Родина Т. М. **Александр Блок и русский театр начала XX века**. М.: Наука, 1972. 312 с.

Лирика и театр в искусстве Блока 5 [Читать](#_Toc317343971)

Проблемы обновления театра 17 [Читать](#_Toc317343972)

Натурализм и символизм 35 [Читать](#_Toc317343973)

Шекспировские мотивы 91 [Читать](#_Toc317343974)

Лирическая трилогия 123 [Читать](#_Toc317343975)

«Балаганчик» 127 [Читать](#_Toc317343976)

«Король на площади» 149 [Читать](#_Toc317343977)

«Незнакомка» 157 [Читать](#_Toc317343978)

«Песня Судьбы» 172 [Читать](#_Toc317343979)

«Роза и Крест» 193 [Читать](#_Toc317343980)

Блок, Станиславский, Мейерхольд 243 [Читать](#_Toc317343981)

Заключение 295 [Читать](#_Toc317343982)

**Указатель имен** 309 [Читать](#_Toc317343984)

# **{****5}** Лирика и театр в искусстве Блока

В жизни Блока театр — по значительности связанных с ним интересов, по количеству отданной сцене творческой энергии — занимает место не меньшее, нежели лирическая поэзия.

Жизнь Блока вмещает в себя целую театральную эпоху. У начальных ее границ, в год создания Московского Художественного театра, обнаруживается юношеское влечение поэта к сцене. Работой в Большом Драматическом театре, возникшем на заре революции, завершается творческая деятельность Блока. Между этими двумя вехами — немногим более двадцати лет. На их протяжении характер связей Блока с театром меняется, потребность активно участвовать в театральной жизни своего времени то возрастает, то снижается, но театр никогда не отодвигается от Блока на слишком далекое расстояние.

Известно, что в юности Блок собирался стать актером, много играл в любительских кружках и близко соприкоснулся с театральной жизнью Петербурга. Театральные мотивы и образы вошли в ранние стихи Блока. В его письмах имеются рассуждения о театре и современном актере.

В 1906 г. Блок пишет свои первые драмы. Он входит в круг современных ему театральных исканий, сближается с В. Э. Мейерхольдом, в период 1906 – 1908 гг. принимает близкое участие в работе и судьбе Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской. Тогда же завязываются его сложные отношения с Московским Художественным театром и К. С. Станиславским. Блок выступает как театральный критик, как автор статей о современном театре и драме. «… Главными темами моих статей (кроме чисто литературных) были и остались темы об “интеллигенции и народе”, о театре и о русском символизме (*не* в смысле литературной школы только)», — писал Блок в «Автобиографии» (1915)[[1]](#footnote-2).

В последующие годы размышления Блока над судьбами современного театра продолжаются. Возникают новые пьесы и драматургические замыслы. Наконец, театральная деятельность Блока обретает особую интенсивность {6} в первые годы Советской власти, когда он становится одним из создателей и руководителей Большого Драматического театра в Петрограде и председателем Репертуарной секции театрального отдела Народного комиссариата по просвещению. В театральную работу Блок вкладывает все свои силы и время. Помимо творческой работы в БДТ (в котором Блок, председатель Режиссерской коллегии, фактически — был художественным руководителем), выступлений с докладами перед актерами и перед зрителями, помимо забот о создании нового репертуара и очистке старого, которую он ведет в качестве председателя Репертуарной секции, Блок очень часто выступает в этот период в печати по общим вопросам театра. В труднейшей обстановке, когда театрам угрожал отказ в дотации, что, несомненно, означало бы их ликвидацию, хотя бы и временную, Блок убеждает, доказывает, требует сохранения государственных театров, обосновывая их огромную роль в культурной и общественной жизни народных масс — именно тогда, более чем когда-нибудь в иное время.

Блок говорит в эти годы о театре как могучей образовательной, воспитательной, духовной силе. Он обращается с воззваниями к интеллигенции, к работникам культуры. В годы, когда одни отказываются сотрудничать с Советской властью, а другие не видят пути к ней, не находят своего места в перевернувшейся жизни, самый прославленный поэт России призывает интеллигенцию открыть народу сокровища культуры. Не учительствовать, не стремиться «к популяризации, к рационализации, к разложению на части того, что по самому существу своему в искусстве неразложимо», — но — сразу решиться «давать все лучшее из того, что знаем» и «самим учиться истолковывать это лучшее»[[2]](#footnote-3).

Мысли Блока о театре — это мысли большого художника, который хорошо понимает, что без искусства нельзя построить новое общество, создать нового человека.

Исследователи обычно отмечают влечение Блока к театру как к искусству, в общественном плане наиболее активному и современному.

Д. Е. Максимов, отводя в критическом наследии Блока весьма важное место его статьям о театре, писал: «Блок относился к театру как к искусству, наиболее тесно и открыто связанному с жизнью, с массовой аудиторией, и, следовательно, наиболее ответственному перед народом. В свои высказывания о театре Блок вкладывал максимум своего общественного сознания и своей гражданской совести… Так было до Октябрьской революции, так было и после нее»[[3]](#footnote-4).

Конечно, это верно. В революционной ситуации 1905 г. Блок, сравнительно далекий тогда от политических интересов, наиболее остро выражает свое восприятие общественной обстановки в том, как смотрит на театр, чего ждет от театра. В дни, когда «внутренняя борьба повсюду выплескивается наружу», когда «индивидуализм переживает кризис», {7} театр, утверждает Блок, оживает и становится наиболее нужным искусством[[4]](#footnote-5).

Для Блока театр — искусство, теснейшим образом связанное с мыслью о революции и народе. Но вопрос о служении искусства народу не отделим для него от вопроса о состоянии самого искусства, культуры в целом. Проблема, как ее ставит Блок, полностью зависит в своем решении от успеха русской революции. Как некогда Пушкин, а затем Вагнер, Блок связывает театральную реформу с реформой социальной. Он не мыслит возможности создания подлинно народного театра в существующем обществе, и в этом он очень существенно отличается от других символистов, например, от Вячеслава Иванова. В конечном счете вопрос о народном зрителе есть для него вопрос о социальном перевороте, что уже чувствуется в его статье «О театре» 1908 г., посвященной культурному содержанию русской революции.

Влечение Блока к театру как к искусству массовому было предопределено особенностями общественной атмосферы предреволюционного и революционного времени. Но ведь для Блока на почве массовых процессов современной ему действительности необычайно остро обрисовывается трагедия индивидуального сознания. Именно из нее-то он и исходит, начиная прислушиваться к «массовому». Связь «массового» и «индивидуального» в сознании Блока никогда не расторгается и не упрощается.

Анализируя взаимоотношения Блока с театром, рискуешь нечто развивающееся и сложное представить в статике, в заданности обкатанных, традиционных понятий, выработанных критикой позднепросветительского толка. Блоковское тяготение к театру, сродство с ним, потребность воспользоваться возможностями сцены в интересах культуры в целом и своих (художника, интеллигента) — в частности, поглотится слишком уж общими формулировками. Явление нового исторического сознания, новой художественной мысли и психологии останется — если говорить о нем на языке эстетики XIX в. — по существу не выраженным и, так сказать, не узнанным в лицо.

В эволюции художественных взглядов Блока, кстати говоря, возникают на определенном этапе и неопросветительские, неонароднические мотивы. Но они имеют подчиненное и преходящее значение в системе творческого мировоззрения Блока.

Отношение Блока к театру во многом не традиционно, ибо в его восприятии театра проступают черты, характерные для нового художественного сознания XX в.

Есть поэтому известное — и неизбежное — различие в постановке темы «Пушкин и театр», «Лев Толстой нетеатр», даже «Чехов и театр», с одной стороны, и такой же словесной формулой, примененной к Блоку. Хотя художественные побуждения, заставлявшие Пушкина, Толстого или Чехова создавать пьесы для сцены, были, разумеется, различны, все же самый тип их связи с театром сходен.

{8} Для каждого из этих писателей театр существовал вне его и помимо него. Театр представал перед поэтом Пушкиным и перед прозаиком Толстым как *другая* область искусства, в которую они вступали, дабы реформировать и преобразить ее.

