, — о ее кульминации. Сопоставление второго варианта пьесы с первым не оставляет сомнений в том, что решающие изменения произошли в пьесе после бесед со Станиславским.

Вновь созданная кульминационная сцена — на пустыре — стала ядром нового варианта пьесы. Именно содержание сцены на пустыре продиктовало автору и другие изменения в пьесе, ту перестройку структуры поведения, которая была единственно возможна для Блока в границах намеченного им конфликта и характеров. Перелом к развязке, новое расхождение Фаины и Германа является здесь не результатом словесной перепалки между Германом и его друзьями-интеллигентами по вопросу о современной семье и о праве на ее разрушение. Именно спор такого рода оставлял в стороне от конфликта Фаину, делал ее просто свидетельницей коллизии, но не участницей. Нужно было найти мотив, объясняющий и ее поведение, то, почему же она в конце концов уйдет от Германа. В сцене на пустыре драматически взаимодействуют Фаина и Герман, а не Герман и интеллигенты, как это было раньше, и происходит это не в присутствии друзей-интеллигентов, не имеющих отношения к внутренней жизни Фаины, но в присутствии нового для пьесы персонажа — Спутника Фаины. Этот символический персонаж имеет необъяснимую власть над Фаиной, и попыткой вырваться из-под его воздействия и связать свою судьбу с Германом и объясняется поведение Фаины в новой кульминации драмы.

Создавая образ Спутника Фаины, Блок попытался непосредственно, прямо скрестить в образе центральной героини лирическое и историческое начала. Тем самым этот сплав общественно-исторического и психологического элементов должен был войти органически в конфликт пьесы, по-новому — в большой исторической динамике и перспективе — организовать и отношения Германа как с Фаиной, так и со всеми другими персонажами пьесы. Л. Д. Блок утверждала, что образ грузного, зловещего человека, сопровождающего Фаину, одновременно рабски поклоняющегося ей и имеющего темную, недобрую власть над центральной героиней, был навеян автору фигурой {577} царского сановника Витте[[269]](#footnote-270). Во втором варианте пьесы сама Фаина так характеризует эту власть над ней Спутника: «А он, ты знаешь, хоронит меня от всех напастей, никому не дает прикоснуться, и сказки мне говорит, и лебяжью постелю стелет, и девичьи мои сны сторожит. Только — не хочу я, не хочу я спать!»[[270]](#footnote-271) В таком освещении фигура Спутника чрезвычайно значима не только и не столько для неудачной в целом драмы «Песня Судьбы», но прежде всего для всей творческой эволюции Блока. Этот образ имеет символическое значение для Блока. Он связан, вероятно, со сложным и глубоко лирическим восприятием Блока творчества Гоголя, и в особенности с образами «Страшной мести». В «Песню Судьбы» этот образ вошел для исторического обоснования поведения Фаины, для объяснения того, что же отделяет ее от интеллигента Германа. В этом контексте он может обозначать только темное, жуткое самодержавие, «заколдовывающее», «усыпляющее» красавицу Россию. Дальнейшим развитием этого образа, в «Песне Судьбы» аллегорически тяжеловесного и странно неловкого, будет гениальная поэтическая характеристика «победоносцевского периода» в поэме «Возмездие». В связи со своими театральными поисками Блок открыл здесь для себя нечто необычайно важное — поэтически перспективный взгляд на большие пласты русской истории.

Это открытие повлекло за собой другие, не менее важные и реализовавшиеся тоже не в «Песне Судьбы». Переосмысление образа Фаины заставило Блока ввести Спутника также в сцену всемирной выставки, в первую перипетию, что исторически объясняет поведение Фаины в первой встрече с Германом; далее, тяготящим воздействием Колдуна-Спутника объясняется также и расхождение Фаины с Германом в развязке. Это заставило Блока переосмыслить и образ Германа. Во втором варианте усиленно подчеркиваются поиски Германом героической позиции в жизни. Однако художественной удачи, в узкодраматическом смысле слова, все-таки не последовало. Несмотря на введение историзма в идейную концепцию вещи, поэтически она по-прежнему строилась на аллегориях, только сами эти аллегории стали сложнее и глубже. «Сочность, яркость, жизненность, образность, не только типичное, но и характерное» — как определял Блок направление {578} своих стилистических поисков в связи с пьесой — с этим аллегоризмом были несочетаемы. Нужны были новые поиски, и, понятно, не только стилистические. В «Песне Судьбы» Блок осознал связь этих поисков с большими общественными вопросами, с большой исторической перспективой. Одна из существеннейших граней дальнейшей блоковской работы в этом направлении открылась тоже в связи с «Песней Судьбы». Обогащение образа Фаины историческим мотивом повлекло за собой поиски аналогичных мотивов и для Германа. В той же сцене на пустыре в большом монологе Германа поведение героя обосновывается ответственностью, которая налагается на него историей России, и в особенности таким ее знаменательным событием, как Куликовская битва. Монолог Германа остался в пьесе не более чем риторическим высказыванием, странно не вяжущимся с реальным драматическим поведением героя. Однако, вспоминая в дневнике о работе над новой кульминационной сценой драмы, Блок писал: «… здесь родилось “Куликово поле” — в Шахматове» (VII, 187).

В цикле «На поле Куликовом» воплотилось в области-поэзии именно то, чего искал и не нашел Блок в области драматургии: «На поле Куликовом» потрясает органичностью связей истории и современности, интимного лиризма и общественного пафоса, глубочайшего трагизма и величайшей силы жизнеутверждения. Найден герой, который о трагическом повествует так, что это облегчает нашу душу подлинно лирическим волнением, и о светлом и радостном сообщает так, что мы всегда помним, какого огромного напряжения всех сил человеческих стоит этот катарсис. Здесь найден тот самый принцип истории в характере, который Блок искал в «Песне Судьбы». Он все-таки нашел его — но только в лирическом характере. Важно понимать, что эта, быть может, величайшая из художественных находок Блока была обретена в ходе его работы над «Песней Судьбы».

В границах данного конфликта сделать пьесу подлинной драмой было невозможно. То, что Блок нашел важного для себя в работе над ней, он разрабатывал в других жанрах своей художественной деятельности. Поэтому вопрос о переделке пьесы, встававший в 10‑е годы, для него не мог быть актуальным. Переделка пьесы, предпринятая в послереволюционные годы, объясняется вновь возникшими для поэта проблемами народа и интеллигенции в связи с событиями в стране. В новом варианте Блок {579} произвел решительную чистку языка, убирая, по возможности, элементы специфически символистской аллегоричности. Он усилил в пьесе сатирические элементы, введя вновь сцену в уборной Фаины, во втором варианте исключенную. Далее, смягчены элементы поисков героики Германа, особенно сильные во втором варианте. Все это вместе взятое соответствует блоковским идеям о взаимоотношениях между народом и интеллигенцией уже в революционную пору. Однако основы конфликта остались в том виде, как они были найдены во втором варианте, — нового драматического произведения в итоге не получилось.

Выше говорилось о том, что проблема народа и интеллигенции осмысляется Блоком как объективно-историческая коллизия. Само подобное представление во многом, очевидно, оформлялось у Блока во время создания пьесы, ибо определяющие работы Блока на эту тему относятся к концу 1908 – началу 1909 года, когда концепция пьесы уже сложилась. Учитывая и связь замысла пьесы с циклом «На поле Куликовом» и поэмой «Возмездие», можно сделать вывод, обратный тому, который обычно делался в исследованиях театра Блока. Неверным кажется, по всей совокупности фактов, представление, что все в театре Блока определяется лирикой. Напротив, важнейшее, существеннейшее в лирике и публицистике Блока возникает в органической связи и взаимодействии с театральными исканиями поэта.

## 4

С точки зрения общей эволюции поэта «Песня Судьбы» стоит на границе между вторым и третьим томами лирики Блока. В ней намечены, но не реализованы художественно те большие проблемы жизни, поэтическое решение которых в третьем томе даст Блока — великого национального поэта. Складывание гениальной концепции третьего тома, с одной стороны, катастрофическая неудача с «любимым детищем» — с другой, достаточно объясняют, почему работа в области драматургии в ближайшие годы отходит у Блока на второй план. Но Блок считал, что «высшее проявление творчества есть творчество драматическое» (V, 270), и «театр» в широком смысле слова занимал слишком большое место в идейно-духовной жизни Блока, чтобы он в высшую пору своего творчества не испробовал силы в драматургии. В 10‑е годы, рядом {580} с третьим томом лирики, возникает «Роза и Крест» — она представляет собой, по определению исследователя, «крупнейшее, предельное достижение Ал. Блока в области драматического творчества»[[271]](#footnote-272). Какова же логика появления ее именно в эти годы, каково то особенное содержание, которое в этот период Блок счел возможным и необходимым решать именно в драматургической форме? «Розу и Крест» объединяет с третьим томом, прежде всего, в огромной степени возросший историзм, ставший у Блока творчески осознанным художественным принципом для воспроизведения образа современного человека во всей его трагической противоречивости. Образ ветра истории проходит через весь третий том, трагический «ангел бури» принимает разные, всегда жизненно конкретные формы в разных разделах книги; иногда этот ветер подымает «ледяную рябь канала», т. е. пронизывает весь ужас современной прозаической жизни, но от него же «пригнулись к земле ковыли» в цикле «На поле Куликовом», где тот же современный человек дается в его глубочайшей исторической генеалогии, с его возможностями подвига в борьбе с темными началами жизни и в себе самом и в мире («Недаром тучи собрались…»). Отсюда понятно, какой значительный интерес представляет для Блока в этот период собственно историческая тема. Зная Блока — гениального лирика, автора третьего тома, можно заранее сказать, что произведение на историческую тему должно быть у него пронизано современными аналогиями и ассоциациями, что он будет искать в истории возможностей углубленного понимания корней антагонизмов и коллизий, душевных драм, важнейших жизненных вопросов, остро стоящих перед современным человеком.

В творчестве Блока в целом «Роза и Крест» стоит несколько особняком, потому что возникновение ее не совсем обычно для блоковской художественной деятельности — вещь писалась по заказу, и хотя в ходе работы сильно изменились и основной замысел, и способы его воплощения, и жанровые установки автора, тем не менее первоначальные наметки всего построения (замысел балетного, затем оперного либретто, — напряженно ища способы решения конфликта уже драматического типа, Блок все еще продолжает в дневниках и письмах именовать произведение «оперой») не могли не наложить своего отпечатка на творческий процесс. Конечно, в «Розе и Кресте» сказался {581} в каком-то виде весь духовный и художественный опыт Блока, в частности в создании лирического характера. Но сказался он не прямо, а опосредованно, через реализацию внезапно, вне органического движения блоковского творчества, возникшего замысла. Поэтому, скажем, невозможны аналогии с ранним воплощением столь излюбленных Блоком-лириком условных образов людей средневековья, и ясно, что глубокий трагический контраст между яркими характерами героев европейского прошлого и современностью в гениальном цикле «Итальянские стихи» имеет более существенное значение для «Розы и Креста». В этой связи понятен пафос, с которым Блок отрицает внешнюю, антуражную историчность в своих многочисленных высказываниях о «Розе и Кресте». Но здесь же возникают и характерные внутренние коллизии. Ведь Блок одновременно настаивал на том, что в более сложном смысле, в социальном плане, он стремился изобразить помещичью жизнь феодальной Франции, которая, по его мысли, «нисколько не отличалась от помещичьей жизни любой страны и любого века» (IV, 531). Подобный разрыв двух аспектов историзма — более глубокого, обобщенного, и внешнеизобразительного — свидетельствует, конечно, не только о сильных сторонах блоковской художественной мысли, стремящейся к большим историческим обобщениям и связям с современными общественными коллизиями, но и о ее слабости, о трактовке художественного правдоподобия как чего-то относительно внешнего и случайного. Этот разрыв сказался как в процессе работы над драмой, так и на результатах работы. Теснее и прямее всего «Роза и Крест» связана с предшествующей драматургией Блока. Первоначальный замысел произведения во многом представлял собой попытку нового решения проблем, которые поставлены в трилогии лирических драм 1906 г. Здесь возникала острая коллизия между пройденным уже этапом и тем, что Блок нашел в ходе всей своей эволюции. Это противоречие обострилось в процессе создания характеров, где наметка основного замысла часто тянула в прошлое, а навыки Блока-художника 10‑х годов подсказывали совсем иные решения. Это придает особый драматизм самой творческой истории пьесы[[272]](#footnote-273).

{582} Далее, в решении характеров, конфликта и сюжета большое значение имеет работа Блока над «Песней Судьбы» и, прежде всего, поиски способов слить обобщенный историзм, как основу характеров и сюжетного движения, с жизненной конкретностью. В целом в «Розе и Кресте» осуществлена попытка дать наиболее зрелое воплощение той программы драматургической работы, которая была намечена в письме Блока В. Я. Брюсову от 17 октября 1906 г. в связи с переговорами о «Короле на площади»: «… очень хочу драматической формы, а где-то вдали — трагедии» (VIII, 164). «Роза и Крест» как раз и представляет собой опыт создания монументальной трагедии на основе исторического конфликта; размышляя над проблемами сценического воплощения «Розы и Креста», Блок подходит к определению отнюдь не узкоформальных для него задач: «“верность истории” и *плюй* Шекспир» (IX, 286). Так конкретизируется для Блока на этом новом этапе издавна волнующая его проблема драматургии «театра больших страстей и потрясающих событий». Углубленный историзм (как его понимал Блок) в сочетании с большой классической театральной традицией и должен преодолеть «узость кругозора» и «комнатную слепоту» современной буржуазной драмы типа Метерлинка и Ведекинда. Органически свойственные всему творчеству поэта противоречия драматически обнажаются на фоне столь больших, вершинных для театра Блока задач, осознававшихся им при работе над «Розой и Крестом».

Одной из характернейших особенностей блоковской работы над замыслом «Розы и Креста» является то, что для первой же наметки балетного либретто Блок принимается искать историческую литературу — сначала о трубадурах, а затем и общую историческую литературу о средневековье и конкретнее о той эпохе, в рамках которой развертывается действие. Блок специально оговорил в «Автобиографии» то обстоятельство, что академическая университетская выучка помогла ему в работе над историческими источниками «Розы и Креста». Рукописные материалы драмы показывают, какой длительной и углубленной была эта работа. Важна та идейно-художественная тенденция, которая руководит Блоком при этом. Именно в этом плане и существенно знать, что за драмой стоит большая историко-исследовательская работа. Памятуя о горьком опыте с «Песней Судьбы», где отсутствие жизненной конкретности превратило серьезную проблематику в цепь надуманных аллегорий, Блок стремится {583} здесь сочетать внутреннюю правду происходящего с жизненным правдоподобием: «Одним из главных моих “вдохновений” была *честность*, т<о> е<сть> желание не провраться “*мистически*”. Так, чтобы все можно было объяснить психологически “просто”» (IX, 285). И, конечно же, многообразный исторический материал (в том числе и художественный) помог Блоку создать не только элементарный «всамделишный» быт, но и характеры людей эпохи. Целая вереница персонажей, которых Блок называл «квадратными» или «terre-à-terre-ными» героями, возникает в действии драмы — с их желаниями, привычками и даже причудами. Таковы, прежде всего, владелец замка Арчимбаут, Капеллан, придворная дама Алиса, паж Алискан. Рисуя этих низменных героев, далеких от условного, оперно-романтического средневековья, Блок показывает, как важно для него было в искусстве «не только типичное, но и характерное», каким мастером «масляной живописи» он мог быть на зрелом этапе своего развития.