А в жизни Блока театр возникает на путях его собственного развития — общественного, художественного, нравственного. Его отношения с театром естественно оформляются в тот или иной вид деятельности. Но содержание этих отношений глубочайшим образом связано для поэта с внутренними проблемами художественного сознания и потребностями развития личности. В этом смысле театр органичен всему творчеству Блока, всей его деятельности художника. Он сложно и неразрывно соединен с его лирикой.

Изучая драмы Блока, П. Громов считает необходимым выдвинуть несколько предварительных положений. Его наблюдения очень существенны.

Первое: облики Блока-драматурга, Блока — театрального критика, Блока — театрального деятеля слиты воедино.

Второе: театральные искания Блока связаны «с успехами и неудачами Блока-поэта и мыслителя, с его творческими поисками, с его стремлением постичь историческую логику русской жизни в эпоху величайших революционных потрясений»[[5]](#footnote-6). При этом существенно, пишет П. Громов, что лирика не только тематически связана с образами театра, но и сплетается с театральными исканиями Блока по самому характеру «воплощения жизненных переживаний и эмоций в искусстве слова»[[6]](#footnote-7).

Третье (отмечаемое автором как особенно важное): «существеннейшие этапы общей духовной и идейной эволюции Блока отмечены особой интенсивностью и напряженностью его театральных исканий, как бы находят в них особую яркость выражения»[[7]](#footnote-8).

При этом П. Громов справедливо считает нужным подчеркнуть сложность и многозначность проблемы «Блок и театр», которая, по его словам, «теснейшим образом переплетается с творчеством великого поэта во всем его объеме и многообразии»[[8]](#footnote-9).

Конечно, драматургия Блока, его воззрения на театр и его деятельность в театре создают в совокупности целостную театральную систему — многошинную, развивающуюся, имеющую свои внутренние конфликты. Но заслуживают внимания и самые масштабы блоковской театральной системы, ее эстетическая и философская емкости и, наконец, ее место и значение в мировоззрении лирического поэта. Важно отношение театральной системы Блока ко всему его творчеству и шире — к системе театральных идей всей его эпохи.

Лирическое и драматическое творчество Блока сплетается между собой, находится в живом и сложном взаимодействии. Но каков тип этого {9} взаимодействия? Существенно не только то, что в моменты, наиболее для себя решающие, Блок обращается к театру, хотя это — необыкновенно важная и остро бросающаяся в глаза особенность развития Блока, которую он сам в значительной мере осознает. Важно и то, что в подобные моменты в нем в равной степени активизируется и лирик, и драматург. Что возрастающая потребность в театре возводит на новую ступень и лирику. И что нигде и никогда театр Блока, возникающий из протеста против лирики, не существует и не может существовать без нее.

Лирика и театр взаимно действуют у Блока в системе единого художественного миропонимания. Это — два полюса современного сознания, две формы отношения к миру, через которые проходит художник, стремясь преодолеть проклятье своей внутренней разорванности и своей отъединенности от творческих начал жизни.

Блок — художник нового мироощущения, глубоко характерного именно для XX в. с его революционными, массовыми, катастрофическими формами развития, обусловливающими невозможность того разделения явлений этических, политических и художественных, существования индивидуального и народного, которое еще знал XIX век. Художественное сознание Блока, как сознание нового исторического типа, определялось в постижении взаимопроникающего единства этих, ранее изолированных друг от друга планов общественного существования.

Особая направленность Блока как художника проявилась в том, что он всегда, с первых лет своих занятий поэзией и до конца жизненного пути, воспринимал свое время как время глубочайшего кризиса, внутренней катастрофы, неизбежного *конца* того ложного и неполноценного существования, к которому исторически пришли и общество в целом, и культура, и отдельная индивидуальность. Но вместе с тем Блок видел в своей эпохе и время великого обновления, вызванного стихийным порывом массовых народных сил с их еще не раскрытым творческим потенциалом.

В столкновении этих двух потоков исторического процесса и раскрывался для него драматизм эпохи.

Объединяя интересы человечества с интересами искусства, Блок имел в виду возможность их будущей встречи на таком плацдарме, где искусство не сможет остаться создателем «чистых» эстетических ценностей или же — учить людей, как вести себя в обстоятельствах, для самого художника и для искусства посторонних. Но и люди будущего не смогут считать искусство некой специально выделенной, обособленной сферой деятельности, чувствовать себя независимыми, свободными от законов искусства и относиться к творчеству потребительски.

Искусство явится реальной жизненной силой, способной воздействовать на человека и человека изменить. Творческим результатом художественной деятельности станет личность и ее жизненная судьба. Эту чрезвычайно важную для себя мысль Блок воплотил в своей последней драме — «Роза и Крест».

Лирическое отношение к жизни Блок считал наиболее распространенным в искусстве XIX – начала XX в.

{10} Если исходить из той схемы, которую Блок предложил в речи своей «О современном состоянии русского символизма» (1910), лирика, не только в историческом процессе развития искусства, но и в развитии отдельного художника, сменяла собой первоначальный безмятежный и бессознательный период эпоса.

Утеряв состояние органической принадлежности природе и способность непосредственно созерцать идеал по законам эпического мировосприятия, художник устанавливает свои связи с миром посредством лирики.

Некоторые высказывания Блока о лирике могут, тем не менее, создать впечатление, что поэт чуть ли не пренебрежительно относился к этой форме творчества. Однако странно было бы прийти к этому выводу.

Общественные возможности лирики и характер ее связи с эпохой Блок наиболее сильно охарактеризовал в статье «Катилина. Страница из истории мировой революции». Имея в виду одно из произведений Катулла, Блок писал: «Я думаю, что предметом этого стихотворения была не только личная страсть Катулла, как принято говорить; следует сказать наоборот: личная страсть Катулла, как страсть всякого поэта, была насыщена духом эпохи; ее судьба, ее ритмы, ее размеры, так же, как ритм и размеры стихов поэта, были внушены ему его временем; ибо в поэтическом ощущении мира нет разрыва между личным и общим; чем более чуток поэт, тем неразрывнее ощущает он “свое” и “не свое”; поэтому в эпохи бурь и тревог нежнейшие и интимнейшие стремления души поэта также переполняются бурей и тревогой»[[9]](#footnote-10).

Но современная лирика не может избыть своих противоречий; она чаще всего и сама не поднимается над противоречиями окружающей жизни, а лишь вбирает и концентрирует их.

«Лирика не принадлежит к тем областям художественного творчества, которые учат *жизни*. В лирике закрепляются переживания души, в наше время, по необходимости уединенной. Переживания эти обыкновенно сложны, хаотичны; чтобы разобраться в них, нужно самому быть “немножко в этом роде”. Но и разобравшийся в сложных переживаниях современной души не может похвастаться, что стоит на твердом пути. Между тем всякий читатель, особенно русский, всегда ждал и ждет от литературы указаний жизненного пути»[[10]](#footnote-11).

Блок понимал лирику как некую оппозицию общественным традициям русской литературы, однако внутренне этим традициям не безразличную, глубоко связанную с ними в своей особой сфере.

Содержание лирики определяется для Блока не само в себе, а на фоне объективных исторических процессов эпохи.

Между «душой» и эпохой заведомо существует неразрешенное противоречие, которое и лежит в основе их связи.

{11} «Лирика преподносит в изящных и многообразных формах все богатство утонченных и разрозненных переживаний. Самое большое, что может сделать лирика, — это обогатить душу и усложнить переживания; она даже далеко не всегда обостряет их, иногда, наоборот, притупляет, загромождая душу невообразимым хаосом и сложностью. Идеальный лирический поэт — это сложный инструмент, одинаково воспроизводящий самые противоположные переживания. А вся сложность современной души, богатой впечатлениями истории и действительности, расслабленной сомнениями и противоречиями, страдающей долго и томительно, когда она страдает, пляшущей, фиглярничающей и кощунствующей, когда она радуется, — души, забывшей вольные смертные муки и вольные живые радости, — разве можно описать всю эту сложность?»[[11]](#footnote-12)

Блок пишет все это в предисловии к отдельному изданию своих «Лирических драм» в 1908 г., когда обращение к театру уже было осознано им как шаг к преодолению пассивности и самодостаточности лирического мировосприятия.

«… Я знаю, что в лирике есть опасность *тления*, и гоню ее. Я бью *сам себя*… Бичуя себя за лирические яды, которые и мне грозят разложением, я стараюсь предупреждать и других», — писал Блок Андрею Белому в октябре 1907 г.[[12]](#footnote-13) Театр был для него силой спасительной и оздоравливающей.

«Долгая замкнутость в самом себе создала отчужденность от людей и мира, но освобождение наступает, надеюсь, хотя и медленно. Думаю, что ему особенно способствует с ранних лет зреющая любовь к театру; благодаря этой любви и моей странно веселой судьбе, которая всегда со мной, я надеюсь не считаться исключительно пловцом по туманным морям лирики, хотя ей и посвящены мои первые книги (“Стихи о Прекрасной Даме” 1905 г., “Нечаянная Радость” и “Снежная маска”, 1907 г.)»[[13]](#footnote-14), — это слова из краткой автобиографии Блока, написанной в мае 1907 г.

Театр выдвинут тут самим Блоком на важнейшее место в его жизни и творчестве. Любовь к театру, наряду со «странно веселой судьбой», — даром ощущать себя в потоке «музыкального времени», дала ему, как считает Блок, силу бороться с «отчужденностью от людей и мира».

Проникаясь острейшим предощущением близящегося революционного взрыва, Блок испытывал необходимость с максимальной резкостью раскрыть и конфликты собственного сознания. Важно подчеркнуть, что Блок сознательно утверждал этот путь как единственный, ведущий к *цельности личности*, к подлинному восстановлению ее целостности, разбитой всем предыдущим ходом истории. В 1905 г. Блок пишет Евгению Иванову[[14]](#footnote-15), незадолго до начала работы над «лирическими драмами»: «… То, чего я не могу высказать ясно, вертится все близ одного: хочу {12} действенности, чувствую, что близится опять *огонь*, что жизнь не ждет (она не успеет ждать — он сам прилетит), хочу много ненавидеть, хочу быть жестче…»[[15]](#footnote-16).

«Хочу быть жестче» — хочу истины. Душевные противоречия обостряются. Конфликтно и восприятие истории, и общественной жизни современности. Конфликт заложен в противоречиво обозначенных единствах: «народ и интеллигенция», «стихия и культура». Есть статья, которая прямо называется «Противоречия». В обострении конфликта развязывается возможность действия, которое открывает выход из противоречия («Интеллигенция и революция», «Искусство и революция», драма «Роза и Крест», поэма «Двенадцать»).

Упадок драмы в конце XIX – XX в. Блок связывает с распространением лирического мироощущения, лирических форм творчества. «Но где же жизнь с противоречиями и борьбой острыми и глубокими, и где высокая драма, отражающая эти противоречия? Их нет больше»[[16]](#footnote-17).

В литературе о Блоке принято приводить его крылатую фразу из цитировавшегося уже выше письма к А. Белому: «из болота — в жизнь, из лирики — к трагедии»[[17]](#footnote-18), — как доказательство принципиальной противопоставленности лирики и театра в его творчестве. Но разве можно покинуть область лирики, если лирика — это «душа современного человека»? Показать движение лирики «в жизнь» — это и значит изобразить «то горнило падений и противоречий, сквозь которые душа современного человека идет к своему обновлению»[[18]](#footnote-19).

Приходится признать, что высшая художественная функция лирики определяется для Блока где-то почти на самой границе ее царства — там, где лирика уже готова оставить уединенную сферу «души» и вырваться в мир, ей оппозиционный, в область «жизни».

Здесь же, на выходе в «жизнь» определилась и сугубая важность для Блока драмы и драматического способа трактовки действительности.

Блок писал К. С. Станиславскому 9 декабря 1908 г. в связи с драмой «Песня Судьбы», что он «принципиально» хочет постановки своей пьесы в театре, «ибо театральное действо уже больше слова».

«Надо, чтобы тема моя, в жизненности которой я убежден, проникла не только в уши слушателей, но в очи, в сердце, в волю *зрителя*, — пишет Блок. — Если слово — *смутное предчувствие*, то театральное представление может стать настоящим, пробужающим от спячки и бросающим в блеск и муть живой жизни *ударом бича*»[[19]](#footnote-20).

В канун премьеры «Балаганчика», 29 декабря 1906 г., Блок делает заметку в записной книжке: «Большую статью о театре, все выдающиеся мнения последних лет, выводы, надежды. Сюда же попадет искусство и революция, что пора выяснить».

{13} «Более, чем какой бы то ни было род искусства, *театр* изобличает кощунственную бесплотность формулы “искусство для искусства”. Ибо театр — это сама плоть искусства, та высокая область, в которой — “слово становится плотью”», — пишет он в 1908 г. в этой самой статье «О театре»[[20]](#footnote-21).

В театре произведение не может существовать отрешенно от живого мира. Театр или переборет все виды отчуждения, или отомрет вовсе. Таков смысл высказываний Блока.

Тот театр, который *служит* массе, еще отмечен печатью этого отчуждения. «Уже в самом понятии “*народный театр*” содержится указание на переходность эпохи. Понятие предполагает наличность “народа”, который ни в чем не согласен с “интеллигенцией”, оторван от нее, не может подойти к ней так же, как и она никогда не соблаговолит “снизойти” до него»[[21]](#footnote-22).

Превращение «народа» в новую интеллигенцию рисуется Блоку как далекий, но верный путь преодоления противоречия, содержащегося в программе современной «гражданственности».

Собственно, к явлениям современного театра Блок всегда подходит с позиций художника, стремящегося расчистить место, дать рост началам искусства будущего. «Тема моя — *русский драматический театр ближайшего будущего*», — пишет Блок в статье «О театре»[[22]](#footnote-23).

Когда это «ближайшее будущее» наступает, театр закономерно выдвигается в центр интересов Блока, как «та область искусства, о которой прежде других можно сказать: здесь искусство соприкасается с жизнью; здесь они встречаются лицом к лицу; здесь происходит вечный смотр искусству и смотр жизни; здесь эти вечные враги, которые некогда должны стать друзьями, вырывают друг у друга наиболее драгоценные завоевания; рампа есть линия огня; сочувственный и сильный зритель, находящийся на этой боевой линии, закаляется в испытании огнем. Слабый — развращается и гибнет»[[23]](#footnote-24).

Театр и поэзия представляют собой в его восприятии сложное, противоречивое единство. Ибо театр для Блока — это прежде всего определенное качество человеческого самосознания, уровень его развития и только потом — специфически обособленный вид искусства.

Можно сказать, что целостная художественная система «Стихов о Прекрасной Даме» постепенно разрушалась под действием проникавших в нее драматических начал, которые откровенно взывали к театральной форме выражения. Замкнутая лирическая система в творчестве Блока никогда не обладала ни прочностью, ни способностью к длительному эволюционному саморазвитию. Пронизывающие ее противоречия быстро драматизировали и театрализовали блоковскую лирику. Появление в 1906 г. «лирических драм» дало естественный исход этому процессу.

{14} В узловые моменты жизни Блока театр и лирика взаимодействуют друг с другом не просто как разные виды искусства, а как разные сферы его мироощущения. Борьба с собственной лирической стихией для Блока — проблема мировоззренческая. И она переходит именно в этом качестве уже в самое содержание блоковских пьес, в их образы и стилистику.

Настойчивое желание найти выход из «лирической отъединенности» порождает и критическую прозу Блока, как породило драматургию. Эта проза Блока развивается через отход от своей первоначальной лирико-субъективной основы, что ясно видно и в эволюции ее стилистического строя, и в методологии обращения Блока с фактами исторической действительности, и вообще фактами «внешней среды».

Вся суть блоковских раздумий, как свидетельствует и сама проблематика его статей и речей, весь их внутренний стимул в том, чтобы оторвать личность от пребывания в замкнутом мире внутренних противоречий, побеждаемых произвольной (субъективной) гармонией, обратить ее в «большой мир», втянуть в решение противоречий объективно исторических.