Названные герои — это только фон драматического конфликта, если угодно, своеобразный «шекспировский» фон. Понятно, что столь же конкретными красками Блок стремился рисовать и героев первого плана, ведущих конфликт, — Бертрана, Гаэтана, Изору. Во взаимоотношениях этих персонажей возникает основная трагедийная проблематика пьесы. Создаваемые Блоком пластически-объемные индивидуальности героев должны быть сплетены в одном конфликтном узле, и «верность истории» здесь должна сочетаться, по замыслу Блока, с философской углубленностью и значительностью. Блок находит следующее определение основной трагедийной коллизии: «Любовь без зова и зов без любви». Музыкальный напев, услышанный героиней, возбуждает в ней непреодолимое желание встретить певца. Трагическая ошибка героини состоит в том, что старость певца, носителя «зова», отталкивает ее от него. «Она не узнает его» — так определена конфликтная тема в либретто. Тема останется той же до конца работы Блока над «Розой и Крестом». На трагическом «неузнавании зова» строился конфликт в драме «Незнакомка», где стремление героини «воплотить зов» не осуществлялось потому, что Поэт ее «не узнает». Как и в «Незнакомке», новое решение ситуации, заданной «Идиотом» Достоевского, становится конфликтной основой в «Розе и Кресте».

У в «Незнакомке» Блок объяснял трагическую расщепленность {584} человеческого сознания и характера общественными причинами, сталкивая, контрастно сопоставляя друг с другом целые социальные пласты. В «Розе и Кресте» он идет дальше. Он стремится создать атмосферу целого исторического этапа, обстановку, в которой происходит действие, наконец, прямо ввести исторические события в сюжет произведения. Он хочет дать логику индивидуального характера героя в единстве с его исторической позицией в общественной борьбе своей эпохи. В этом и заключается глубокий смысл слов Блока «верность истории» и «*мой* Шекспир». Даже сама фабула драмы непонятна, если не учитывать этого стремления автора. По мере работы над драмой происходило уточнение конкретной обстановки, в которой протекает действие; в тексте самой драмы постоянно называются реальные исторические лица, вокруг которых поляризуются борющиеся социальные силы. Блок сначала все более точно связывал действующих лиц с полярными силами в этой борьбе. Одновременно шел другой процесс — внутреннего обогащения персонажей, усложнявший также и их соотношения с социальными станами. В итоге работы, представлявшей специфические трудности, конкретный исторический «подтекст» мог и не проступать во всей отчетливости. С целью его прояснения Блок написал примечания, без которых не вполне понятны события, происходящие в драме.

Однако важнее всего для пьесы, разумеется, не эта прямая основа событий. Важнее всего общая атмосфера исторической тревоги, смуты, всяческих социальных волнений. Все время речь идет о событиях грозных и тревожных — о мятежах крестьян, на которых охотятся феодалы, о восстаниях ткачей, о религиозных распрях. Низменные персонажи (Граф, Капеллан) объясняют детали быта, связанные со смутой, плоско, грубо — происками и разбойным характером альбигойцев, Раймунда Тулузского, стоящего за ними. Для самого Блока главное то, что разные проявления исторической тревоги — в быту, поведении людей, в их общественных столкновениях — сливаются в некую единую волну, в единое целое. Принципиально то, что и центральная конфликтная ситуация драмы, связанная с темой смутного зова, слышащегося Изоре и реализующегося в конце концов в песне Гаэтана о Радости-Страданье, — тоже одно из проявлений общей тревоги, большого перелома жизни, который только «обывателями» может восприниматься как ряд грабежей {585} и убийств. Сложная душевная жизнь людей, томление Изоры, трагическая судьба связанного с ней Бертрана существуют во всей совокупности исторической обстановки. Блок стремится ввести эту историческую тревогу непосредственно в характеры людей, создать на этой основе красочные, жизненно конкретные индивидуальности в духе шекспировских героев.

Многообразными были специфические трудности, которые встретил Блок. Прежде всего он вступил в столкновение с заказчиком, М. И. Терещенко. Столкновение это никогда не переходило в прямой и открытый спор, но тянулось с начала работы над драмой, т. е. с весны 1912 г., до тех пор, пока драма не оформилась окончательно. Начальный момент этого внутреннего спора зафиксирован в дневниковой записи Блока от 3 мая 1912 г., когда обсуждались первые контуры намеченного Блоком драматического конфликта. Исходная ситуация-заявка в либретто предусматривала для Бертрана, слуги, посланного за «певцом», роль «рокового злодея». При обдумывании сюжета характер начинает занимать Блока; поскольку действие относится к эпохе общественных смут, образ человека из социальных низов, замешанного в событиях сложного трагедийно-философского плана, связанных с революционным брожением, может представлять значительный интерес. Прямолинейный образ злодея балетного либретто не дает возможностей включения его в более сложные пласты развивающегося замысла. Терещенко подсказывает Блоку способ усложнения образа, сначала заинтересовывающий Блока: он предлагает сделать Бертрана умным и одновременно смешным человеком, испытывающим злобу, зависть и ненависть к «вечному празднику» (VII, 142), царящему в замке. Психологические краски, предлагаемые Терещенко, уводят в сторону от того, что больше всего занимало Блока в его замысле, — от изображения эпохи социальной смуты и ее духовных коллизий. Как показывают дневниковые записи Блока всего этого периода, Терещенко развивал перед поэтом своего рода концепции «искусства для искусства». Так, Терещенко утверждал, что он «не понимает людей, которые могут интересоваться, например, политикой, если они хоть когда-нибудь знали (почувствовали), что такое искусство…» (VII, 163). Ближайшие же наброски Блоком характера Бертрана показывают, что он идет совсем иным путем. Его Бертран — сын тулузского ткача, он самостоятельно «пробивался» в рыцари, он многое перенес в своей {586} жизни. Угрюмым он стал из-за этих трудностей. Но главное то, что он «белая ворона» среди рыцарей не только потому, что его постоянно унижают, — дело не только в двусмысленности социального положения. Дело еще и в том, что он сам постоянно чувствует себя человеком социальных низов, лопавшим в чуждую, внутренне ему далекую среду, он не может сочувствовать «забавам» вроде охоты на крестьян, и т. д. Блок строит образ демократического человека в сложной социальной ситуации. Это органично для него: в духовной жизни Блока 10‑х годов проблема демократического человека в обстановке развала старых социальных норм и революционного брожения в стране и в мире играет огромную роль, и работа над образом Бертрана идет в этом же направлении.

Далее, Блок усложняет образ Бертрана нравственными элементами, делает этого героя носителем любви, верности, безусловной преданности раз навсегда принятым обязательствам долга и чести. Сочетание демократических и трагедийно-нравственных начал и дает образ Бертрана, снимает возможность трактовать весь конфликт в связи с ролью Бертрана в нем в духе «искусства для искусства». Итоги спора с Терещенко по поводу конфликта и характеров «Розы и Креста» обобщены Блоком в дневниковой записи от 23 февраля 1913 г.: «… искусство связано с нравственностью. Это и есть “фраза”, проникающая произведение (“Розу и Крест”, так думаю иногда *я*)» (VII, 224).

Решение такого рода проблем было делом сложным для Блока ввиду трагической противоречивости его мировоззрения. Отводя соблазны красочно-зрелищного плана, он наткнулся на новую трудность, возникшую уже из коллизии между его новыми художественными поисками и конфликтным замыслом, во многом восходящим к его прежним исканиям. Все более углубляясь и усложняясь в нравственном плане, приобретая двойственность в отношении фабульных событий драмы, образ Бертрана органически перестает быть главной движущей силой в сюжете. Однако надо было найти фигуру, действия которой имели бы прямое отношение к основной теме и одновременно — к историческим событиям, описываемым в драме. Единство конкретно-исторических и философско-психологических начал подсказывалось Блоку всей логикой его пути драматурга и стремлением к «шекспиризации». Эпоха, которую изображает Блок, в его толковании является переломом революционного типа. Естественным {587} для Блока в этих условиях представляется стремление прямо соединить историческую действенность с определенным типом личности, при этом играющим ведущую роль в конфликте. На протяжении долгого и самого трудного периода в работе над драмой Блок возлагает подобную роль на образ Гаэтана. Носитель романтического «зова» становится вместе с тем и активным участником исторических событий:

Если там льется
Кровь оскорбленных, —
Все мы встанем под знамя восстанья
И будем сражаться за правых![[273]](#footnote-274)

В ходе напряженной работы над действенным началом в драме Блок делает Гаэтана альбигойцем, идеологом и одним из вожаков вооруженных крестьянско-ремесленных отрядов, ведущих революционную войну с социальными верхами. При встрече с Бертраном, которому Изора поручила разыскать и привезти певца, носителя «зова», Гаэтан пытается склонить и Бертрана к столь же действенному самоопределению в социальном конфликте. Бертран отказывается по нравственным мотивам. Преследуя свои цели, Гаэтан соглашается ехать с Бертраном и дает ему слово не нападать на замок Арчимбаута, но это слово нарушает. Основное фабульное событие — битва в замке Арчимбаута — определяется революционной действенностью Гаэтана. Гаэтан рисуется грозным, прямолинейным, в духе религиозных ересей средневековья, идеологом крестьянско-ремесленной войны со старым социальным строем. Характерная особенность этой идеологии, как и всей фигуры Гаэтана в первых двух редакциях драмы, — ее стихийность: «Р<ыцарь> — Г<рядущее> — носитель того грозного христианства, которое не идет в мир через людские дела и руки, но проливается на него, как стихия, подобно волнам океана, которые могут попутно затопить все, что они встретят по дороге» (IV, 458). Столь грозно-действенное христианство противопоставляется нравственным началам, представленным Бертраном: «Потому он жестоко предпочитает мирный сон обыкновенного, даже пошлого человека — мятежным крикам “богоборца”. Потому он уничтожает Бертрана, как только человеческое отчаянье довело его до хулы на {588} крест» (IV, 459). Сталкивая, таким образом, Гаэтана и Бертрана как носителей стихийной революционной действенности и противостоящей ей нравственности (столь же стихийной), Блок размышляет о современных событиях. Проблематика поэмы «Двенадцать» очевидным образом уже проступает в мучительных раздумьях Блока о концепции «Розы и Креста». Однако в «Двенадцати» нет жесткого противостояния революционной действенности и нравственных начал, там Блок находит сложную диалектику переплетения революционной активности (хотя бы и стихийной) с перспективами нравственного очищения героя в исторической действенности. В период работы над «Розой и Крестом» Блок не в силах справиться с проблемами единства революционной действенности и ее нравственных обоснований, он видит их только в разрывах и контрастах. Не случайно то, что философско-художественную концепцию «Двенадцати» Блок смог создать только после революции. Грозная действенность Гаэтана принимает односторонний — жестокий и бесчеловечный — характер, рискуя тем самым дискредитировать проблему революционной активности, для Блока необыкновенно важную. Осознав идейно-духовную неполноценность такого результата, Блок решительно снимает с образа Гаэтана действенные функции в сюжете, фабульно отстраняет его вообще от событий битвы в замке. Механический разрыв, противостояние революционной действенности и нравственности осознается как прямолинейность, социологическая упрощенность.

В подлинном художественном произведении разные его темы и различные, хотя бы и борющиеся между собой характеры внутренне взаимосвязаны, позиция и действия каждого из них бросают определенный свет на других лиц. Трудность положения Блока в работе над «Розой и Крестом» состояла еще и в том, что его герои были связаны между собой идейным замыслом, во многом относящимся в своих главных линиях к предшествующей эпохе блоковского развития. Лишение образа Гаэтана прямых действенных функций в сюжете меняло также и тесно с ним связанные образы Бертрана и Изоры и тем самым меняло не только сюжет, но и весь замысел, всю концепцию произведения. Так возникает, по существу, новый сюжет драмы, где перестроившееся соотношение основных образов позволяет усложнить сами эти образы. Когда прямолинейно связанный с основными борющимися социальными силами Гаэтан вместе с повстанцами нападал {589} на замок Арчимбаута, а Бертран, защищая замок, погибал, — эта резкая сюжетная контрастность определенным образом освещала и образ Бертрана. «Выдвиженец в рыцарях», сын ткача, человек, многое перенесший в жизни, Бертран, конечно, не верит в историческую правомерность действий лиц, представляющих социальные верхи. Как человек демократического типа, притом причастный «зову», являющемуся одним из знаков большой исторической тревоги, Бертран, несомненно, далек от Арчимбаута, от сил, стоящих за ним, — он внутренне сочувствует восставшим. Сложные нравственные обоснования поведения Бертрана при грубо действенном Гаэтане, естественно, ускользали от внимания читателя, было видно только то, что герой погибает за дело, в которое сам не верил. Осознавая это, Блок искал даже способов трактовки прежнего сюжета таким образом, чтобы Бертран погибал от рук крестоносцев Монфора, т. е. тех самых защитников старого строя, которых, как казалось Бертрану, он, по принятому им на себя долгу, обороняет от восставших ткачей. Таков конец пьесы во второй ее редакции. Это безмерно запутывало и без того не слишком ясный сюжет и ничем не могло помочь более глубокому пониманию образа Бертрана. Мало чем отличалась в этом смысле и позиция Изоры в прежнем сюжете драмы. Спасти положение мог только радикально измененный образ Гаэтана, и Блок решительно пошел на это.

В новом сюжете Гаэтан полностью освобождается от прямых, грубых связей с эпохой и ее борьбой, он становится «чистым зовом», далеким от непосредственных жизненных столкновений романтиком, который сам не знает, о чем он поет: его голосом поет сам океан, «природная стихия». Это дает возможность иного раскрытия образа Бертрана. Теперь Бертран, сражаясь с повстанцами, не погибает, но только смывает с себя незаслуженную кличку труса. Он не был бы самим собой, если бы изменил долгу, хотя и внутренне чуждому ему. Погибает же он, служа делу более высокому, чем защита замка, — он оберегает Изору, т. е. «зов», смутно осмысляемый Бертраном как один из знаков исторической тревоги. Получается фигура, противоречивая в своем историческом содержании, но не соотнесенная прямо и грубо с эпохой, сложный в своих красках характер. Более сложное и тонкое осмысление приобретает нравственная тема, открыто выходящая на первый план. В связи с этим меняется основной смысл конфликта. Получается так, что не о «радости-страданье» — {590} осуществляемой в прямых связях с историческими событиями полноте воплощения «зова» — говорит пьеса, но о «судьбе человеческой, неудачника». «… Я не умею и я не имею права говорить *больше*, чем о человеческом» (VII, 186) — так определяет Блок окончательно идею пьесы. Прибегая к помощи классической традиции, Блок определяет эту тему также словами Тютчева — «тревога и труд». Это открывало возможность еще более сложной трактовки нравственной концепции вещи. Выходила на первый план тема воспитания личности большими «тревогами и трудами» истории. Говоря о «Розе и Кресте», Блок всегда подчеркивал, что самое важное в ней — «драма *человека* Бертрана», далее он говорил об Изоре. При новой трактовке конфликта случай с Алиска-ном переставал быть изменой Изоры «зову» и превращался в «часть., пути» «неразумной мещанки, сердце которой чисто, потому что юно и страстно» (IV, 529). Сам характер Изоры был задуман Блоком как демократический — героиня является швейкой, случайно приглянувшейся графу. «Тревога и труд» в качестве главной темы включали Изору в широко понимаемую нравственную концепцию драмы как произведения о воспитании характера человека в переломную эпоху истории.

Однако при этом многое в философских аллегориях, используемых в сюжете пьесы, становилось просто непонятным. «Объяснять ли труднейшее: как роза попала на грудь Гаэтана, почему, что от этого произошло с Бертраном, почему “исчез” Гаэтан и т. д.?» (IX, 285), — писал Блок, обдумывая, как ему изложить концепцию драмы коллективу МХТа в 1915 г. Изменив замысел, Блок не отказался от основных элементов сюжета. Получалось противоречие: характеры развиваются «психологически, просто», а сюжет говорит другое. Аллегоризм сюжета Блок предлагал понимать «музыкально», как соотношение поэтических лейтмотивов, — отсюда рядом с формулой «*мой* Шекспир» появляется формула «*мой* Вагнер» (IX, 287). Выходил стилистический разнобой, открывавший еще более существенное идейное противоречие в пьесе: решив сюжет «музыкально», Блок не смог создать историческую драму в собственном смысле слова. Блок признавался, что избрал исторический сюжет главным образом потому, что он «еще не созрел для изображения современной жизни», и далее уже точно указывал, что за эпоху и людей он реально хотел представить в средневековых костюмах: «… время — между двух огней, вроде {591} времени от 1905 по 1914 год» (IX, 288). Соединить два аспекта изображения — историю и современность — в органическом единстве шекспировского типа Блок не смог.

В намерения Блока вполне входило прочтение его драмы как произведения о современных людях и их отношении к историческому времени в своей личной судьбе. Поэтому не правы были критики из символистского лагеря, полагавшие, что Блок в своей новой драме стремился уйти от современности и поэтому создал произведение мертворожденное, вымученное. Публицист Д. Философов из литературной группы Мережковского после выхода в свет «Розы и Креста» писал, что от драмы «веет холодом», и объяснял эту мнимую отдаленность от современности тем, что у Блока нет иллюзорного, религиозного оправдания буржуазных отношений, нет «веры, нет непосредственного ощущения связи с людьми как данного»[[274]](#footnote-275). Гораздо вернее определил тогда критик В. Гиппиус основную тенденцию Блока как стремление понять современные коллизии и противоречия без всяких мистических иллюзий; по его словам, больше всего чувствуется в драме Блока «острая потребность найти пути в этом — уже не волшебном — мире, в котором надо жить»[[275]](#footnote-276). Что дело было именно в этом — т. е. в желании разобраться в противоречиях современности, постигнуть современного человека — свидетельствует следующий, не реализовавшийся драматический замысел Блока[[276]](#footnote-277). В органической связи со столь существенными для Блока 10‑х годов демократическими тенденциями он набрасывает драматический сюжет и, неоднократно к нему возвращаясь, собирается создать произведение о развитии промышленности в России. Критикой отмечалась несомненная связь отдельных ситуаций этой наметки с драматургией Чехова, и в частности с «Вишневым садом»[[277]](#footnote-278). Чрезвычайно любопытны поиски Блоком характера центрального героя — совсем иного типа, чем в его прежних драмах, однако важно и то, что в порядке отталкивания этот характер {592} возникает рядом с мыслями о «Розе и Кресте»: «Бертран был тяжелый. А этот — совсем другой. Какой-то легкий. Вот — современная жизнь, которой спрашивает с меня Д. С. Мережковский» (VII, 251). В этом контексте видно, что Бертран осмысляется как отражение человеческого типа, связанного с трагизмом истории; новый же замысел, несомненно, подводит Блока более прямо к конкретным человеческим отношениям, характерным для современности. Вся основная линия развития Блока-драматурга оказывала существенное воздействие на творчество поэта в целом в дореволюционный период. Она оказалась чрезвычайно плодотворной и для Блока в эпоху социалистической революции. Известно, что Блок возводил свою революционную поэму «Двенадцать» к двум лирическим циклам 1907 и 1914 годов, изображающим «стихийную» любовную страсть. Само по себе это верно, но неполно. Поэма «Двенадцать», конечно, была бы невозможна без тех опытов создания трагически противоречивых характеров в их прямых связях с социальной действительностью, которыми был занят преимущественно Блок-драматург. Огромная и разносторонняя театральная работа Блока в революционную эпоху — деятельность по организации нового театрального репертуара, рецензирование пьес, выступления перед новой аудиторией с пропагандой классического репертуара, основание, совместно с группой общественных деятелей с Горьким во главе, Большого драматического театра — еще ждет своего исследователя. Блок-драматург в этот период создает многочисленные планы пьес, практически не реализовавшиеся. Нет оснований преувеличивать значение «Рамзеса» — пьесы, созданной по широкому горьковскому плану исторических картин, однако некоторое представление о блоковских художественных исканиях она дает. Особо любопытно освещение Блоком темы фараона, темы неограниченной самодержавной власти. Оно, несомненно, в какой-то степени связано с документально-публицистической работой Блока «Последние дни императорской власти». В поэтическом изображении фараона можно усмотреть следы давней идеи Блока об обреченности, отдаленности от жизни, своеобразном каменном оцепенении самодержавной власти — отголоски темы «древней сказки», волновавшей Блока в эпоху первой русской революции, в особенности в «Короле на площади». Особенно принципиальное значение имеет, конечно, работа Блока по фактическому руководству Большим драматическим театром. {593} Эта работа вносит важные дополнения в наши общие представления о мировоззрении Блока той поры. Блок заботится здесь о создании большого гуманистического репертуара, полного героики и революционной романтики, доступного самым широким кругам зрителей. Эта линия блоковской борьбы за большое культурное наследие оказалась жизнеспособной и ценной в общих путях развития советского театра. Тот театр романтической героики и высокой классической комедии, каким на протяжении ряда лет хотел видеть себя БДТ, был во многом (правда, далеко не во всем) воплощением «народного театра», как его представлял себе Блок. Проблема театра «больших страстей и потрясающих событий», столь важная для всей эволюции Блока, продолжала волновать поэта до конца его дней.

# **{594}** «Трудная честность»

Когда после смерти автора берешь в руки его книгу, пусть даже давно тебе известную, испещренную твоими пометками и «потолстевшую» от закладок, ее все-таки читаешь по-иному, и некоторые слова наполняются теперь новым смыслом.

Так, говоря о прекрасном русском поэте Иннокентии Анненском, Павел Петрович Громов писал, что ему присуще «особое, отстраняющее возможность дешевой слезы, сентиментальности, художественное целомудрие… нечестными средствами на читателя он не действует, на слезу не бьет».

Сейчас о Блоке появляется много книг, и авторы некоторых из них вторгаются в его духовный и поэтический мир с бесцеремонностью чеховского Ионыча, который — помните? — желая приобрести дом, «без церемонии идет в этот дом и, проходя через все комнаты… тычет во все двери палкой и говорит:

— Это кабинет? Это спальня? А тут что?»

Не обходится в подобной литературе и без «дешевой слезы».

Книга же, которую вы держите в руках, может понравиться или не понравиться, показаться поначалу сложной, но, дав себе труд серьезно вникнуть в нее, нельзя не оценить то же «художественное целомудрие», о котором писал автор, его строгость к себе и уважение к читателю, которого он считает недостойным «заманивать».

Действительно, ничего «зазывного» нет в словах, которыми он определяет пафос своей работы: «Сказать, что Блок “прирожденный поэт”, — означает ничего не сказать. Важно исторически раскрыть становление и развитие великого поэта, процесс возникновения гениальной лирической системы не в безвоздушном пространстве, но в совокупности реальных общественных и духовных коллизий».

Так музыкант еще еле слышно трогает клавиши, скупо намечая тему, которую дальше будет виртуозно развивать и варьировать.

Исследователь пройдет вместе с нами по всему пути, проделанному героем книги, не пытаясь умолчать о его сложности, о том, что сам Блок именовал своими «уклонениями, падениями, сомнениями, покаяниями», пройдет, не ускоряя стыдливо шага в «невыигрышных» местах и не искушаясь «дешевым соблазном — строить творческую биографию поэта, опираясь только на места, в которых обнаруживаются удивительные прозрения, необычайно глубокие и гонкие проникновения в суть вещей».

«Как это всегда бывает в большом искусстве (а также в больших явлениях реальной жизни), — скажет Громов однажды, — положительные и отрицательные стороны внутренне взаимосвязаны, и нельзя механически отсечь негативное, объявив его как бы несуществующим, недостойным великого поэта и потому подлежащим упразднению».

Павел Петрович, как один яз блоковских героев, был «трудно {595} честен». Он может даже ошеломить иного безоглядно влюбленного в каждую блоковскую строку (а вернее — настроившего себя на такое слепое поклонение!) своими «непочтительными» оценками: в драме «Незнакомка» — «лирический характер стихотворения, перебравшись в пьесу, перестал быть характером», а в «Возмездии» произошло крушение эпического замысла, в чем проявился «общий трагедийный характер эволюции Блока».

Но этот же столь «педантически» строгий исследователь обратит ваше внимание на малоизвестные, обычно пропускаемые при чтении, заслоненные более популярными стихами строки: «Это уже Блок — великий русский поэт, отдельными взрывами, вулканическими островками прорывающийся сквозь общую “смутную” стилистику и во многом запутанное содержание “Нечаянной Радости”».

И то, что обычно представляется просто любовной лирикой (хотя бы и превосходной), осмысляется Громовым в иных, более масштабных категориях. «Национальный женский характер, — пишет он о цикле “Заклятие огнем и мраком”, — как бы просвечивает, в нем проступают черты страны, народа — тоже в лирически обобщенном, не прямо аллегорическом виде».

И вот еще характерный пример: «“Случай”, во всех его прозаически конкретных особенностях, органически сливается в стихотворении “На железной дороге” с социальным, социальное неотъемлемо от душевно-лирического, личное явно сплетается с драматизмом истории. “Чудо” строфы, знаменитой не менее, чем все стихотворение, в том, что социальное “звенит” невероятной силой лиризма:

Вагоны шли привычной линией,
Подрагивали и скрипели;
Молчали желтые и синие;
В зеленых плакали и пели».

И при всей внешней сдержанности громовского стиля в нем ощутим собственный, целомудренно затаенный лиризм автора.

Я рискнул бы определить его как лиризм любви к великой русской литературе вообще, к ее миссии летописца «роковых минут» истории.

В книге «О стиле Льва Толстого» Громов писал: «Исследование образа русского человека в драматически сложную эпоху исторической жизни… производится писателями в разных направлениях, и это различие направлений составляет богатство литературы, обозначает ее необыкновенный взлет».

Эти «разные направления» прекрасно ощутимы уже в книге о Блоке, что выразилось и в самом ее названии («… его предшественники и современники»), и, конечно, больше всего в многочисленных возникающих «по ходу дела» сопоставлениях различных творческих позиций, взглядов, судеб.

В последующей же работе «О стиле Льва Толстого», состоящей из двух книг, которые соответственно посвящены «Становлению “диалектики {596} души”» и «“Диалектике души” в “Войне и мире”», творчество великого писателя предстает в самых тесных связях — притяжениях и отталкиваниях — с предшествующими и современными ему течениями — романтизмом и натуральной школой, с «соседями» по литературе — Чернышевским, Аполлоном Григорьевым, Фетом, Достоевским и др.

И вот что еще драгоценно в этой книге — уважение самого автора к своим «предшественникам», будь то Б. М. Эйхенбаум, которого Павел Петрович внимательнейшим образом перечитал, отделив подлинный смысл его наблюдений от наслоений принятого в свое время этим ученым метода, или авторы новейших трудов и отдельных статей, которые оцениваются исследователем объективно и непредвзято.

Конечно, названные выше книги — лучшее из написанного П. П. Громовым. Однако интересы его не ограничивались ни творчеством Толстого и Блока, ни даже всей, громадной самой по себе, областью классической русской литературы.

Вскоре после окончания Ленинградского университета Павел Петрович в конце 30‑х годов стал выступать со статьями о современной литературе и театре, отзываясь на только что завершенный Шолоховым «Тихий Дон», прозу Каверина и Тынянова, первые поэмы Симонова, а позже на «Земной простор» Пастернака, сборники тогдашних «начинающих» — Семена Гудзенко и Сергея Орлова, первые повести Веры Пановой. Его первая, вышедшая в 1956 г. книга посвящена творчеству Юрия Крымова. Значительное место занимает современная тематика и в сборнике статей Павла Петровича «Герой и время» (1961).

Та «трудная честность», о которой упоминалось выше, порой дорого обходилась критику, и это во многом объясняет, почему его выступления на злободневные темы становились все более редкими. Однако сделанное им и в этой области все еще не только не оценено по достоинству (как, впрочем, и главные его книги), но даже толком не собрано и не издано. Дело будущего, хочется думать — недалекого, достойно представить современному читателю и еще одну грань исследовательского дарования покойного автора, которую лишь отчасти приоткрывает помещенная в этой книге статья «Поэтический театр Александра Блока».

Как и сам ее герой, Павел Петрович любил мир русской сцены, и многие его статьи и рецензии тонко и точно воссоздают обаяние, образ давних спектаклей, привлекших внимание взыскательного критика. Ждет своей публикации работа Громова о ранней режиссуре Мейерхольда.

Надеюсь, что и читатель книги «А. Блок, его предшественники и современники» почувствует настоятельную потребность в продолжении знакомства с творческим наследием ученого.

*А. Турков*

# **{597}** Краткая библиография литературно-критических работ П. П. Громова

## Книги

1. Юрий Крымов. Очерк творчества. Л., 1956.

2. Герой и время. Статьи о литературе и театре. Л., 1961.

3. А. Блок, его предшественники и современники. М.‑Л., 1966.

4. О стиле Льва Толстого. Становление «диалектики души». Л., 1971.

5. О стиле Льва Толстого. «Диалектика души» в «Войне и мире». Л., 1977.

## Монографические статьи-очерки

6. Н. С. Лесков. Очерк творчества. — В кн.: Н. С. Лесков. Собрание сочинений в 11‑ти т. М., 1956, т. 1, с. V – IX (в соавторстве с Б. М. Эйхенбаумом).

7. Творческий путь Ольги Форш. — В кн.: Форш О. Д. Сочинения в 4‑х т. Л., 1956, т. 4, с. XI – XLVIII.

8. М. Л. Слонимский. Очерк творчества. — В кн.: Слонимский М. Л. Избранные произведения. Л., 1958, т. 1, с. III – XLVIII.

9. Аполлон Григорьев. — В кн.: Ап. Григорьев. Избранные произв., Л., 1959, с. 5 – 78.

10. А. А. Фет. — В кн.: А. А. Фет. Стихотворения. М.‑Л., 1963, с. 5 – 88.

11. Каролина Павлова. — В кн.: К. К. Павлова. Полное собрание стихотворений. М.‑Л., 1964, с. 5 – 72.

12. М. М. Зощенко. Очерк творчества. — В кн.: М. М. Зощенко. Избранные произведения. М.‑Л., 1968, т. 1, с. 3 – 46.

13. Ранняя режиссура Вс. Э. Мейерхольда. — В сб.: У истоков режиссуры. Л., 1976, с. 138 – 180.

14. Поэтический театр Александра Блока. — В кн.: Александр Блок. Театр. Л., 1981, с. 5 – 56.

## Избранные статьи и рецензии в периодических изданиях

15. «Этюды о советской литературе» (о книге В. Перцова). — Звезда, 1938, № 5. с. 256 – 262.

16. Две поэмы К. Симонова. — Звезда, 1939, № 2, с. 228 – 230.