Критическая деятельность Блока идет параллельно его художественному творчеству; Блок-критик и Блок-поэт находят очевидные способы помогать друг другу. Причем чаще всего бывает так, что идеи открывает художник, а критик их развивает. Сквозная задача Блока-мыслителя — скоординировать самопознание творческой личности с познанием истории. Этим определяется важнейшее значение критической мысли Блока для его собственного, в частности, драматургического, творчества[[24]](#footnote-25).

Как правило, драматургия Блока предлагала театру темы уже созревшие, выношенные, обдуманные.

Например, «Песня Судьбы» вбирала и несла на сцену тему о России и интеллигенции, раскрывавшуюся в таких статьях и выступлениях Блока, как «Безвременье» (1906), «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» (1907), «О реалистах» (1907), «О драме» (1907), «Три вопроса» (1908), «О театре» (1908).

Сам характер темы влек его к драме. Вместе с тем «Песня Судьбы» подготовлена лирическим творчеством Блока и сама дает новые импульсы его лирике. Рядом с «Песней Судьбы» появляются стихи Блока о России и цикл «На поле Куликовом», где образы и мотивы, присутствующие в пьесе, получают свое дальнейшее развитие.

Евгений Иванов, человек очень близкий к Блоку и тонко чувствовавший его творчество, однажды на вопрос Блока, как ему показался сборник стихов «Земля в снегу» (1908), ответил: «Спрашиваешь, как мне она, “Земля в снегу”? Очень… Много значит цельность сборника: ощущаются концы вожжей переживаний целого периода… Если Прекрасная {15} Дама была отчасти предисловием “Балаганчика” и “Короля на Площади”, то “Земля в снегу” — к “Песне Судьбы”»[[25]](#footnote-26).

Блоку была свойственна потребность выражения сложно драматических восприятий, состояний конфликтных и подвижных, возникающих как лирические, но тяготеющих затем к преодолению замкнутости в индивидуальном, к выявлению себя, как мировых, объективно возникающих состояний. По самому типу своего мировосприятия Блок — лирик, постоянно тяготеющий к драме.

Эта особенность художественного мышления Блока влечет за собой новаторское преобразование лирики. Пользуясь многозначными символистскими структурами, Блок создает в лирическом произведении такие временные протяженности и такие пространственные перспективы, в которых уже становится возможным драматическое действие. Высоким образцом такой новой формы может служить стихотворение Блока «Шаги Командора». Речь идет не о сюжетности, не о событийности, а именно о действенном, драматическом развитии темы стихотворения, его образов во времени и в пространстве.

«Противоречия лирики», о которых Блок говорил как о силе, толкавшей его к театру, поэт разрешает не только средствами собственно театрального творчества, не только в формах драмы. Он находит и другой способ их разрешения — оставаясь на почве лирики, но лирику преображая, приближая ее выразительность к выразительности драматической. Лирика никогда не отпускает Блока. Ни самосознание, ни творчество его никогда не освобождаются всецело от характерного лирического централизма. Потому-то в искусстве Блока обозначаются как бы два полюса: возникает нечто подобное полю высокого напряжения, создаваемому взаимодействием сил, которые мы называем силами лирики и драмы. Выражая дух времени и с чрезвычайной остротой чувствуя движение истории, ее «шаги», Блок уловил и воссоздал основные конфликты эпохи не только в своих творениях. Исторические противоречия времени были воплощены уже не в теме и не в предмете изображения, а во всем сознании и творчестве художника, т. е. выразились в его произведениях структурно, а в жизни его — биографически и личностно.

Подобный тип связи между художником и его временем Блок считал характерным для современного ему склада сознания и видел его наиболее последовательное раскрытие в символизме.

Итак, творчество Блока внутренне тяготеет к театру. Присутствие театральных элементов можно установить и в тех его сферах, над которыми не стоят опознавательные знаки драмы. Стихия лирическая и театральная, активно и различно соотносясь между собой в разное время, сливаются в искусстве Блока на всем протяжении его художественного развития.

Объективный мир и внутренний мир человека, история и личность, материя и «дух» соединяются в драме, которая одна сулит исход тревогам, надеждам и ожиданиям лирика и снимает противоречия бездейственного {16} сознания в действии, отмеченном трагизмом и свободой осознанной необходимости.

По тенденции, на истинности которой настаивал Блок, жизнь способна приблизиться к искусству, а искусство — стать жизненным действием. Однако существует множество обстоятельств вне художника и в нем самом, которые могут помешать этому. Прежде всего может помешать этому неподготовленность художника к трагическому мировосприятию. А выработать в себе такое мировосприятие художник должен. Выработка трагического миропонимания — это *действие*, и не только духовное («субъективное»), но и реальное: оно переходит в план жизненных свершений.

В лице Блока нам предстает художник с новым и глубоко специфичным для своей эпохи типом творческого мышления. Внутренняя расположенность Блока к театру есть следствие его высокой трагедийной настроенности и, одновременно, его цельности — как человека и художника.

# **{****17}** Проблемы обновления театра

Блок застал русскую сцену в момент чрезвычайно важных и многозначительных перемен.

На пороге XX в. театр — не только в России, но в России особенно, — вступает в полосу заметного оживления.

В последующие годы в искусстве сцены происходит много глубоких изменений. Они касаются как понимания театром своих общих задач, целей, так и перестройки всего организма театра, соотношения его внутренних творческих сил, структуры спектакля и обновления всех его выразительных средств.

В ту пору зарождается исторически новый тип театра. Речь идет не только о новых художественных направлениях, которые выступают в те годы, не о появлении так называемого условного театра и проникновении его принципов в систему театра бытового и психологического и вообще отнюдь не о том, что какой-то один художественный стиль в театре наступает на другой и теснит его, утверждая свое господство.

Важно и интересно прежде всего обратить внимание на процессы, может быть менее бросающиеся в глаза, но более коренные, на сдвиги слежавшихся, застарелых пластов театральной культуры, в результате чего и появляется возможность произрастания новых, живых побегов искусства.

«Я имею намерение анализировать те так называемые “основы”, на которых покоится театр, и подвергнуть критике положение современного театра, который, как это всем известно, переживает далеко не праздничные дни, так как обманчивая прелесть “чеховщины” Художественного театра — лучшего театра наших дней, малоплодотворные искания театра Комиссаржевской в течение полуторых сезонов, полное одряхление императорских театров и бесконечная ветошь или нелепая беспочвенность провинциальных предприятий — еще не составляют праздника», — писал Блок в 1908 г. в своей статье «О театре». Он добавил, однако: «Но если извне это так, то внутренне это иначе, и анализирующий современное {18} театральное дело может прийти к выводам, гораздо более утешительным, чем посторонний наблюдатель»[[26]](#footnote-27).

Подъем театра начинается в момент повсеместного осознания кризиса современной культуры и в известном смысле является плодотворной попыткой самоизлечения культуры. Кризис театра, как и кризис культуры в целом, возник не в предреволюционные годы. Он в это время только обнажился, обнаружился с предельной остротой. Этот кризис имел под собой достаточно глубокие социально-исторические корни.

XIX век оставил в наследство XX в. как сомнение в дееспособности искусства, так и веру в его нераскрытые возможности. Все, что подспудно определяло собой сложность и противоречивость художественной практики в буржуазном обществе, в театре выступало явно и обнаженно. Соотношение таких категорий, как народ и культура, материальное и духовное, массовое и индивидуальное, в театре облекалось в простейшие, зримые формы. «Культура» лицом к лицу встречалась тут с «народом», или же фикция первой с фикцией второго. В этом смысле театр оказывался жертвой своей собственной специфики. Художник, композитор, поэт творили уединенно от толпы. Лишь потом начинался их конфликт с публикой. Суть же театрального творчества всегда была в органической связи со зрительным залом, в коллективном переживании эмоций, вызванных поисками общезначимой истины. Но именно здесь, по этой наиважнейшей линии, театр и нес наибольший ущерб.

Когда-то, в 40‑е годы, выехав за границу, А. И. Герцен с необыкновенным интересом наблюдал театральную жизнь предреволюционного Парижа. Его статьи о театре — ярчайший пример ломки старого просветительского понимания не только задач и целей, но и самой природы театрального искусства. Повторяя просветительские определения театра («парламент литературы», «трибуна… как сказал кто-то»), он добавляет свое: «пожалуй, церковь искусства и сознания». Сохраняя связь с романтической эстетикой, взгляды Герцена, как и его фразеология, несут в себе понимание театра как формы коллективного творчества, раскрывающего глубочайшую слитность искусства с народом. По отношению к целому (народу) театр осуществляет для Герцена функцию самоанализа и самопознания, что и становится базой для развития реалистических возможностей современной сцены.

Помещая свой идеал вне практики современного буржуазного театра, ориентируясь на античность как приблизительное выражение искомого единства, Герцен пишет: «Партер — не чужой сцене: он вроде хора греческой трагедии: он не вне драмы, а обнимает ее волнами жизни, атмосферой сочувствия, которая оживляет актера; и сцена, со своей стороны, не чужая зрителю, она переносит его не дальше, как в его собственное сердце. Сцена всегда современна зрителю»[[27]](#footnote-28).

Прежняя просветительская концепция, согласно которой художник выступал учителем массы, будучи возвышен над ней превосходством {19} своего разума, значительно видоизменяется. Революция будит в художниках, близких к ней в это время, воспоминание об исторических периодах, когда творческая мощь народа непосредственно обнаруживала себя как эстетическая и нравственная сила.

Для другого революционно настроенного деятеля того периода, Вагнера, колоссальное значение театра в жизни нации вырастало именно из специфики театра как коллективного искусства, вовлекающего зрителя в процесс переживания и через это — в ощущение своей причастности целому. «В трагедии, — писал Вагнер в 1849 г., — грек находил самого себя, самую благородную часть своего “я”, слившуюся с благороднейшими сторонами коллективной души всей нации. В ней он интерпретировал пророчество Пифии, — он являлся богом и жрецом в одно и то же время; богочеловек, он тесно сливался с общиной, подобный одной из бесчисленных клеток, которые вырастают из земли в живом растении, стройно подымаются ввысь, чтобы нести прекрасный цветок, распространяющий в вечность свой опьяняющий запах. Этим цветком явилось произведение искусства…»[[28]](#footnote-29).

Но в буржуазном театре принцип единения и сотворчества действует в извращенном виде. Метаморфоза происходит как с той, так и с другой частью целого. Единство становится пагубным, когда «партер» (как выражается Герцен) составляют мещане, а сцена, скованная цепями «сочувствия», низводит свой реализм до уровня быта и психологии «партера». Прекрасный вагнеровский цветок искусства не может вырасти на этой почве.

Когда же театр, питая свою энергию из более глубоко скрытых источников, рвется к решению других задач, превышающих опыт и кругозор «партера», — контакт распадается и театра не происходит. И потому, как правило, силой стихийной необходимости театр остается заодно со своим зрителем.

Сама потребность ставить плохие пьесы, не подымающиеся над отображением верхнего слоя жизни, и нежелание (неспособность порой) играть пьесы прекрасные, остающиеся за пределами театрального репертуара, свидетельствуют о многом. И прежде всего о том, что, существуя в системе ущемленной, раздробленной культуры своего времени, в системе неполноценных общественных отношений, театр попадает в дурную зависимость от своего зрителя и может установить единство с ним только на очень искаженной основе. Ни одно искусство не поддается так сильно воздействию «среды», как театр, и не сидит так плотно, по уши, в этой «среде», в материале этой «среды». В таком положении трудно было сохранить до отношению к ней независимую позицию.

Театр постепенно, исподволь, хотя и не без сопротивления, усваивает миропонимание, свойственное дифференцированной толпе, которая, при всей своей социальной ограниченности — разной, при культурном уровне — тоже разном, — имеет очень много общего как в своих представлениях о «правде жизни», так и в своих эстетических вкусах. Театр {20} усваивает понятия толпы о добре и зле, нравственном и безнравственном, общественно полезном и вредном, ее представления о поэзии и героике.

Но главное — художник теряет свою творческую свободу, в результате чего и сам неизбежно деградирует. Так замыкается круг — театр становится проводником вкусов и взглядов своего зрителя. Волшебное зеркало сцены превращается в обычное тривиальное зеркало, в которое самодовольно поглядывает обыватель, заплативший за это свои деньги. Профан ценит умение актера похоже изображать его самого — «совсем как в жизни». Проникновение в театр «поэзии прилавка» (Герцен) было возможно не только в буржуазной Франции — на свой манер ею был заражен и русский театр, ибо сценические воплощения пьес Виктора Крылова несли с собой ту же самую сомнительную «поэзию».

Кризис означал не просто падение сценической культуры, снижение репертуарного уровня, упадок мастерства. С этим со всем еще можно было бы бороться. И если боролись, то боролись именно со всем этим, не достигая, однако, общего подъема искусства. Но вся беда в том, что происходило — стихийно и в формах, трудно контролируемых сознанием, — обращение художественных идеалов и идейных принципов в полную свою противоположность, словно реки начинали течь вспять. В самом деле, реализм XVIII – начала XIX в., у Д. Гаррика, Г. Э. Лессинга, Л. С. Мерсье, чуть позже в России у М. С. Щепкина и других опирался на идею внутренней тождественности сценического персонажа и зрителя, художественного и жизненного явления. И это было закономерно, поскольку так называемый простой человек действительно выступал в качестве идеальной цели исторического процесса и был наделен определенными потенциями, которые театр эстетизировал, возводил в степень художественной типичности, строил на их основе свою социальную и нравственную модель подлинного, «естественного» человека.

Вторая половина XIX в. уже не дает театру таких образцов универсального значения. В то время, как литературе приходится, разыскивая позитивные источники жизни, взрывать и переворачивать пласты слежавшейся почвы, пробиваясь к ее глубинным слоям (в чем и заключается главная новизна метода Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, Г. Ибсена, А. П. Чехова), — театр остается методологически замкнутым в ее верхнем, внешнем слое. Но здесь его эстетические ресурсы весьма ограниченны. Лучшее, что он может, — это повторять самого себя (отсюда — культ традиции). Вполне понятно, что инициатива обновления театра исходит в конце XIX в. от литературы. Понятна и неизбежность, с которой перед театром начала XX в. возникает проблема поисков «нового человека».

Задача «воспроизведения» существующих типов отступает перед задачей конструирования нового типа личности и нового типа артистического сознания.

В России на пороге XX в. между литературой и театром существовали весьма натянутые отношения. Устами своих персонажей писатели говорили о нем такие, например, вещи:

{21} «Сентиментальную и доверчивую толпу можно убедить в том, что театр в настоящем его виде есть школа. Но кто знаком со школой в истинном ее смысле, того на эту удочку не поймаешь. Не знаю, что будет через пятьдесят — сто лет, но при настоящих условиях театр может служить только развлечением… Оно отнимает у государства тысячи молодых, здоровых и талантливых мужчин и женщин, которые, если бы не посвящали себя театру, могли бы быть хорошими врачами, хлебопашцами, учительницами, офицерами; оно отнимает у публики вечерние часы — лучшее время для умственного труда и товарищеских бесед. Не говорю уже о денежных затратах и о тех нравственных потерях, какие несет зритель, когда видит на сцене неправильно трактуемые убийство, прелюбодеяние или клевету»[[29]](#footnote-30).

Но, может быть, в этом состоянии театра виноваты были актеры, их легкое отношение к своим обязанностям, или же авторы, писавшие плохие пьесы?

Однако тот же персонаж — профессор из повести Чехова «Скучная история» (1889) — опровергает это предположение.

«Мне нередко приходилось беседовать со стариками актерами, — говорит он, — благороднейшими людьми, дарившими меня своим расположением; из разговоров с ними я мог понять, что их деятельностью руководят не столько их собственный разум и свобода, сколько мода и настроение общества; лучшим из них приходилось на своем веку играть и в трагедии, и в оперетке, и в парижских фарсах, и в феериях, и всегда одинаково им казалось, что они шли по прямому пути и приносили пользу. Значит, как видишь, причину зла нужно искать не в актерах, а глубже, в самом искусстве и в отношении к нему всего общества»[[30]](#footnote-31).