17. О книге А. Гурвича «В поисках героя». — Звезда, 1939, № 2, с. 215 – 221.

18. Драма Д. Б. Пристли «Опасный поворот» и проблема реализма в драматургии. — Звезда, 1939, № 4, с. 148 – 158.

19. Маяковский и Блок. — Резец, 1939, № 8, с. 16 – 17.

20. «Мать» К. Чапека. — Резец, 1939, № 11 – 12, с. 30 – 31.

21. Премьеры Камерного театра. — Резец, 1939, № 13 – 14, с. 27 – 29.

22. «Опасный поворот» Д. Пристли в Ленинградском театре комедии. — Резец, 1939, № 15 – 16, с. 30 – 31.

23. «Павел Греков» в Театре Революции. — Звезда, 1939, № 9, с. 176 – 181.

24. О некоторых принципах постановки классиков в ленинградских театрах — Звезда, 1939, № 12, с. 183 – 188.

25. О художественном методе фильма Ф. Эрмлера «Великий гражданин» — Звезда, 1940, № 1, с. 166 – 172.

{598} 26. Мой сын. — Ленинград, 1940, № 2, с 22 – 23.

27. Роман И. Кратта. — Ленинград, 1940, № 4, с. 22 – 23.

28. Романтика на академической сцене. — Звезда, 1940, № 3 – 4, с. 230 – 236.

29. В поисках новой этики («Энергия» Ф. Гладкова). — Ленинград, 1940, № 8 – 9, с. 24 – 25.

30. Правдоподобие и стиль (о пьесе А. Копкова «Царь Потап»). — Звезда, 1940, № 5 – 6, с. 219 – 224.

31. «Тартюф» (гастроли МХАТа). — Ленинградская правда, 1940, 2 июня, № 125 (в соавторстве с Б. О. Костелянцем).

32. Человек к история (о прозе Ю. Тынянова). — Литературный современник, 1940, № 5 – 6, с. 185 – 196.

33. Стиль и ансамбль в театре. — Литературный современник, 1940, № 8 – 9, с. 176 – 185.

34. Два романа В. Каверина. — Ленинград, 1940, № 17 – 18, с. 32 – 33.

35. Григорий Мелехов и Михаил Кошевой. — Литературная газ., 1940, 6 окт., с. 3.

36. «Уриэль Акоста» в Малом театре. — Ленинград, 1940, № 23 – 24, с. 32 – 33.

37. «Наши дни» С. Герасимова в БДТ. — Ленинград, 1941, № 2, с. 21 – 22.

38. Кино и театр в борьбе с германскими захватчиками и фашистами — Ленинград, 1941, № 13 – 14, с. 23 – 24.

39. А. Крон. Офицер флота. — Звезда, 1944, № 5 – 6, с. 141 – 143.

40. С. Гудзенко. Однополчане. — Звезда, 1944, № 7 – 8, с. 192 – 193.

41. О литературе военных лет — Звезда, 1945, № 2, с. 115 – 128; № 3, с. 125 – 133.

42. Так и будет. — Ленинград, 1945, № 4 – 5, с. 25 – 26.

43. Дискуссия о ленинградской теме Из выступления П. Громова — Ленинград, 1945, № 7 – 8, с. 26.

44. Борис Пастернак. Земной простор. — Звезда, 1945, № 5 – 6, с. 157 – 159.

45. Утраты. — Звезда, 1945, № 7, с. 115 – 116 (о К. А. Треневе, В. В. Вересаеве, Д. Бедном, Джамбуле, С. Нерис).

46. Леонид Хаустов. Утренний свет. — Ленинград, 1945, № 13 – 14, с. 31 – 36.

47. Всеволод Рождественский. Ладога. — Звезда, 1945, № 9, с. 136 – 137.

48. Два американских сценария (Фрэнк Уид и Роберт Бункер — «Пикирующий бомбардировщик» Винсент Лауренс и Холдемар Юнг по либретто Фрэнка Уида — «Летчик-испытатель»). — Звезда, 1945, № 8, с. 163 – 166.

49. «Последняя жертва» в Театре им. Лен. комсомола. — Ленинград, 1945, № 17 – 18, с. 24 – 26.

50. Н. Рыленков. Смоленские леса. — Звезда, 1945, № 12, с. 155 – 158.

51. Николай Тихонов. — Звезда, 1946, № 1, с. 82 – 85.

52. Роман о герое наших дней (о «Двух капитанах» В. Каверина) — Звезда, 1946, № 4, с. 144 – 146.

53. Герой и время. — Звезда, 1947, № 4, с. 166 – 174.

54. Документальность и вымысел. — Звезда, 1947, № 9, с. 172 – 179.

55. Общественная ценность героя («Спутники» и «Кружилиха» В. Пановой). — Звезда, 1948, № 4, с. 159 – 167.

56. Два спектакля. — Вечерний Ленинград, 1948, 3 июля.

57. О бедности и богатстве художника. — Звезда, 1948, № 8, с. 181 – 189.

58. Проблемы реальные и мнимые. — Новый мир, 1948, № 11, с. 176 – 190 (в соавторстве с Б. О. Костелянцем).

59. Литературное обозрение. — Звезда, 1949, № 1, с. 187 – 199 (в соавторстве с Б. О. Костелянцем).

{599} 60. Накануне новых открытий (о книге С. Орлова «Поход продолжается»). — Звезда, 1949, № 7, с. 175 – 177.

61. Идея, конфликт, характер. — Звезда, 1952, № 8, с. 146 – 160.

62. Большой художник (к 70‑летию Ф. В. Гладкова). — Литературная газ., 1953, 20 июня, с. 3.

63. Ошибка Дорофеи Купреяновой. — Звезда, 1954, № 2, с. 152 – 161.

64. Художник неотделим от действительности (о книге А. Ф. Борисова «Из творческого опыта»). — Звезда, 1955, № 3, с. 171 – 174.

65. Своеобразие содержания. — Звезда, 1955, № 8, с. 132 – 148.

66. Два Гамлета. — Нева, 1956, № 1, с. 146 – 155.

67. История подлинная и мнимая («Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского в Театре драмы им Пушкина). — Нева, 1956, № 6, с. 141 – 148.

68. Книга о Герцене-художнике. — Нева, 1957, № 9, с. 209.

69. «Поэтическая мысль» Достоевского на сцене. — Ленинградский альманах, 1958, кн. 15, с. 175 – 186.

70. Станиславский, Чехов, Мейерхольд. — Театр, 1970, № 1, с. 83 – 89.

71. Повесть о человеческом беспокойстве (о повести Д. Гранина «Кто-то должен»). — Литературная газ., 1970, 3 июня, с. 6.

72. Через годы и версты (о книге В. Перцова «Поэты и прозаики великих лет»). — Литературная газ., 1970, 17 июня, с. 6.

73. Традиции и современность (Театр имени Ленсовета, его режиссура и актеры). — Театр, 1973, № 11, с. 73 – 87.

74. А. Скафтымов. Нравственные искания русской литературы. — Советская литература, 1973, № 11 (на нем., франц., чешском языках); 1974, № 2 (на англ. и исп. языках).

1. Блок А. А. Автобиография (1915). — Собр. соч. в 8‑ми т. М.‑Л., 1963, т. 7, с. 12. В дальнейшем цитаты по этому изданию даются в тексте с обозначением тома римской цифрой, страницы — арабской. «Записные книжки 1901 – 1920» Александра Блока (М., 1965), примыкающие к этому изданию, обозначаются римской цифрой IX. [↑](#footnote-ref-2)
2. Уничижительная оценка З. Н. Гиппиус творчества В. П. Далматова приведена в комментарии В. Н. Орлова к юношескому дневнику Блока. — Литературное наследство, тт. 27 – 28, 1937, М., с. 369. [↑](#footnote-ref-3)
3. Эйхенбаум Б. М. Судьба Блока. — В сб.: Об Александре Блоке Пг., изд. «Картонный домик», 1921, с. 42. [↑](#footnote-ref-4)
4. Эйхенбаум Б. М. Судьба Блока — В сб.: Об Александре Блоке, с. 44. [↑](#footnote-ref-5)
5. Там же, с. 50. [↑](#footnote-ref-6)
6. Тынянов Ю. Н. Блок и Гейне. — В сб.: Об Александре Блоке с. 244. [↑](#footnote-ref-7)
7. Там же, с. 245 – 246. [↑](#footnote-ref-8)
8. Тынянов Ю. Н. Блок и Гейне. — В сб.: Об Александре Блоке, с. 261. [↑](#footnote-ref-9)
9. F. D. Reeve. Recent Soviet Studies in Russian Classical Literature. Slavic Review, March 1963, volume XXII, № 1, p. 128. [↑](#footnote-ref-10)
10. F. D. Reeve. Recent Soviet Studies in Russian Classical Literature, p. 129. [↑](#footnote-ref-11)
11. Скабичевский В. М. История новейшей русской литературы, изд. 3. СПб., 1897, с. 482. [↑](#footnote-ref-12)
12. Блок Л. Д. И быль, и небылицы о Блоке и о себе. Рукопись (ЦГАЛИ). Цит. по публикации В. Н. Орлова: «Менделеева Л. Д. Три эпизода из воспоминаний об Александре Блоке» («День поэзии 1965». Л., 1965, с. 317). [↑](#footnote-ref-13)
13. См.: Жирмунский В. М. Композиция лирических стихотворений. Пг., 1921; его же. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Пг., 1922. [↑](#footnote-ref-14)
14. Волынский А. Л. Поэт любви (1891 г.) — В кн.: Борьба за идеализм. Критические статьи. СПб., 1900, с. 329. [↑](#footnote-ref-15)
15. Арсеньев К. К. Русские поэты новейшего времени. А. Н. Апухтин. — В кн.: Критические этюды по русской литературе Пб., 1888, т. 2, с. 137. [↑](#footnote-ref-16)
16. Там же, с. 96 – 97. [↑](#footnote-ref-17)
17. В. Н. Орлов отмечает «близкое сходство» названных стихотворений «по теме, образам, словарю и композиции» — см. I, 610. [↑](#footnote-ref-18)
18. Соловьев Вл. С. Критика отвлеченных начал. М., 1880, с. VII. [↑](#footnote-ref-19)
19. Сопоставление символизма и, в особом смысле, также Блока с Соловьевым в плане проблемы «синтеза», или «целостного мировоззрения» и «цельной личности», в известной мне блоковедческой литературе было произведено впервые в моей работе 1940 г. Часть этой работы, зачитанная как доклад на блоковской комиссии ИРЛИ (Пушкинский Дом), под названием «Блок и Соловьев», в виде отдельной статьи дважды включалась в блоковский том «Литературного наследства» (1941 и 1946 гг.). Издание осуществлено не было. Некоторые основные положения этого сопоставления в сжатом виде изложены в цикле статей «Театр Блока» в моей книге «Герой и время» (Л., 1961. См. с. 395 – 407, 430 – 431, 435, 470 – 474, 476 – 477, 479 – 480, 484 – 485, 490, 523 – 525, 528 – 530, 564, 569 – 570, 577 – 578) Само собой разумеется, речь идет о проблеме, концепции, но не о литературном материале — материал содержится в сочинениях Соловьева и его учеников, высказываниях Вяч. Иванова, Андрея Белого и т. д., а также самого Блока; однако этот материал не входил в поле зрения исследователей, поскольку не возникала сама проблема соотношения Соловьева и Блока в плане теории «синтеза», связь между Блоком и Соловьевым усматривалась в односторонне понимаемом платонизме. [↑](#footnote-ref-20)
20. Гайденко П. П. Экзистенциализм и проблема культуры. М., 1963, с. 32. Ср.: «Это определение абсолютного начала как СУЩАГО, а не бытия (как определял его Гегель и предыдущая философия) имеет решающее значение и для философии Соловьева и, как нам кажется, для всей новейшей философии» (Булгаков С. Что дает современному сознанию философия Владимира Соловьева? — В кн. От марксизма к идеализму. СПб., 1903, с. 205). Возможно, что здесь несколько преувеличивается значение Соловьева для последующего буржуазного философствования, но самое направление поисков угадано: от «сущего» через идеи «трансцедентного индивидуализма» (Бердяев Н. Трагедия и обыденность — Вопросы жизни, 1905, № 3, с. 279) идет прямая дорога к «… концепции познающего субъекта как существования», как «существующей сущности в смысле экзистенциальной философии» (Шварц Т. От Шопенгауэра к Хейдеггеру. М., 1964, с. 100). [↑](#footnote-ref-21)
21. Соловьев Вл. С. Чтения о богочеловечестве. М., 1881, с. 209. [↑](#footnote-ref-22)
22. Там же, с. 208. [↑](#footnote-ref-23)
23. Соловьев Вл. С. Критика отвлеченных начал, с. 203. [↑](#footnote-ref-24)
24. Соловьев Вл. С. Смысл любви. — Собр. соч., изд. 2, Пб., 1912, т. 7, с. 16 – 17. [↑](#footnote-ref-25)
25. Соловьев Вл. С. Смысл любви. — Собр. соч. т. 7. с. 14. [↑](#footnote-ref-26)
26. Там же, с. 40. [↑](#footnote-ref-27)
27. Радлов Э. Л. Владимир Соловьев. Жизнь и учение. СПб., 1913. с. 11. [↑](#footnote-ref-28)
28. Иванов Вяч. Религиозное дело Владимира Соловьева. — В кн.: Борозды и межи. М., 1916, с. 107. [↑](#footnote-ref-29)
29. Трубецкой Евг. Крушение теократии в творениях В. С. Соловьева — Русская мысль, 1912, № 1. отд. 2, с. 23. [↑](#footnote-ref-30)
30. Трубецкой Евг. Миросозерцание Вл. С. Соловьева, М., 1913, т. 2, с. 14. [↑](#footnote-ref-31)
31. Там же, т. 1, с. 618. [↑](#footnote-ref-32)
32. Письма В. С. Соловьева, Пб., 1911, т. 3, с. 39 – 41. [↑](#footnote-ref-33)
33. Флоровский Г. Новые книги о Вл. Соловьеве — Известия Одесского библиограф, общества, вып. 7, 1912, т. 1, с. 238. [↑](#footnote-ref-34)
34. Соловьев Вл. С. Чтения о богочеловечестве, с. 209 (примеч.). [↑](#footnote-ref-35)
35. Булгаков С. Без плана. Вопросы жизни, 1905, № 3, с. 393, 401.

Уже после окончания этой книги (август 1964 г.) мне довелось прочитать статью З. Минц «Поэтический идеал молодого Блока» (Блоковский сборник. Тарту, 1964). В этой статье странным образом игнорируются или не замечаются те элементы драматизма или, попросту говоря, внутренней несостоятельности, которые присущи соловьевской концепции «синтеза». З. Минц толкует «синтез» таким образом, словно у Соловьева действительно имеет место органическое слияние «материального» и «идеального» начал, «духа» и «плоти». Совершенно упускается из виду специфически спиритуалистическое, богословское задание Соловьева; З. Минц явно хочет «реабилитировать» Соловьева, на деле же она его необыкновенно упрощает, сводя на нет трагические элементы в поэзии и в общей позиции Соловьева. Так, по поводу стихотворения «Мы сошлись с тобой недаром…» говорится о стремлении Соловьева «реабилитировать землю», о том, что «земная жизнь может истолковываться и как источник радости…» (там же, с. 191) — без учета того особого задания подчинить земное спиритуальному, о чем шла речь выше. Но ведь в самих стихах земные начала характеризуются как «черная глыба», «темный корень», «сумрачное лоно». Неужели З. Минц не слышит трагического звучания этих слов? Стихотворение реально написано не о «радости жизни», но о трагическом соотношении земного и духовного начал. «Свет из тьмы» — вот тема стихотворения, притом «тьма» тут означает «землю». Недаром молодой Блок с его исключительным «слухом» на стихи писал об этой вещи: «Но надо же и тьмы» (VIII, 24), подразумевая под «тьмой» именно трагизм. В анализе З. Минц комическое недоразумение: стихотворение прочитано в обратном смысле. Стихотворение «Нильская дельта» охарактеризовано З. Минц как «гимн радости земной жизни» (Блоковский сборник, с. 191). Это же просто нелепость, если называть вещи их именами. Стихотворение посвящено теме воскресения мертвых как высшей правде христианства:

Не Изида трехвенечная
Ту весну им приведет,
{69} А нетронутая, вечная
«Дева Радужных Ворот».