Широко известно и еще одно чеховское высказывание о театре, помимо многих в том же духе, которые можно здесь не цитировать. Поскольку слова эти произносятся в пьесе, Чехов как бы вынуждает театр сказать правду о самом себе. Он делает попытку вторгнуться в сознание актера в тот момент, когда тот обычно бывает готов принять мысли автора, как свои собственные. Вместе с тем он наносит разительный удар по самолюбию зрителей.

«Она любит театр, ей кажется, что она служит человечеству, святому искусству, а, по-моему, современный театр — это рутина, предрассудок. Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль, — мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят все одно и то же, одно и то же, одно и то же, — то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своею пошлостью»[[31]](#footnote-32).

{22} Стоит отметить и своеобразную ситуацию; это обличение рутины и пошлости прозвучало в девяностые годы со сцены театра, к которому оно, без сомнения, вполне относилось и который его не услышал. А сам Чехов именно бежал, поскольку пьеса его провалилась, не была понята ни театром, ни публикой.

Творческая деградация зрительного зала отрицательно отзывалась на творческих возможностях сцены. В данных границах вопрос оказывался неразрешимым. Он естественно перерастал для передовой художественной мысли минувшего столетия в проблему возвращения искусства театра к его народным истокам и, одновременно, в проблему расширения массовых начал культуры.

Молодой Вагнер в принципе был прав, когда, еще не пробуя отождествить полноту действительной жизни с полнотой эстетического миропонимания, не пытаясь подменить мифотворчеством творчество реальных исторических форм, писал в уже цитированной книге «Искусство и революция»: «Только великая революция человечества, начало которой некогда разрушило греческую трагедию, может нам снова подарить истинное искусство; ибо только революция может из своей глубины вызвать к жизни снова, но более прекрасным, благородным и всеобъемлющим то, что она вырвала у консервативного духа предшествующего культурного периода и что она поглотила»[[32]](#footnote-33).

Тип связи сцены со зрительным залом всегда входил в основную характеристику театральной системы. Пушкин, вынашивая мысль о реформе русского театра, — той, которой должен был в репертуарном плане соответствовать «Борис Годунов», — прослеживал эволюцию взаимоотношений сцены и зрителей от народного площадного театра средних веков, через придворный театр Расина к публичному полусословному, полудемократическому театру своего времени. Над этими отношениями вырастало гигантское здание искусства со всеми его идейно-стилистическими особенностями, тончайше раскрытыми Пушкиным. Таким образом, вопрос о типе взаимодействия сцены и зрительного зала, искусства и общества, которому оно служит, — проблема не только социальная, но и идейная, творческая, стилистическая проблема.

Время обострит и сформулирует несколько крупных проблем, с решением которых окажется связано образование новой театральной системы. Театральная мысль, как и творческая практика, начнет с того, что попытается кардинально пересмотреть роль театра в общественной жизни и установить новый тип отношений между сценой и зрительным залом.

В полной зависимости от главного противоречия — противоречия между интересами театра и его социального окружения — находится и развитие актерского творчества.

В театре XIX в. в искусстве актеров упорно борются две тенденции, постоянно заметные и в реалистических, и в романтических школах: {23} склонность к самораскрытию и склонность к трансформации. С первой — сопряжена потребность путем личной самоотдачи отстоять свободу творчества, его глубинную неопределимость и непосредственность. Со второй — пафос трансформации («протеизма»), самоотречения, трудолюбия. Внутри себя каждая из этих тенденций содержательна и разнообразна. Однако они редко сливаются воедино. Такое слияние — заслуга отдельных гениев. Чаще наблюдается другое.

Актеры первого типа выпадают из ансамбля и в одиночку поют свою песню, завораживая публику удивительной способностью при всех обстоятельствах оставаться самими собой. Казалось бы, такое настойчивое утверждение личного, субъективного начала должно раздражать психологию массы. Но нет. Искусство таких актеров, как П. С. Мочалов, М. Н. Ермолова, Э. Дузе, В. Ф. Комиссаржевская, оказывается искусством наиболее массового воздействия. В каждом творимом ими типе они открывают нечто нетипичное; в душе каждого зрителя обнаруживают нечто такое, что можно слить воедино, вернув театру на 2 – 3 часа его былую силу искусства коллективного.

Но если это — крайность одного течения, то крайность другого даже не столько «протеизм» (словечко, сначала восхищенно, а затем — осуждающе употребляемое критикой XIX в.), сколько — узкая специализация в производстве сценических образов одного и того же характера и плана. Такие актеры отражают дифференцированность современного им общества в признаках, по преимуществу внешних, комбинируя характер своего персонажа из совокупности ряда навыков, отмечающих человека данного положения и круга.

Театр как бы узаконивает своим художественным авторитетом (парадоксально возносит в сферу некоей духовности) «опредмеченную» личность — т. е. в подлинном смысле слова уже и не личность вовсе, а какой-то продукт ее распада.

Явление это входит в плоть и кровь театра и приобретает устойчивость. Л. Я. Гуревич писала об актерах Александринского театра в 1908 г.: «Лица актеров этого театра застыли в неподвижные маски, соответствующие их обычным амплуа. Дар художественного перевоплощения, игра художественными намеками, бросающими на всю пьесу идейный и поэтический свет, не в средствах этих актеров»[[33]](#footnote-34). Самоценное — «*характер*» становится производным — «*характерностью*». Воспроизводит, отливает себя в предлагаемой сценической форме не личность, но то, что ей противоположно, что борется с ней и подавляет ее: сила социально-общественной унификации. Тип пожирает человека, но пожирает и актера.

Один из современных французских исследователей, рассматривающий эволюцию актерского творчества с социологической точки зрения, точно определяет подобный метод словами: «актер — узник своего типа». Раз создав тип, исполнитель потом только варьирует его на материале других {24} пьес. Драматурги закрепляют эту зависимость актера от образа, предлагая ему роли, скроенные по мерке его таланта. Из творчества исчезает главное — неповторимость, новизна открытия. Образ выходит в свет, неся на себе «клеймо фирмы мастера», на него распространяется право собственности его создателя, закрепляемое традицией последующего исполнения роли другими актерами[[34]](#footnote-35). Творчество становится процессом повторения, следовательно — рационально постигаемым. В нем все на учете. В книге Коклена-старшего «Искусство актера» закономерность эта возведена в творческую концепцию.

Так традиция обнаруживает свою двойственную природу. Она несет в себе преемственность культурного развития. Но несет, вместе с тем, и инерцию вчерашнего дня, вчерашний вкус, отчужденный продукт вчерашнего творчества. К концу XIX в. эта вторая, отрицательная сторона традиции становится грубо ощутимой, хотя и возводится самим театром в достоинство академизма.

У Пушкина Сальери заметил, что между «алгеброй» и «гармонией» нет прямой зависимости и это открытие разрушило его душевное равновесие. Творчество гения, создающего свои шедевры без натуги и расчета, словно по божественному наитию и притом — ни в чем не попирая собственной человеческой натуры, ничем не жертвуя, свободно объемля жизнь во всех ее проявлениях, представляется Сальери чем-то случайным по отношению к установившемуся творческому режиму, опасно соблазнительным и потому — безнравственным.

Как некий херувим,  
Он несколько занес к нам песен райских,  
Чтоб, возмутив бескрылое желанье  
В нас, чадах праха, после улететь!  
Так улетай же! Чем скорей, тем лучше.

Устранение гения воспринимается Сальери как тяжкая нравственная миссия, защита искусства от того, кто легкомысленно потрясает самые его основы. Знаменательно, что в общественном сознании XIX в. накрепко объединяются такие понятия, как «гений» и «беспутство». С другой стороны, режим существования искусства действительно оказывается неприемлем для «органических» талантов. В истории театра это возможно проследить как нельзя более наглядно. Во второй половине столетия «алгебра» торжествует повсеместно.

А. П. Чехов писал о Саре Бернар: «Ходим в театр два раза в день, смотрим, слушаем, впиваемся глазами в ее лицо и никак не дослушаемся и не досмотримся до чего-нибудь особенного. Все как-то сверх ожидания обыкновенно, и обыкновенно до безобразия. Смотрим не моргая и не мигая на Сару Бернар и стараемся во что бы то ни стало увидеть в ней {25} еще что-нибудь, кроме хорошей артистки. Чудаки мы! Раздразнили нас многообещавшие заграничные рекламы»[[35]](#footnote-36). Чехов признает большое мастерство Сары Бернар. Однако оно скорее ей мешало, чем помогало создать необходимый образ. — «Вы смотрите на Adrienne Lecouvreur, и вы видите в ней не Adrienne Lecouvreur, а умнейшую, эффектнейшую Сару Бернар… Во всей игре ее просвечивает не талант, а гигантский, могучий труд… В этом-то труде и вся разгадка загадочной артистки»[[36]](#footnote-37).

Любопытно, что у Чехова проявляется крайнее недоверие к возможности *профессии* художника. Он полагает, что пьесы писать — не дело «профессионалов». В «Чайке» профессионал Тригорин противостоит непрофессионалу Треплеву: уверенный ходок по старым путям — жаждущему вступить на пути новые. То же соотношение между Аркадиной и Заречной: одна актриса от театра, другая — от жизни. Система Станиславского была, в сущности, направлена на борьбу с актерским опытом, опытом специфически профессиональным — ради раскрепощения в *художнике сцены* его человеческого начала, ради возвращения творческому акту его изначальной естественности, полноценности, эстетического и нравственного значения.

Чехов полнее, глубже и раньше других писателей заговорит о смысле труда в жизни человеческой личности и общества в целом, найдя в этом вопросе множество сторон и оттенков. В пьесах своих — в «Чайке», «Трех сестрах», «Дяде Ване» — он выскажет много неожиданных мыслей по этому поводу, вплотную коснувшись и сферы творчества. Вопреки всем традициям, труд в его произведениях будет выглядеть весьма малопочтенным занятием во всех тех случаях, когда он не будет способствовать освобождению личности в ее устремлениях к общему благу, т. е. всегда — к будущему. Пример — Астров, для которого его профессиональный труд доктора — не радость и не добродетель. Выполняя его без особого гуманистического горения, Астров раскрывается как гуманист, занимаясь трудом необязательным для него и непрофессиональным — трудом лесовода, — потому что в этом труде он обретает редкое счастье действовать согласно своей общей жизненной идее. Разрушителен профессионализм Тригорина и Аркадиной; союз их закономерен. Плодотворен непрофессионализм Нины Заречной, которой дано понять, что «в нашем деле — все равно, играем мы на сцене или пишем», но главное — «нести свой крест» и верить. И Треплев, который говорит — «я не верую и не знаю, в чем мое призвание», высок тем, что не кривит душой и, не найдя своей формы, не изливается в чужую, готовую.

Зритель слишком часто был склонен восхищаться мастерством актера, независимо от степени содержательности этого мастерства. В отношении зрителя к искусству актеров постоянно сказывалась его собственная социальная загипнотизированность, перевернутость его представлений о ценностях. Зритель приносил с собой в театр понятия и {26} психологические навыки, созданные его каждодневной общественной практикой. Любое свидетельство того, что художник затратил на свое произведение большой труд, что результат дался ему не даром — зрителю импонировало. И по сей день существует категория зрителей, для которых такого рода критерий заменяет оценку эстетическую. Но дело было не только в зрителе. Сам актер — этот «свободный творец» — фетишизировал свой труд. Об этом хорошо писал А. Р. Кугель: «Он должен стараться, должен быть на “высоте” положения, должен разнообразить игру не только для публики, но и для самого себя. Получается нечто аналогичное почерку каллиграфов-переписчиков: они пишут прекрасным почерком, но никогда — почерком благородного вкуса, потому что уснащают буквы завитушками, хвостиками, всяческой “эстетикой”, простые же буквы им опостылели»[[37]](#footnote-38).

Мастерство исполнения становилось в глазах самого актера самостоятельной, самооправдывающей целью его деятельности, из которой испарялся какой-то иной, более общий и важный смысл.

Зритель получал от актера слишком мало неожиданного и слишком много того, что можно назвать товаром широкого потребления: примелькавшиеся типы, ходячую мораль, выводы пошлого жизненного опыта. Пропадало различие уровней между сценой и зрительным залом, а вместе с тем и то напряжение, без которого не могло развиваться взаимодействие художника с его аудиторией. Утечка духовного содержания в определенный момент обнаруживалась как ремесленничество.

Одно из самых страстных отрицаний современного театра мы находим у И. А. Бунина в повести «Жизнь Арсеньева».

«… Я ненавидел его, все больше убеждался, что талантливость большинства актеров и актрис есть только их наилучшее по сравнению с другими умение быть пошлыми, наилучше притворяться по самым пошлым образцам творцами, художниками. Все эти вечные свахи в шелковых повойниках лукового цвета и турецких шалях, с подобострастными ужимками и сладким говорком изгибающиеся перед Тит Титычами, с неизменной гордой истовостью откидывающимися назад и непременно прикладывающими растопыренную левую руку к сердцу, к боковому карману длиннополого сюртука; эти свиноподобные городничие и вертлявые Хлестаковы, мрачно и чревно хрипящие Осипы, поганенькие Репетиловы, фатовски негодующие Чацкие, эти Фамусовы, играющие перстнями и выпячивающие, точно сливы, жирные актерские губы; эти Гамлеты в плащах факельщиков, в шляпах с кудрявыми перьями, с развратно-томными, подведенными глазами, с черно-бархатными ляжками и плебейскими плоскими ступнями — все это приводило меня просто в содрогание»[[38]](#footnote-39).

Герой повести Бунина говорит только о классике. Театр обладает в его восприятии страшной силой умерщвлять образы, созданные великой драматургией, превращать их во что-то вроде упырей или отвратительных {27} призраков, в какую-то дурную реальность, мнимую, но навязчивую, преследующую человеческое воображение.

Когда Леонид Андреев выступил в 1900 г. с приветствием в адрес Московского Художественного театра, два года назад начавшего свою работу, он поставил в заслугу молодой труппе изменение всей атмосферы театрального творчества. Старую театральную систему, вместе с актерами, зрителями и критикой, писатель уподобил одному огромному департаменту, где одни «чиновники, согласно полученной ими повестке, с половины восьмого до половины двенадцатого старательно и даже с чиновничьим жаром выполняли предписания литературного начальства и набело переписывали “Гамлетов” и “Первых мух”: другие чиновники внимательно и не без удовольствия взирали на их деятельность, а третьи, тоже чиновники, писали на другой день доклад и то слегка похваливали, то слегка поругивали». «“Идеалы” были достигнуты, — добавляет Леонид Андреев, — и, как всегда в этих случаях бывает, хотелось не то спать, не то с кем-нибудь подраться». Художественный театр разоблачил этот мертвенный порядок вещей, он «разбудил спящих и под мантией Гамлета обнаружил фалдочки вицмундира»[[39]](#footnote-40).

Рутина становилась явлением действительно фатальным. Ее давление испытывали на себе самые крупные художники, такие, как М. Н. Ермолова или А. П. Ленский, которые перманентно ощущали желание бежать из театра, бросали работу на сцене и снова возвращались в театр, ибо жить без него не могли.

Проза, казенщина, скука — вот что убивало старый театр, от чего он не мог избавиться в данной общественной системе, при том, как он определил свое место в ней и как она его в себе определила. В. В. Розанов, с присущими ему остротой и злостью, выразил это в статье, озаглавленной «Мысли зрителя» (1909).

«Актерское ремесло или великое театральное искусство в России, через сто лет триумфов и неудач, обратилось под конец в какую-то прискучившую всем службу — прискучившую актерам, прискучившую зрителям, — куда ездят поскучать и позевать после дня хлопот и работы, а актеры вылезают из своих жилищ к ночи, чтобы поработать ногами и руками, поработать голосом и жестами, и этим трудом своим дать маленький отдых “*настоящему*” серьезному Петербургу, “*настоящей*” серьезной Москве, “*настоящей*” серьезной России. Все это — без вдохновения. Чувствуется именно служба и заработок, пот и труд, копоть и отделка, — без всякого оживления изнутри. Иной раз смотришь час, смотришь два часа из кресла, из ложи: и вот челюсти заворачиваются в ужасную, ломающую вас зевоту, — и вы шепчете:

— Господи! Какая чепуха. Господи, кто это *писал* пьесу?! Господи, Для чего это *играют*!