Это концовка стихотворения. З. Минц цитирует первую строфу, где говорится о земной весне, и не замечает, что далее речь идет о смерти как предельном несовершенстве земной жизни («старой весны»), а что «новая весна» (смысл всей вещи) это воскресение мертвых. «Новая весна» определяется как «нетронутая, вечная» — т. е. именно как неземная. В свое время уже В. Я. Брюсов определял тему «Нильской дельты» так: «Гимн Вл. Соловьева говорит о воскресении…» (Далекие и близкие. М., 1912, с. 39). Совершенно очевидно, что в стихотворении Вл. Соловьева, если рассматривать его как целостное идейное построение, развиваются те же идеи, что и в приводившемся выше письме к Л. Н. Толстому: «воскресение мертвых» рисуется в нем как высшая правда христианства, как окончательное преодоление земной жизни в спиритуалистическом «синтезе». Следовательно, утверждение З. Минц, что перед нами «гимн радости земной жизни», представляет собой не просто неправильное прочтение единичного стихотворения, оно обнаруживает также полное непонимание соловьевской идеи «синтеза» — убежденность в том, что у Соловьева действительно сливаются, «синтезируются» материализм и спиритуализм. Извлечь такое представление о «синтезе» из сочинений самого Соловьева нельзя: он неоднократно в самой прямой форме заявлял, что его учение о «синтезе» носит богословский характер. Либеральные ученики Соловьева, пытаясь «выправить» его общественно-политические взгляды, нисколько не отрицали спиритуалистического характера его воззрений. До сочинения З. Минц в советском литературоведении сколько-нибудь развернутая постановка проблемы об отношении символизма и Соловьева в связи с концепцией «синтеза» имелась только в моей книге «Герой и время» (Л., 1961). В научной литературе принято обговаривать в первую очередь именно *постановку проблемы* у исследователя-предшественника. З. Минц этого не делает. Разумеется, это — дело ее научной совести. В моей книге соловьевская концепция «синтеза» изложена неполно. В чрезвычайно сжатом виде там излагается только замысел Соловьева слить «земное» и «духовное» (то, о чем здесь говорится на с. 58 – 64). Это объясняется темой и логикой моей работы, посвященной проблемам театра и драмы. При невнимательном чтении моей книги можно было понять дело и так, будто бы Соловьев действительно «синтезирует дух и плоть» в самом прямом смысле этих слов. Доказывать же невозможность «синтеза» материализма и спиритуализма я не считал нужным: кому же придет в голову, что и сейчас найдутся охотники до таких чудес. На протяжении всей своей статьи З. Минц неоднократно полемизирует со мной, и по существу смысл полемики сводится к тому, что я не нахожу в философии и поэзии Соловьева «гимна радости земной жизни». Подтверждаю еще раз: да, не нахожу Опущенная в книге «Герой и время» тема трагической противоречивости построений Соловьева и кризиса его взглядов в конце жизни излагается здесь на с. 66 – 68. [↑](#footnote-ref-36)
36. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 19, с. 172. [↑](#footnote-ref-37)
37. Финальные стихотворные попытки Соловьева лирически обосновать свою метафизику обнаруживают также заимствования из того же, упоминавшегося выше, источника: немецкой идеалистической философии. Стихотворение «Das ewig Weibliche», если устранить некоторые подробности, в основной своей философской конструкции необыкновенно напоминает пятый из «Гимнов к ночи» Новалиса. [↑](#footnote-ref-38)
38. Анненский И. Ф. Бальмонт-лирик. — В кн.: Книга отражений. 1906, с. 194. [↑](#footnote-ref-39)
39. Анненский И. Ф. Драма настроения (Три сестры). — В кн.: Книга отражений, с. 16. [↑](#footnote-ref-40)
40. Там же, с. 165, 167. [↑](#footnote-ref-41)
41. Михайловский Б. В. Русская литература XX века. М., 1939, с. 98. Здесь и далее подход покойного Б. В. Михайловского к проблемам литературы 90 – 900‑х годов оспаривается вовсе не потому, что его книга — худший образец обобщения литературных процессов эпохи. Напротив, именно потому, что перед нами обобщение наиболее широкое, серьезное, самостоятельное и непредвзятое из всех существующих у нас, — должна особенно отчетливо выступить необходимость иного, нового подхода к поднимаемым Б. В. Михайловским проблемам. [↑](#footnote-ref-42)
42. Михайловский Б. В. Русская литература XX века, с. 290. [↑](#footnote-ref-43)
43. Тынянов Ю. Н. Валерий Брюсов. — В кн.: Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 529, 531, 534 – 536. [↑](#footnote-ref-44)
44. Там же, с. 528. [↑](#footnote-ref-45)
45. Брюсов В. Я. Мудрое дитя (Творческие замыслы И. Коневского). — В кн.: Коневской Иван. Стихи и проза. М., 1904, с. XVI. [↑](#footnote-ref-46)
46. Коневской Иван. Мистическое чувство в русской лирике. — В его кн.: Стихи и проза, с. 199. [↑](#footnote-ref-47)
47. Белый Андрей. Начало века. М.‑Л., 1933, с. 122. [↑](#footnote-ref-48)
48. См. хотя бы: Мережковский Д. Теперь или никогда. (О церковном соборе). — Вопросы жизни, 1905, № 4 – 5, с. 295 – 319. [↑](#footnote-ref-49)
49. Белый Андрей. Начало века, с. 172. [↑](#footnote-ref-50)
50. Обосновывая приложение заметки к дневнику, В. Н. Орлов указывает, что «по содержанию она тесно примыкает к дневнику 1902 г.» (VII, 474). Заметка приложена к тексту дневника уже в первой публикации (Литературное наследство, тт. 27 – 28, 1937, с. 356 – 357). [↑](#footnote-ref-51)
51. Примечательным будет сопоставление этой критики Мережковского с известной дневниковой записью от 27 марта 1919 года — «кончается не мир, а процесс» (VII, 358). [↑](#footnote-ref-52)
52. Здесь и далее цитаты из «Стихов о Прекрасной Даме» приводятся по первому изданию (М., «Гриф», 1905). [↑](#footnote-ref-53)
53. Жирмунский В. Введение в метрику. Теория стиха Л., 1925, с. 221. [↑](#footnote-ref-54)
54. Примечание П. Н. Медведева к записи Ал. Блока о стихах Григорьева. — Записные книжки Ал. Блока. Л., 1930, с. 208. [↑](#footnote-ref-55)
55. Записные книжки Ал. Блока, с. 12. [↑](#footnote-ref-56)
56. Развернуто о связях «кометной» темы Ап. Григорьева с фурьеристскими идеями см. комментарии Б. О. Костелянца к стих. «Комета» в кн.: Григорьев Ап. Избр., произв. Л., 1959, с. 524 – 527. [↑](#footnote-ref-57)
57. Записные книжки Ал. Блока, с. 11. [↑](#footnote-ref-58)
58. Здесь и далее цит. по кн.: Золото в лазури. М., «Скорпион», 1904. Андрей Белый на более поздних этапах радикально извращал свой путь не только в мемуарах, но и в переделках стихов, перекомпоновках циклов и сборников и т. д. [↑](#footnote-ref-59)
59. Белый Андрей. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке. — Записки мечтателей, 1922, № 6, с. 11. [↑](#footnote-ref-60)
60. Чуковский К. Книга об Александре Блоке. Пг., 1922, с. 59, 45. [↑](#footnote-ref-61)
61. Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии Пг., 1923, с. 154 – 155. [↑](#footnote-ref-62)
62. Чуковский К. Книга об Александре Блоке, с. 28 – 29. [↑](#footnote-ref-63)
63. Бекетова М. А. Александр Блок. Биограф очерк, изд. 2. Л., «Academia», 1930, с. 94. [↑](#footnote-ref-64)
64. Слова Блока из не дошедшего до нас письма к С. В. Панченко, устанавливаемые по ответу адресата. Цит. по кн.: Орлов В. Н. Александр Блок. М., 1956, с. 58. [↑](#footnote-ref-65)
65. Десницкий В. А. Блок как литературный критик. — В кн.: Александр Блок. Собр. соч. Изд. писателей в Ленинграде, 1935, т. 10, с. 8, 14 (также в кн.: Десницкий В. А. На литературные темы, кн. 2. Л., 1936). См. также: Десницкий В. А. Социально-психологические предпосылки творчества А. А. Блока. — В кн.: На литературные темы. Л., 1933. [↑](#footnote-ref-66)
66. Малкина Е. Путь Блока к революции. — Звезда, 1937, № 8, с. 175. Работы Е. Р. Малкиной вообще сыграли очень большую роль в повороте от вульгарно-социологических схем к серьезному исследованию реальных фактов и обстоятельств творческой эволюции Блока (см.: Блок на путях к реализму. — Литературная учеба, 1938, № 7; А. Блок и В. Маяковский. — Литературный критик, 1938, № 9 – 10). [↑](#footnote-ref-67)
67. Орлов Вл. Александр Блок — В кн.: Блок Ал. Сочинения в одном томе. Л., 1946, с. VIII, XI. [↑](#footnote-ref-68)
68. Мирский Д. О прозе А. Блока. — В кн.: Александр Блок. Собр. соч. Изд. писателей в Ленинграде, 1936. т. 8, с. XXIII. [↑](#footnote-ref-69)
69. Плеханов Г. В. Карл Маркс и Лев Толстой. Соч. в 2‑х т. М., 1958, т. 2, с. 408. [↑](#footnote-ref-70)
70. Ленин В. И. Толстой и пролетарская борьба. Полн. собр. соч., т. 20, с. 70. [↑](#footnote-ref-71)
71. Максимов Д. Е. Блок и революция 1905 года. — В кн.: Революция 1905 года и русская литература. М.‑Л., 1956, с. 279. [↑](#footnote-ref-72)
72. Там же, с. 260. [↑](#footnote-ref-73)
73. Там же, с. 262. [↑](#footnote-ref-74)
74. Машбиц-Веров И. Блок и современность. — В кн.: Блок А. Стихотворения. М.‑Л., 1927, с. XXVI. Согласно этому исследователю, Блок «… также увидел и реальную Россию» одновременно с появлением в его творчестве образов, связанных с 1905 годом (Машбиц-Веров И. Ал. Блок и первая революция. — Звезда, 1926, № 3, с. 204). [↑](#footnote-ref-75)
75. Цит. по комментариям А. Космана к кн. «Письма Ал. Блока к Е. П. Иванову» (М.‑Л., 1936, с. 125). [↑](#footnote-ref-76)
76. См.: Речь, 1907, 1 янв., с. 5. Более подробно об этом — в моей работе «Театр Блока (Трилогия лирических драм. 1906 года)» (Герой и время. Л., 1961). [↑](#footnote-ref-77)
77. В статье В. Б. Шкловского «К теории комического» рассказывается об автографе «Незнакомки», сохранявшемся у З. И. Гржебина, издававшего юмористический журнал «Адская почта». Согласно рассказу, «Незнакомка» должна была идти в этом юмористическом журнале (очевидно, именно как произведение комического или сатирического плана): «На углу рукописи пометка Г. Чулкова: “Набрать мелким шрифтом”» (Эпопея, 1922, № 3, с. 58). Примечательно, что наша современница и младшая современница Блока, трагическая актриса А. Г. Коонен, читает «Незнакомку» в чрезвычайно обостренном сатирическом тоне. [↑](#footnote-ref-78)
78. В. П. Веригина, актриса театра В. Ф. Комиссаржевской, человек, близкий и к Блоку, и к Мейерхольду, рассказывая об известной постановке «Незнакомки» в зале Тенишевского училища в 1914 г. и объясняя неудачу в воплощении заглавной роли отсутствием достаточно сильной актрисы, пишет в своих «Воспоминаниях об Александре Блоке»: «Мейерхольд, очевидно, рассчитывал, что общий план постановки спасет “Незнакомку”. Его увлекло все в целом, и он допустил эту ошибку» (Ученые записки Тартуского гос. университета. Труды по русской и славянской филологии, IV, 1961, с. 361) Трудности воплощения роли очевидным образом скрыты не только в слабости актрис, ее игравших, но и в пьесе. С другой стороны, необходимо добавить, что образ-характер Незнакомки в целом (и в первую очередь как лирическая тема) несомненно играл большую роль в последующем творчестве В. Э. Мейерхольда — его черты блистательно прорывались именно благодаря «общему плану постановки» и в игре актрис скромных масштабов дарования, скажем, в Софье из спектакля «Горе уму». Дело тут, очевидно, в последующей эволюции образа и у Блока, и у Мейерхольда. [↑](#footnote-ref-79)
79. Павлович Н. Из воспоминаний об Александре Блоке. — В кн.: Феникс. — Сборник художественно-литературный, научный и философский, М., изд. «Костры», 1922, кн. 1, с. 156. [↑](#footnote-ref-80)
80. Перцов П. Ранний Блок. М., изд. «Костры», 1922, с. 6. [↑](#footnote-ref-81)
81. Литературные заметки — Новый путь, 1904, № 12, с. 273. [↑](#footnote-ref-82)
82. Там же, с. 276 – 279. [↑](#footnote-ref-83)
83. Иванов Вяч. Рецензия на «Стихи о Прекрасной Даме». — Весы, 1904, № 11, с. 50. [↑](#footnote-ref-84)
84. Белый Андрей Апокалипсис в русской поэзии. — В кн.: Луг зеленый. М., изд. «Альциона», 1910, с. 222, 242, 244. [↑](#footnote-ref-85)
85. Бекетова М. А. Александр Блок, с. 91. [↑](#footnote-ref-86)
86. Белый Андрей. Начало века, с. 122. [↑](#footnote-ref-87)
87. Белый Андрей Воспоминания об А. А. Блоке. — Записки мечтателей, 1922, № 6, с. 50, 37. [↑](#footnote-ref-88)
88. Рассмотрению отношений Андрея Белого и Блока посвящена работа В. Н. Орлова «История одной “дружбы-вражды”» в кн. «Пути и судьбы» (М.‑Л., 1963), о семейно-любовной драме Блока говорится там же, в очерке «История одной любви». [↑](#footnote-ref-89)
89. Записки мечтателей, 1922, № 6, с. 104. [↑](#footnote-ref-90)
90. Белый Андрей. Между двух революций. Л., 1934, с. 296. [↑](#footnote-ref-91)
91. Весы, 1907, № 6, с. 67. [↑](#footnote-ref-92)
92. Перевал, 1907, № 4, с. 59. [↑](#footnote-ref-93)
93. Литературное наследство, тт. 27 – 28, 1937, с. 391. [↑](#footnote-ref-94)
94. Белый Андрей. Обломки миров. — Весы, 1908, № 5, с. 65. [↑](#footnote-ref-95)
95. Там же. [↑](#footnote-ref-96)
96. Соловьев С. Рецензия на сборник «Нечаянная Радость». — Золотое руно, 1907, № 1, с. 88. [↑](#footnote-ref-97)
97. Соловьев С. Рецензия на книгу «Земля в снегу». — Весы, 1908, № 10, с. 87. [↑](#footnote-ref-98)
98. Золотое руно, 1907, № 1, с. 89. [↑](#footnote-ref-99)
99. Брюсов В. Новые сборники стихов (А. Блок. Нечаянная Радость) — Весы, 1907, № 2, с. 85. [↑](#footnote-ref-100)
100. Там же. [↑](#footnote-ref-101)
101. Павлович Н. Из воспоминаний об Александре Блоке. — В кн.: Феникс, кн. 1, с. 156. [↑](#footnote-ref-102)
102. О значении этой статьи писал В. Н. Орлов («Александр Блок» с. 75 – 76). [↑](#footnote-ref-103)
103. Белый Андрей. Между двух революций, с. 22. [↑](#footnote-ref-104)
104. Там же, с. 26. [↑](#footnote-ref-105)
105. Эпизод с обвинениями Белым Блока в «мистическом анархизме» внимательно обследован в работе В. Н. Орлова «Александр Блок и Андрей Белый в 1907 году» (Литературное наследство, тт. 27 – 28, 1937, с. 371 – 403), написанной по свежим следам третьего тома мемуаров Белого. [↑](#footnote-ref-106)
106. Чулков Г. О мистическом анархизме. СПб., «Факелы», 1906, с. 37. [↑](#footnote-ref-107)
107. Чулков Г. О мистическом анархизме, с. 59. [↑](#footnote-ref-108)
108. Городецкий С. Рецензия на сборник «Лирические драмы». — Образование, 1908, № 8, с. 66 – 67. [↑](#footnote-ref-109)
109. Там же. [↑](#footnote-ref-110)
110. Белый Андрей. Воспоминания об А. А. Блоке. — Записки мечтателей, 1922, № 6, с. 71. [↑](#footnote-ref-111)
111. Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме (1908). — В кн.: По звездам. СПб., 1909, с. 305. [↑](#footnote-ref-112)
112. Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия (1906). — В кн.: По звездам, с. 194. [↑](#footnote-ref-113)
113. Иванов Вяч. Кризис индивидуализма (1905). — В кн.: По звездам, с. 100. [↑](#footnote-ref-114)
114. Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия. — Там же, с. 196. [↑](#footnote-ref-115)
115. Там же, с. 205 – 206. [↑](#footnote-ref-116)
116. Весы, 1907, № 5, с. 71. [↑](#footnote-ref-117)
117. Федоров А. Поэтическое творчество Иннокентия Анненского — В кн.: Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1959, с. 15. [↑](#footnote-ref-118)
118. См.: Ходасевич Вл. Об Анненском. — В кн.: «Феникс», кн. 1. Из серьезной критики современников следует отметить еще рецензию В. Брюсова на «Кипарисовый ларец». Брюсов сосредоточивает свое внимание на способах изобразительности Анненского, односторонне толкуя ее как «импрессионистическую», вместе с тем Брюсов подчеркивает, что поэзия Анненского «… поразительно искренна» (Далекие и близкие. М., 1912, с. 160). Вяч. Иванов считает метод Анненского «символизмом ассоциативным», т. е. также сводит его к импрессионизму; вместе с тем Иванову слышится в поэзии Анненского «нота жалости», истолковываемая критиком как христианское начало (О поэзии Инн. Анненского. — В кн.: Борозды и межи, с. 291, 295). [↑](#footnote-ref-119)
119. См.: Малкина Е. Иннокентий Анненский. — Литературный современник, 1940, № 5 – 6. [↑](#footnote-ref-120)
120. О Н. Ф. Анненском см. прочувствованный очерк-воспоминание М. Горького (Собр. соч. в 30‑ти т. М., 1952. т. 17, с. 92 – 97). [↑](#footnote-ref-121)
121. Волохова Н. Н. Земля в снегу. — В кн.: Ученые записки Тартуского гос. университета. Труды по русской и славянской филологии, IV, 1961, с. 374. [↑](#footnote-ref-122)
122. Веригина В. П. Воспоминания об Александре Блоке — Там же. с. 328. [↑](#footnote-ref-123)
123. Брюсов В. «Снежная маска» — В кн.: Далекие и близкие, с. 161 – 162. [↑](#footnote-ref-124)
124. Брюсов В. Новые сборники стихов. А. Блок. «Снежная маска» — Весы, 1907, № 5, с. 67. [↑](#footnote-ref-125)
125. Белый Андрей. «Снежная маска» А. Блока. — В сб.: Современная литература. Л., Мысль, 1925, с. 21. [↑](#footnote-ref-126)
126. Там же, с. 20. [↑](#footnote-ref-127)
127. Младший современник Блока Д. Мирский позднее утверждал, что во втором томе Блока «интригующая непонятность, пряная красивость… отсутствие каких бы то ни было норм, полное “все позволено” приближают поэта к “русской вульгарно-буржуазной поэзии” или даже делают его “вполне буржуазным писателем”» (О прозе Александра Блока — В кн.: Блок Александр. Собр. соч., Л., 1936, т. 8, с. 16) Подобная характеристика одностороння и потому страдает социологической упрощенностью. [↑](#footnote-ref-128)
128. Публикация В. Н. Орлова (Новый мир, 1955, № 11, с. 153) Существуют и позднейшие авторские оценки второго тома окончательной блоковской редакции трилогии лирики, где стихи сборника «Земля в снегу» в иной композиции играют существеннейшую и едва ли не определяющую роль: «Терпеть не могу людей, которым больше всего нравится *второй том*» (Пяст Вл. О первом томе Блока. — В сб.: Об Александре Блоке, с. 113 – 114). Эта оценка, предельно резкая, нуждается в комментировании не только идеями творчества Блока последних лет жизни, но и всей перспективой блоковского творчества. [↑](#footnote-ref-129)
129. Белый Андрей Пепел. Пб., изд. «Шиповник». 1909, с. 7. Стихи из «Пепла» цитируются далее по этому же изданию. [↑](#footnote-ref-130)
130. Белый Андрей. Пепел, с. 9. [↑](#footnote-ref-131)
131. Белый Андрей. Предисловие к разделу «Глухая Россия». — В кн.: Белый Андрей. Стихотворения. Берлин — Петербург — Москва, изд. З. И. Гржебина, 1923, с. 117. [↑](#footnote-ref-132)
132. Белый Андрей. Вместо предисловия. — В кн.: Пепел, с. 7. [↑](#footnote-ref-133)
133. Там же, с. 8. [↑](#footnote-ref-134)
134. Там же, с. 9. [↑](#footnote-ref-135)
135. Бердяев Н. Кризис искусства. — В кн.: Кризис искусства М., 1918, с. 21. [↑](#footnote-ref-136)
136. Бердяев Н. Астральный роман (Размышления по поводу романа А. Белого «Петербург») — В кн.: Кризис искусства, с. 41 – 42. [↑](#footnote-ref-137)
137. Белый Андрей. Луг зеленый (1905) — В кн.: Луг зеленый. М., изд. «Альциона», 1910, с. 11. [↑](#footnote-ref-138)
138. Брюсов В. Я. Блок. Нечаянная Радость. — В кн.: Далекие и близкие, с. 161. [↑](#footnote-ref-139)
139. Максимов Д. О прозе Александра Блока (V, 703). [↑](#footnote-ref-140)
140. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 19, с. 171. [↑](#footnote-ref-141)
141. Блок А. Собр. соч. в 12‑ти т. Л., 1936, т. 8, с. 6 – 7. [↑](#footnote-ref-142)
142. Андрей Белый писал о «неосторожно задевшем покойного Канта» Блоке Рецензия, где содержится подобная оценка, построена на неприятии всей концепции очерка Блока (Весы, 1907, № 6, с. 68 – 69). [↑](#footnote-ref-143)
143. Письмо к Блоку от 5 или 6 августа 1907 г. — Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., изд. Гос. лит. музея, 1940, с. 192. [↑](#footnote-ref-144)
144. Мережковский Д. Асфодели и ромашка. — Речь, 1908, 23 марта, с. 3. [↑](#footnote-ref-145)
145. Там же. [↑](#footnote-ref-146)
146. Максимов Д. О прозе Александра Блока (V, 703). [↑](#footnote-ref-147)
147. Наиболее близок Блок в общей постановке вопроса о народе и интеллигенции к Достоевскому; так как сложная проблема традиций Достоевского в творчестве Блока в историко-литературном аспекте мало разработана, ограничусь указанием на наиболее явные и существенные стороны этой близости. Прежде всего, для Достоевского вопрос о разъединении народа и интеллигенции — центральная, объективно-исторически возникшая коллизия русской жизни, к которой восходят все более частные неустройства и неполадки современности: «Прямо скажу: вся беда от давнего разъединения высшего интеллигентного сословия с низшим, с народом нашим» (Дневник писателя за 1881 год. — Соч., М.‑Л., 1929, т. 12, с. 438). Далее, Достоевский говорит не просто о необходимости преодоления разрыва, но и о роли социальной активности «интеллигенции» в этом процессе, о том, что народу нужна такая действенная, по-новому самоопределяющаяся интеллигенция: «… страшно нужна народу интеллигенция, предводящая его, сам он жаждет и ищет ее» (там же. с. 426). Оба эти пункта решающим образом сближают Блока с Достоевским. {292} В этом контексте необходимо сказать об отсутствии интереса у Вл. Соловьева к проблеме «народа и интеллигенции». Вопрос об отношениях Достоевского и Соловьева отчасти запутан и извращен учениками Соловьева; так, Евг. Трубецкой превращает Достоевского последних лет жизни чуть ли не в последователя Соловьева (Миросозерцание Вл. С. Соловьева, М., 1913, т. 1, с. 73 – 78). Несколько более объективно, но и более поверхностно Э. Л. Радлов утверждает различие «душевного уклада» Соловьева и Достоевского (Соловьев и Достоевский. — В кн.: Достоевский Ф. М. Статьи и материалы под ред. А. С. Долинина, Пг., 1922, с. 160). С течением времени последователям Соловьева приходится признать, что у их учителя происходит «… подмена церкви государством. Это дух не Христа, а Великого Инквизитора» (Мочульский К. Владимир Соловьев. Париж, 1936, с. 175). Получается так, что Соловьев на протяжении основной части своей жизни боролся с Достоевским, ибо в образе «Великого Инквизитора» собирательно выражено все то, что было наиболее неприемлемо для Достоевского. Не вдаваясь в детали этой сложной и во многом извращавшейся соловьевцами проблемы, необходимо сказать, что Блок, как бы минуя богословскую догматику Соловьева, возвращается к проблемам Достоевского, представлявшимся и Достоевскому, и Блоку реальными общественными проблемами русской жизни. [↑](#footnote-ref-148)
148. В литературе о Блоке имеются попытки установления известного параллелизма в исторической судьбе Блока и Герцена: «Трагедия Блока во многом подобна трагедии Герцена» (Машбиц-Веров И. Блок и современность. — В кн.: Блок А. Стихотворения. М.‑Л., 1927, с. LI). [↑](#footnote-ref-149)
149. Аналогия Блока и Горького в плане темы «народа» и «интеллигенции» выделена в моей работе «“Песня Судьбы” в творческой эволюции Блока» (Герой и время, с. 489). Общая постановка вопроса об отношениях Блока и Горького — см.: Малкина Е. Александр Блок о Максиме Горьком. — Звезда, 1937, № 6; Сергиевский И. Горький и Блок. — Литературный критик, 1938, № 1. [↑](#footnote-ref-150)
150. Воздействие живописи Нестерова на лирику Блока отмечалось современниками — см., например: Абрамович Н. Стихийность молодой поэзии. — Образование, 1907, № 11, с. 20 – 21. [↑](#footnote-ref-151)
151. Неопубликованный рукописный вариант «Песни Судьбы». — Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 147, л. 27. [↑](#footnote-ref-152)
152. Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 147, л. 19. [↑](#footnote-ref-153)
153. З. Ж. В Литературном обществе. — Слово, 1908, 14 дек., с. 5. [↑](#footnote-ref-154)
154. «В Религиозно-философском обществе» (Изложение прений в закрытом заседании от 25 ноября 1908 г.). — Слово, 1908, 27 ноября, с. 5. [↑](#footnote-ref-155)
155. Мережковский Д. Интеллигенция и народ. — Речь, 1908. 16 ноября, с. 2. [↑](#footnote-ref-156)
156. Чулков Г. Memento mori. — Речь, 1908, 22 дек., с. 3. [↑](#footnote-ref-157)
157. Чулков Г. Александр Блок и его время. — В кн.: Письма Александра Блока. Л., изд. «Колос», 1925, с. 113. [↑](#footnote-ref-158)
158. З. Ж. В Литературном обществе. — Слово, 1908, 14 дек., с. 5. [↑](#footnote-ref-159)
159. Письмо Блока к отцу от 24 мая 1908 г. — Письма Александра Блока к родным. Л., 1927, т. 1, с. 212 – 213. [↑](#footnote-ref-160)
160. На это указывал П. Н. Медведев со слов Л. Д. Блок; аллегорический контекст допускает толкование этого персонажа, по-видимому, только как представителя определенных тенденций российского самодержавия (см.: Медведев П. Драмы и поэмы Ал Блока. Изд. писателей в Ленинграде, 1928, с. 67). [↑](#footnote-ref-161)
161. Письмо А. А. Блоку от 3 декабря 1908 г. — Станиславский К. С. Собр. соч. в 8‑ми т. М., 1960, т. 7, с. 415. [↑](#footnote-ref-162)
162. Письмо А. А. Блоку от 3 декабря 1908 г. — Станиславский К. С. Собр. соч. в 8‑ми т., т. 7, с. 415. [↑](#footnote-ref-163)
163. Там же, с. 416. [↑](#footnote-ref-164)
164. Там же, с. 415. [↑](#footnote-ref-165)
165. Станиславский К. С. Собр. соч. в 8‑ми т., т. 7, с. 416. [↑](#footnote-ref-166)
166. Сельвинский И. Неточная точность или просто вольность — Литературная газета, 1963, 5 окт., с. 4. [↑](#footnote-ref-167)
167. Чуковский К. Мой ответ. — Литературная газета, 1963, 29 окт., с. 3. [↑](#footnote-ref-168)
168. Примечательно, что в черновом наброске стихотворения (см. комментарий В. Н. Орлова — III, 588) Блок гораздо резче и прямолинейнее соотносит личное (связанное со сложными взаимоотношениями с Л. Д. Блок) и современное — с историческим. Черновик теснее связан с «Песней Судьбы», чем окончательная редакция. В движении замысла и здесь видно становление нового качества в поэзии Блока. [↑](#footnote-ref-169)
169. Соловьев С. М. Воспоминания об Александре Блоке — В кн.: Письма Александра Блока, с. 33. [↑](#footnote-ref-170)
170. Белый Андрей. Воспоминания об А. А. Блоке. — Записки мечтателей, 1922, № 6, с. 119. [↑](#footnote-ref-171)
171. Письмо Андрея Белого Блоку от конца августа — начала сентября 1910 г. — Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 233. [↑](#footnote-ref-172)
172. Соловьев С. М. Воспоминания об Александре Блоке. — В кн.: Письма Александра Блока, с. 36. [↑](#footnote-ref-173)
173. Зоргенфрей В. А. А. А. Блок. — Записки мечтателей, 1922, № 6, с. 146 – 147. [↑](#footnote-ref-174)
174. В. В. Розанов ставил знак равенства между актами революционного террора и самодержавно-черносотенной реакцией, утверждая, что ему все это одинаково «противно» (материал об этом см. в комментариях М. И. Дикман к письмам Блока — VIII, 596 – 597). [↑](#footnote-ref-175)
175. Письмо к матери из Бад-Наугейма от 25 июня 1909 г. — Письма Александра Блока к родным, 1, с. 268. [↑](#footnote-ref-176)
176. Прибегая здесь и далее к аналогиям с прозаическим циклом «Молнии искусства», я должен подчеркнуть, что отнюдь не считаю идентичными идейно-художественные концепции этих разных явлений искусства. В цикле «Молнии искусства» — свои особые темы, над которыми Блок размышлял с того же 1909 г. до последних лет жизни. Они близки, естественно, к темам «Итальянских стихов», но решения далеко не совпадают. Поэзия и проза у зрелого Блока уже не могут механически повторять друг друга, жанры содержательно раздельны, о чем шла речь выше. [↑](#footnote-ref-177)
177. На эту литературную аналогию я уже указывал ранее — см.: Громов П. К. Павлова. — В кн.: Павлова Каролина. Полн. собр. стих. М.‑Л., 1964, с. 67. [↑](#footnote-ref-178)
178. В записной книжке Блока к этому стихотворению запись от 16 – 17 мая 1909 г.: «Мотив песенки, петой на площади Синьории:

Что мне спеть в этот вечер, синьора,
Что мне спеть, чтоб вам сладко спалось» (IX, 136). [↑](#footnote-ref-179)
179. См. комментарии М. И. Дикман к поэме «Замкнутые» в кн.: Брюсов Валерий. Стихотворения и поэмы. Л., 1961, с. 748. Первая редакция поэмы публиковалась в том самом альманахе «Северные цветы на 1901 год», знакомство с которым Блок относил к числу знаменательных событий своей духовной жизни (см. дневниковую запись от 30 (17) августа 1918 г. — VII, 344). [↑](#footnote-ref-180)
180. Зоргенфрей В. А. А. А. Блок. — Записки мечтателей, 1922, № 6, с. 148. [↑](#footnote-ref-181)
181. Мандельштам О. Барсучья нора — В кн.: О поэзии. Л., 1928, с. 58. [↑](#footnote-ref-182)
182. Там же, с. 57 – 58. [↑](#footnote-ref-183)
183. Там же, с. 59. [↑](#footnote-ref-184)
184. Павлович Н. Из воспоминаний об Александре Блоке, — В кн.: Феникс, кн. 1, с. 156 – 157. [↑](#footnote-ref-185)
185. Жирмунский В Преодолевшие символизм (1916) — В кн.: Вопросы теории литературы Л., «Academia», 1928, с. 305. [↑](#footnote-ref-186)
186. В своих философско-исторических взглядах Мандельштам, по видимому, хотел опереться на русские традиции П. Я. Чаадаева (см. его статью «Чаадаев» в кн.: О поэзии, с. 71 – 78) и отчасти своеобразно истолкованного А. И. Герцена. [↑](#footnote-ref-187)
187. Жирмунский В. Преодолевшие символизм. — В кн.: Вопросы теории литературы, с. 319. [↑](#footnote-ref-188)
188. Мандельштам О. Слово и культура — Альманах «Дракон», 1921, № 1, с. 76, 78. [↑](#footnote-ref-189)
189. Здесь и далее стихи из «Ямбов» цитируются по окончательным редакциям; первоначальные редакции могли бы дать еще более резкие и общественно-определенные формулировки, однако для нас важнее в данном случае представление об общем комплексе идейно-поэтических исканий Блока, сложности и закономерной противоречивости этого комплекса. Подробнее о первых редакциях «Ямбов» см. в прим. В. Н. Орлова — III, 521 – 523. [↑](#footnote-ref-190)
190. Орлов В. Н. Александр Блок Биографический очерк. В кн.: Блок Александр. Стихотворения, поэмы, театр. Л., 1936, с. 37. [↑](#footnote-ref-191)
191. Иванов Вяч. Заветы символизма. — В кн.: Борозды и межи. М., 1916, с. 132. [↑](#footnote-ref-192)
192. Там же, с. 136 – 137. [↑](#footnote-ref-193)
193. Брюсов Валерий. О «речи рабской», в защиту поэзии — Аполлон, 1910, № 9 (июль — август), отдел 1, с. 33. [↑](#footnote-ref-194)
194. Письмо Блока Андрею Белому от 29 сентября 1910 г. — Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 236. [↑](#footnote-ref-195)
195. Белый Андрей. Венок или венец. — Аполлон, 1910, № 11, отдел «Хроника», с. 3. [↑](#footnote-ref-196)
196. Мережковский Д. Балаган и трагедия. — Русское слово, 1910, 14 сент., с. 3. [↑](#footnote-ref-197)
197. Мережковский Д. Балаган и трагедия. — Русское слово, 1910, 14 сент., с. 3. Обвинения в черносотенстве были устойчивой оценкой общественных взглядов Блока Мережковскими «Ведь если наклеить на него ярлык (а все ярлыки от него отставали), то все же ни с каким другим, кроме “черносотенного”, к нему подойти нельзя было» — так оценивала З. Гиппиус общественную позицию Блока в своих воспоминаниях о нем («Мой лунный друг». — Цит. по сб.: Немеровская О. и Вольпе Ц. Судьба Блока. Л., 1930, с. 203). [↑](#footnote-ref-198)
198. Мандельштам О. Барсучья нора. — В кн.: О поэзии, с. 58. [↑](#footnote-ref-199)
199. Выше указывалось на противопоставление Блока и Гейне у Ю. Н. Тынянова — основой противопоставления было как раз вторжение скептицизма в самую структуру образа у Гейне: «… воля и игра приводили его к разрушению темы…» — и невозможность этого для Блока: «… переводя план искусства на план жизни, он говорит о “пустыне”, которую создал Гейне вокруг себя своей иронией» («Блок и Гейне». — В сб.: Об Александре Блоке. Пг., 1921, с. 260 – 261). Отсюда у тогдашнего Тынянова восхваление Гейне как «примера и образца» «самодовлеющего словесного искусства» и неприятие Блока, который «… являет пример крупного художника в подчиненном роде поэзии — эмоциональном» (там же, с. 264). Отсюда же у Тынянова отрицательное отношение к трагедийной театрализованности лирических персонажей у Блока. В дальнейшем своем развитии Тынянов пришел к необходимости отказа от своего противопоставления Блока и Гейне, — включив позднее статью о Блоке в сборник «Архаисты и новаторы», он просто снял там все, относящееся к Гейне, и следующим образом оговорил это в предисловии к книге: «Одна статья представляла собою искусственную параллель между одним новейшим поэтом и одним иностранным старым; второй член параллели я отбросил» (Архаисты и новаторы, с. 4). Наиболее примечательно, однако, освещение фигуры Блока в опубликованном в 1930 г. рассказе «Бог как органическое целое». В рассказе изображается препирательство на темы «синтетической философии» в кругу {403} обломков прошлого в первые годы революции; молча слушает, не вступая в споры, присутствующий в зале Блок. Он изображен как театрализованный персонаж: «Лицо его было ровно-розовое, неживое, как у актеров, кожа которых стянута от частого грима, волосы жесткие». Уходя, автор рассказа притрагивается рукой к колонне, прислонившись к которой «совершенно неподвижно» слушал далекие от революционной эпохи прения Блок, и автора поражает холод этой колонны: «Полировка спасала мрамор от разрушения и тепла» («Бог как органическое целое». — Звезда, 1930, № 6, с. 27 – 28). Вся цепь образов говорит о том, что для Тынянова теперь блоковская «театральность» означает холодное, жесткое отвержение прошлого — старого общества и его мировоззрения. [↑](#footnote-ref-200)
200. Анненский И. Ф. О современном лиризме. 1. Они. — Аполлон, 1909, № 1 (октябрь), с. 23. Справедливость требует отметить, что для Анненского символистичность блоковской поэзии и выражается только в «импрессионизме», в более же конкретном анализе он выявляет в лирике определенность, четкость стоящего за единичными стихами лирического характера, притом, по Анненскому, это резко выраженный «мужской» характер. Импрессионистические тенденции находил во втором периоде творчества Блока также и Брюсов — в сборнике своих статей о поэзии он объединял под рубрикой «Поэты-импрессионисты» Блока с К. Фофановым и И. Анненским (Далекие и близкие. М., 1912, с. 157). Тенденцию объединить раздробленные переживания городской жизни со смутными, зыбкими впечатлениями от природного хаоса «в едином стремлении» находил в «Нечаянной Радости» Б. Садовской (Рецензия на сборник. — Русская мысль, 1907, № 3, отд. 3, с. 52). Критик А. Измайлов уже после «Земли в снегу» готов счесть «утонченность субъективизма» главным в Блоке; целиком одобряя такой подход к человеческому образу, будто бы присущий поэзии Блока, Измайлов утверждает, что Блок «… весь… в попытках подслушать в своей душе смутные, полусонные настроения, дремотные воспоминания», что «… область реального, ясного чувства ему совершенно чужда, его совершенно не занимает» (Иероглифы новой поэзии. — Образование, 1908, № 9 – 10, с. 39). Стремление трактовать Блока как «субъективиста» и «импрессиониста», таким образом, одинаково присуще как обычным, рядовым буржуазным критикам, так и символистам-соловьевцам; от них оно закономерно переходит к современным западным извратителям творчества Блока и иногда к единичным советским исследователям, стремящимся быть на уровне буржуазной «науки». В конкретном анализе И. Анненский и В. Брюсов толкуют Блока совсем иначе. [↑](#footnote-ref-201)
201. Брюсов Валерий. Александр Блок (Рецензия на книгу первую собрания стихотворений и «Ночные часы»). — Русская мысль, 1912, № 1, отдел 3, с. 32. [↑](#footnote-ref-202)
202. Русская мысль, 1912, № 1, отдел 3, с. 31. [↑](#footnote-ref-203)
203. Русская мысль, 1912, № 1, отдел 3, с. 32. [↑](#footnote-ref-204)
204. Гиппиус Василий. Александр Блок. Ночные часы. Четвертый сборник стихов. — Новая жизнь, 1911, № 12 (ноябрь), с. 271. [↑](#footnote-ref-205)
205. Новая жизнь, 1911, № 12 (ноябрь), с. 269. [↑](#footnote-ref-206)
206. Галахов В. (В. В. Гиппиус). Рецензия на драму «Роза и Крест». — Русская мысль, 1914, № 5, отдел 3, с. 31. [↑](#footnote-ref-207)
207. Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии, с. 132 – 134. [↑](#footnote-ref-208)
208. Там же, с. 156. [↑](#footnote-ref-209)
209. Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии, с. 133. [↑](#footnote-ref-210)
210. Там же, с. 156. [↑](#footnote-ref-211)
211. Жирмунский В. Два направления современной лирики. — В кн.: Вопросы теории литературы. Статьи 1916 – 1926. Л., 1928, с. 186 – 187. [↑](#footnote-ref-212)
212. В недавней работе читаем: «Вряд ли, однако, правомерен общий вывод В. Жирмунского относительно роли метафор у Блока, как средства иррационализации действительности» (Тимофеев Л. И. Творчество Александра Блока. М., 1963, с. 194). Трудно оспорить это замечание, но следует добавить, что работы В. М. Жирмунского оказали большое воздействие на всю последующую литературу о поэте. Я полемизирую здесь с теми построениями В. М. Жирмунского, которые устарели. Однако и современное прочтение Блока едва ли возможно без работ В. М. Жирмунского, его исследования поэзии Блока были первой попыткой научной постановки проблемы творчества поэта, и в этом их значение. С этой точки зрения имеют большую ценность не только непосредственно посвященные Блоку работы, но и работы о немецком романтизме: «Немецкий романтизм и современная мистика» (Пг., 1914) и «Религиозное отречение в истории немецкого романтизма» (М., 1919) В статьях о Блоке, собранных в книге «Вопросы теории литературы» (Л., 1928), несколько больше сказалась односторонность общей оценки Блока; исключительно важную роль в исследовании поэтики Блока играют работы В. М. Жирмунского по теории русского стиха: «Введение в метрику. Теория стиха» (Л., 1925) и «Рифма, ее история и теория» (Пг., 1923). [↑](#footnote-ref-213)
213. Жирмунский В. Вопросы теории литературы, с. 183. [↑](#footnote-ref-214)
214. Там же, с. 188. [↑](#footnote-ref-215)
215. Программное утверждение Блока «возвратимся к психологии» не следует понимать упрощенно. Широкий, объемный лирический характер (при всей его трагической разорванности) в поэзии зрелого Блока — это не простое повторение асоциального психологизма Апухтина; еще меньше оснований говорить о возврате к безличностному «непрерывному» лирическому потоку непосредственного учителя Блока — Фета. Блок и в зрелый период ищет устойчивого, в своем роде «неподвижного» ядра человеческой личности, как бы особых «атомов» душевной жизни, и его «психологизм» — новое художественное качество, преемственно связанное со старой поэзией, но не сводящееся к ее принципам. В порядке аналогии, для более ясного представления об этом новом качестве, можно указать на характерное для нового периода в развитии естественных наук возвращение к «атомистическим представлениям». Вот как характеризует специалист это новое положение вещей: «Новая физика в некоторых пунктах отказалась от идеи непрерывности, идея атомизации, скачков, прерывностей глубоко проникла в современную науку. Атомизируется масса, электрический заряд, энергия, действие; классические дифференциальные уравнения получают статистический смысл и предполагаются верными только для среднего значения большого числа отдельных элементарных процессов» (Вавилов С. И. Исаак Ньютон. М., 1961, с. 161 – 162). Подобный отказ от представлений о «непрерывности» в протекании естественных процессов вместе с тем не означает простого возврата к старой атомистике; самый «атом» представляется динамически: «Было известно давно, что характеристические частоты, появляющиеся в спектрах атомов, могут быть представлены в виде разностей из серии нескольких чисел, и Нильс Бор, сопоставив это с квантовой природой света, вытекающей из теории Планка, заметил, что этот факт указывает на существование отдельных уровней энергии в атомах. Бор развил затем квантовые правила, позволившие ему предсказать, какие орбиты из всех тех, которые могут осуществляться в ньютоновской механике, следует отождествить с уровнями энергии атома водорода» (Пайерлс Р. Е. Законы природы. М., 1962, с. 192). Трагедийная динамика душевной жизни в зрелой лирике Блока не уничтожает устойчивого образа личности в стихе, как это было у Фета, но, напротив, предполагает многообразие подобных индивидуальностей, «вереницу душ», с разными «уровнями» и типами душевной «энергии» в них. Разумеется, проводимая здесь аналогия претендует всего лишь на иллюстративное прояснение литературной ситуации — и никак не более. [↑](#footnote-ref-216)
216. Цветаева Марина. Два слова о театре. — В кн.: Конец. Казановы. Драматический этюд. М., «Созвездие», 1922, с. 6. [↑](#footnote-ref-217)
217. Адамович Георгий. Смерть Блока. — Альманах «Цех поэтов», Пг., 1922, кн. 3, с. 50 – 51. Примечательно, что сами акмеисты в своем последующем развитии вынуждены были отказаться от основного в их художественных полемиках с Блоком. Так, ближайший соратник Г. Адамовича Г. Иванов в стихах книги «Отправление на остров Цитеру» (1931) откровенно демонстрирует отсутствие «жизненной цельности», некогда являвшейся главной догмой акмеистов:

{438} Да, я еще живу. Но что мне в том,
Когда я больше не имею власти
Соединить в создании одном
Прекрасного разрозненные части.

При этом столь же демонстративно подчеркивается «приятие» некогда ожесточенно отрицавшихся трагических, «черных» сторон художественных построений Блока:

Это звон бубенцов издалека,
Это тройки широкий разбег,
Это черная музыка Блока
На сияющий падает снег.

Реальной близости к Блоку, конечно, не получается — получается односторонняя «чернота», пессимизм, всегда отрицавшиеся Блоком; при этом у Г. Иванова еще более откровенно, чем прежде, в эпоху «цельности», прокламируется отсутствие общественно-исторических и человеческих ценностей, ради которых создаются стихи:

И полною грудью поется,
Когда уже не о чем петь.

О более ранних стихах Г. Иванова Блок писал: «… есть такие страшные стихи ни о чем, не обделенные ничем — ни талантом, ни умом, ни вкусом, и вместе с тем — как будто нет этих стихов, они обделены всем, и ничего с этим сделать нельзя» («Отзывы о поэтах», 1919. — VI, 337). [↑](#footnote-ref-218)
218. Ходасевич В. Ф. Конец Ренаты. — В кн.: Некрополь. Брюссель, 1939, с. 8, 10. [↑](#footnote-ref-219)
219. Там же, с. 11 – 12, 13, 17. [↑](#footnote-ref-220)
220. О замысле драмы «О фабричном возрождении России» см.: Орлов В. Н. Неосуществленный замысел Александра Блока — драма «Нелепый человек». — Ученые записки Ленингр. гос. пед. института им. А. И. Герцена, Л., 1948, т. 67, с. 234 – 241. В литературе о Блоке известен рассказ Вл. Пяста о глубоком впечатлении, произведенном на поэта ссылками на его стихотворение «Новая Америка» в журнале «Горное дело» (1914) «в доказательство необходимости… скорее и интенсивнее эксплуатировать естественные богатства России» (Пяст В л. Воспоминания о Блоке. Пг., 1923, с. 50). В контексте воспоминаний Пяста подобное восприятие «Новой Америки» сопоставляется с возможным воздействием на читателя резкой критики буржуазной демократии в «Двенадцати». Поскольку Пяст — яростный противник «Двенадцати», тем самым выражается нескрываемое сожаление, что Блок не стал певцом «фабричного возрождения России» в капиталистическом варианте. Для Блока — поэта трагедийной темы такой творческий исход, разумеется, невозможен. [↑](#footnote-ref-221)
221. Подробнее об этом на материале анализа разных редакций драмы — в моей работе «Из творческой истории “Розы и Креста”» («Герой и время» Л., 1961). [↑](#footnote-ref-222)
222. Возможно, что на эту преемственную связь замысла «Розы и Креста» и «Кармен» указывает и следующее обстоятельство. На черновике, относящемся к лету 1913 г. (следовательно, к поре до знакомства с Л. А. Дельмас), стихотворения «Как океан меняет цвет…», открывающего цикл «Кармен», имеется такая (очевидно, более поздняя, возможно — 1914 г.) запись Блока: «До той молоденькой испанки мне нет уже больше никакого дела» (Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 61; автограф неоднократно воспроизводился — см. III, 288). Запись сделана под рисунком, изображающим Л. А. Дельмас. [↑](#footnote-ref-223)
223. Зоргенфрей В. А. А. А. Блок. — Записки мечтателей, 1922, № 6, с. 141. [↑](#footnote-ref-224)
224. Гегель. Философия духа. Соч., М., 1956, т. 3, с. 253. [↑](#footnote-ref-225)
225. Горелов Анат. Гибель «Соловьиного сада». — В кн.: Подвиг русской литературы. Л., 1957, с. 426. [↑](#footnote-ref-226)
226. Горелов Анат. Подвиг русской литературы, с. 428. [↑](#footnote-ref-227)
227. Речь Андрея Белого на открытом заседании Вольфилы 28 августа 1921 г. — В кн.: Памяти Александра Блока. Пг., 1922, с. 25, 30. [↑](#footnote-ref-228)
228. Памяти Александра Блока, с. 30, 33. [↑](#footnote-ref-229)
229. Блок Александр. Двенадцать. Скифы. Пг., 1918, с. 7. [↑](#footnote-ref-230)
230. Белый Андрей. Предисловие к сборнику «Звезда». — В кн.: Стихотворения. Берлин — Петербург — Москва, изд. З. И. Гржебина, 1923, с. 409. [↑](#footnote-ref-231)
231. Струве П. «Двенадцать» Александра Блока. — В кн.: Дневник Ал. Блока. 1917 – 1921. Л., 1928, с. 237. [↑](#footnote-ref-232)
232. Томашевский Б. В. Стих «Горя от ума». — В кн.: Стих и язык. М.‑Л., 1959, с. 156. [↑](#footnote-ref-233)
233. Письмо А. С. Пушкина к П. Я. Чаадаеву от 19 октября 1836 г. (перевод). — Пушкин А. С. Полн. собр. соч., Л., АН СССР, 1949, т. 16, с. 392 (оригинал, с. 171). [↑](#footnote-ref-234)
234. Освещение этого инцидента — см.: Бекетова М. А. Александр Блок. Биографический очерк, с. 284 – 285; более точно — в воспоминаниях В. А. Рождественского о Блоке (Звезда, 1945, № 3, с. 113 – 114). В этих мемуарах В. А. Рождественского имеются также чрезвычайно ценные, внушающие доверие (в смысле правдивости, «похожести» на Блока) записи литературных мнений Блока. [↑](#footnote-ref-235)
235. Описание подобных столкновений Блока и Гумилева дает, скажем, К. И. Чуковский в статье «Последние годы Блока» (Записки мечтателен, 1922, № 6, с. 174). Не следует преувеличивать чисто личную сторону этой вражды; так, скажем, В. А. Рождественский передает и такой случай: «Однажды после долгого и бесплодного спора Гумилев отошел в сторону явно чем-то раздраженный. — Вот смотрите, — сказал он мне. — Этот человек упрям необыкновенно. Он не хочет понять самых очевидных истин. В этом разговоре он чуть не вывел меня из равновесия… — Да, но вы беседовали с ним необычайно почтительно и ничего не могли ему возразить. — Гумилев быстро и удивленно взглянул на меня. — А что бы я мог сделать? Вообразите, что вы разговариваете с живым Лермонтовым. Что бы вы могли ему сказать, о чем спорить?» (Звезда, 1945, № 3, с. 109). У Блока неприятие идейно-художественной позиции Гумилева распространялось в последние годы и на поэзию Гумилева: «К поэзии Гумилева относился он отрицательно до конца…» (Зоргенфрей В. А. А. А. Блок. — Записки мечтателен, 1922, № 6, с. 148). [↑](#footnote-ref-236)
236. Ходасевич В. Ф. Гумилев и Блок (1931). — В кн.: Некрополь. Брюссель, 1939, с. 127 – 128. [↑](#footnote-ref-237)
237. Там же, с. 127. [↑](#footnote-ref-238)
238. Михайловский Б. В. Акмеизм. — В кн.: Русская литература XX века. М., 1939, с. 338. [↑](#footnote-ref-239)
239. Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии, с. 156. [↑](#footnote-ref-240)
240. Адамович Г. Рецензия на книгу Гумилева «Шатер». — В кн.: Альманах «Цех поэтов». Книга вторая. Пг., 1921, с. 70. [↑](#footnote-ref-241)
241. Там же, с. 69. [↑](#footnote-ref-242)
242. Оцуп Н. О Н. Гумилеве и классической поэзии. — В кн.: Цех Поэтов. Книга третья. Пг., 1922, с. 46. [↑](#footnote-ref-243)
243. Адамович Г. Смерть Блока. — В кн.: Цех Поэтов. Книга третья. Пг., 1922, с. 49. [↑](#footnote-ref-244)
244. Там же. [↑](#footnote-ref-245)
245. Адамович Г. Смерть Блока. — В кн. «Цех Поэтов» Книга третья. Пг., 1922, с. 50. [↑](#footnote-ref-246)
246. В работе «Поэма “Двенадцать” и мировоззрение Блока эпохи революции» З. Минц предприняла похвальную попытку доказать, что блоковскую поэму следует считать «… классическим произведением революционного искусства 1917 – 1921 гг.» (Ученые записки Тартуского гос. университета. Труды по русской и славянской филологии, III, 1960, с. 278). Вся цепь доказательств сводится к полному отождествлению концепции поэмы Блока и ее стиля с идеями и художественными особенностями советской поэзии начального периода, причем полностью игнорируется замысел, сюжет, характеры основных героев, место поэмы в эволюции поэтической системы Блока. Попутно возникают чрезвычайно странные положения в «художественном анализе». Основа конфликтного разделения персонажей, скажем, толкуется следующим образом: «… вся характеристика “черного мира” полностью дается через образы {520} *отдельных* людей, а вся характеристика мира революции — через групповой образ “двенадцати”. Подобная структура определена тем, что старое для Блока — это царство разрозненных индивидуальностей» (там же, с. 267). Смысл этого, по-видимому, может быть только один: в поэме Блока наделены индивидуальностью, личностным началом ее герои отрицательного плана, вся вереница «мертвых душ», что «индивидуальностями» являются плакатные образы «буржуя», «барыни в каракуле» и т. д., а у героев, представляющих социальные низы, индивидуальности нет. Но ведь у Блока все обстоит как раз наоборот — трагедийный герой Петруха наделен индивидуальностью, и нет ее именно *у «*плакатных» героев (потому-то они и плакатны). Тем самым обессмысливаются вся художественная диалектика поэмы, ее реальная историческая концепция, гениальный замысел и его внутренние противоречия. Согласно прямому смыслу приведенных выше слов З. Минц, у Петрухи, одного из «двенадцати», не может быть индивидуальности; выразить это открыто З. Минц не решается, однако все ее уточняющие пояснения, как следует понимать характер Петрухи, сводятся к тому, что индивидуальность у него мнимая, ее нет, — «даже внутренние монологи его трудно отличимы от лирического авторского отступления» (там же, с. 269) и т. д. Появляется у Петрухи индивидуальность только там, где он — «временно заблуждается» (там же, с. 276). Из этого следует, что и сюжет поэмы надо понимать как ошибку, заблуждение. Смысл произведения ищется где-то поверх конфликта, сюжета, характеров — отсюда и произвольное построение идейного замысла поэмы, по существу далекого от Блока. [↑](#footnote-ref-247)
247. Ленин В. И. Успехи и трудности советской власти (март 1919 г.). — Полн. собр. соч., т. 38, с. 53 – 54. [↑](#footnote-ref-248)
248. Перцов В. Этюды о советской литературе. М., 1937, с. 10. [↑](#footnote-ref-249)
249. О художественной природе писем Блока см. послесловие М. И. Дикман к письмам Блока — VIII, 543 – 544. [↑](#footnote-ref-250)
250. Орлов В. Н. Поэма Александра Блока «Двенадцать» М., 1962, с. 98. [↑](#footnote-ref-251)
251. Как известно из дневниковой записи от 31 января 1918 г. (VII, 323 – 324), реальным прототипом героя рассказа является В. О. Сметанич (Стенич), впоследствии известный переводчик (Дос Пассоса и др.) и либреттист мейерхольдовской постановки «Пиковой дамы». [↑](#footnote-ref-252)
252. Подробнее см. об этом в кн.: Громов П. П. А. Блок, его предшественники и современники. М.‑Л., 1966, с. 347 – 483. [↑](#footnote-ref-253)
253. Бекетова М. А. Александр Блок. 2‑е изд. Л., 1930, с. 91. [↑](#footnote-ref-254)
254. См.: Эйхенбаум Б. М. Судьба Блока; Тынянов Ю. Н. Блок и Гейне. — В кн.: Об Александре Блоке, с. 39 – 63, 235 – 264. [↑](#footnote-ref-255)
255. Федоров А. В. Театр А. Блока и драматургия его времени. Л., 1972. [↑](#footnote-ref-256)
256. Родина Т. М. Александр Блок и русский театр начала XX века М., 1972. [↑](#footnote-ref-257)
257. В кн.: Блоковский сборник. Тарту, 1964, вып. 1, с. 172 – 225. [↑](#footnote-ref-258)
258. Родина Т. М. Александр Блок и русский театр начала XX века, с. 107 – 108. [↑](#footnote-ref-259)
259. Речь, 1907, 1 (14) янв. [↑](#footnote-ref-260)
260. Новое время, 1907, 3 (16) янв. [↑](#footnote-ref-261)
261. Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 141, л. 29. [↑](#footnote-ref-262)
262. Волков Н. Д. Александр Блок и театр. М., 1926, с. 37. [↑](#footnote-ref-263)
263. Веригина В. П. Воспоминания об Александре Блоке. — Ученые записки Тартуского ун‑та, 1961, вып. 104. Труды по рус. и слав, филологии, IV, с. 313. [↑](#footnote-ref-264)
264. Подобное отождествление характерно для работы Д. Е. Максимова «Александр Блок и революция 1905 года» (в кн.: Революция 1905 года и русская литература. М.‑Л., 1956). При этом Д. Е. Максимов обнаруживает «непонимание Блоком партийных методов борьбы» (там же, с. 271). Подобное непонимание, по Д. Е. Максимову, «субъективно» представляет собой «результат политической незрелости», а «объективно» должно быть сочтено «проявлением буржуазной идеологии с ее маскировочной тактикой отталкивания от всякой политической четкости» (там же). Применение к Блоку такого рода положений, к нему или к какому-либо другому крупному писателю не относящихся, неправомерно. [↑](#footnote-ref-265)
265. Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 142, л. 28/26. [↑](#footnote-ref-266)
266. Весы, 1908 № 10, с. 87. [↑](#footnote-ref-267)
267. Там же, № 5, с. 65, 66. [↑](#footnote-ref-268)
268. Образование, 1908, № 8, с. 67. [↑](#footnote-ref-269)
269. Медведев П. Н. В лаборатории писателя. Л., 1971, с. 223. [↑](#footnote-ref-270)
270. Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». СПб., 1909, кн. 9, с. 230. [↑](#footnote-ref-271)
271. Медведев П. Н. В лаборатории писателя, с. 234. [↑](#footnote-ref-272)
272. Более подробно об этом см.: Громов П. П. Из творческой истории «Розы и Креста». — В кн.: Громов П. П. Герой и время, с. 522 – 578. [↑](#footnote-ref-273)
273. Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 148, 2‑я ред., 2‑е д., л. 19. [↑](#footnote-ref-274)
274. Речь, 1913, 18 ноябр. (1 дек.). [↑](#footnote-ref-275)
275. Рус. мысль, 1914, № 5, с. 31 (паг. 3‑я). — Подпись: В. Галахов. [↑](#footnote-ref-276)
276. Об этом см.: Орлов В. Н. Неосуществленный замысел Александра Блока — драча «Нелепый человек». — Учен зап. Ленингр. пед. ин‑та, 1948, т. 67, с. 234 – 241. [↑](#footnote-ref-277)
277. См.: Р<оскин> А. И. Александр Блок обращается к Чехову. — Лит. критик, 1939, № 2, с. 233 – 234. [↑](#footnote-ref-278)