“Играют”… даже нельзя приложить этот милый, грациозный термин к тому, что вы видите на сцене. Там просто “служат”, служат для своего {28} “двадцатого числа”. В конце концов Россия это громадное *казенное ведомство*, ведомство всех цветов, оттенков, форм и проявлений, — подчинило закону своего существования, духу жизни своей или, вернее, духу своей безжизненности, и театр, и актера»[[40]](#footnote-41).

Первые крупные явления новаторского типа — Свободные театры на Западе, Московский Художественный театр — возникают в противовес оскудению реализма в драме и актерском творчестве, содержат протест против узости общеэстетической платформы театра конца XIX в. Таков непосредственный смысл высказываний и художественных начинаний А. Антуана, Отто Брама, В. И. Немировича-Данченко, К. С. Станиславского.

Имея в виду своего соратника по созданию МХТ, Станиславский пишет: «Он, как и я, безнадежно смотрел на положение театра конца прошлого столетия, в котором блестящие традиции прежнего выродились в простой, технический, ловкий прием игры. Я не говорю, конечно, об отдельных блестящих талантах того времени…»[[41]](#footnote-42).

Признаки кризиса культуры весьма точно определялись рядом больших художников конца XIX – начала XX в. Они ощущали этот кризис внутри себя как наследственную болезнь, вроде того, как чувствовал свою болезнь их коллега Освальд Алвинг в «Привидениях» Г. Ибсена. Художника прежде всего настигало сознание раздробленности целого и проистекающей отсюда дегуманизации жизни. Прогрессирующее расчленение и унификация всех видов общественных отношений, нивелировка втянутой во все это личности и ее эгоцентрический бунт на пути к дальнейшему разрушению, а в основе всего — отрыв культуры от ее массовых, народных основ, ее постепенное обескровливание и истончение заставляли мечтать о возвращении цельности, о всеобщей связи и синтезе. Разогнанные по своим клетям, наука, религия, этика, политика, искусство должны были, согласно этим мечтам, объединиться, и целью их союза должен был стать человек — полнота его развития, свобода, благосостояние.

Идея эта, в какие бы идеалистические, утопические формы она ни облекалась, по существу своему была демократична. Более того, — исток ее лежал в социалистических тенденциях эпохи, которые людям культуры были близки и понятны, главным образом в их созидательном гуманистическом выражении. Внутри себя искусство также искало синтеза.

Сближение между различными видами искусства, уже вполне очевидное на грани XX в., можно объяснять имманентными потребностями самого искусства — стремлением к большему правдоподобию, эмоциональной заразительности, обновлению содержания и т. д. Но первопричина и здесь — потребность «собрать» человека в сфере его эстетической деятельности, восстановить цельность художественного переживания мира, в которой отразились идеалы, оживленные духом времени.

{29} Некоторые исследователи приравнивают порой понятие кризиса к понятию упадка. Но кризис не равнозначен упадку. Кризис предшествует смене культурных эпох, это форма развития, в которой раскрывается диалектика исторического процесса и которая предвещает обновление. Упадок однолинеен и бесперспективен. Поэтому он может представлять собой только одну из тенденций процесса. Кризис бесконечно сложен по своему содержанию и, наряду с обнажением непригодности сохраняющихся форм (жизни, психологии, культуры) несет в себе и тоску по новому, и ростки нового.

Обычно кризис всегда возникает в канун нового периода в развитии истории и человеческого сознания. Как исторически замкнутый в себе момент — он трагичен и полон самоотрицания. Как канун — он полон творческой энергии и потребности прозреть будущее, подготовить его. В периоды кризиса предлагаются порой столь свободно и бескорыстно сконструированные концепции будущих человеческих отношений, столь далеко вперед заброшенные идеи и идеалы, что реально наступающая вслед за тем эпоха неизбежно вносит в них свои практические поправки, или откладывает их «на завтрашний день», или же вообще отвергает как утопические.

Упорство, с которым театр стремился участвовать в разрешении важных проблем эпохи, было одновременно формой его борьбы за собственное существование. Ведь уже к концу XIX в. вопрос стоял именно так: «быть или не быть» театру? Театр изо всех сил хотел *быть*. Но к чему бы свелась его роль в изменившемся мире — мире, где назревали еще более грандиозные перемены, — если бы он не угадал своего нового призвания, не нашел бы новых сфер влияния, не развил бы в себе новых способностей, не познал бы своих новых функций? Ведь только при всех этих условиях театр мог надеяться выполнить свою роль в настоящий, «переходный» момент истории.

К концу века не только в театре, но и во всех искусствах начинается брожение.

«Вся Европа охвачена сильнейшим возбуждением, которое предвещает, подготавливает приход Революции, — писал в конце 90‑х годов Ромен Роллан. — Ибсен, Толстой, новые писатели Германии и Франции заражены этой лихорадкой, предшествующей решающему кризису. Оружие борьбы ковалось в мастерских искусства и мысли — оружие разрушительное и неумолимое, которое подрывает старый мир и расчищает Дорогу новым общественным формам»[[42]](#footnote-43). Роллан был совершенно прав. Как искусство просветителей XVIII в. подготавливало в свое время европейскую буржуазную революцию, так и искусство конца XIX в. в значительной своей части подготавливало социалистическое движение XX в. в его духовно-нравственном содержании, высвечивало его гуманистические задачи. В начале XX в. активизируются не только социальные факторы и противоречия, делающие революцию неизбежной, но и духовные {30} факторы, им сопутствующие, проявляющиеся в специфической области сознания, этики, творческой психологии, искусства. Проблемы исторического и духовного бытия, взаимодействия стихийных и нравственных процессов, творчества жизни и художественного творчества, содержания и формы никогда еще не оказывались настолько вплотную сближенными, буквально вогнанными друг в друга. Но тем острее оказывались противоречия этого лихорадочно обретаемого единства.

Искусство настаивало на исторически переходном характере переживаемого момента. Его самой сильной стороной, самой активной тенденцией была нацеленность в будущее. Оно жило ожиданием перемен — смены социальных эпох, изменения общественной психологии, духовного облика личности. Оно, в лице своих крупнейших художников, бросило главные силы на то, чтобы создавать формы и решения заведомо экспериментального типа, вдохновляясь предчувствием той поры, когда в новой действительности искусство утвердится не только в новизне своих форм, но и в новизне своего назначения.

Еще недавно и в России, и на Западе ничто не могло достаточно эффективно противоборствовать академическому омертвению сцены. Теперь положение дела резко и сразу меняется. В общественной психологии происходит несомненный сдвиг, в результате которого с необычайной силой утверждается значение драмы. Потребность в новом театре, назревавшая в Европе на протяжении 70 – 90‑х годов XIX в., приводит на рубеже столетия к подлинному взрыву преобразовательной энергии. Обновление захватывает все стороны театрального искусства. Расширяется общественный плацдарм театра, выявляются его новые функции, сферы влияния, цели и интересы. Смело можно сказать, что в начале 900‑х годов театр становится средоточием новых социально-эстетических идей, центром их приложения и рассадником.

В области театра на рубеже века начинается своего рода революция, приводящая к расколу старого массива, образованию оппозиционных лагерей и выделению авангарда решительных новаторов. К последним относятся не только А. П. Чехов, А. М. Горький, К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, В. Э. Мейерхольд, но и, конечно, В. Ф. Комиссаржевская, не только В. Я. Брюсов, А. А. Блок, но и С. П. Дягилев, М. М. Фокин, В. Ф. Нижинский, Ф. И. Шаляпин, А. П. Павлова. Круг новаторов имеет тенденцию расширяться, к концу первого десятилетия уже он определяет погоду в искусстве. Борьба за новый театр вовлекает все живое и талантливое, в разных направлениях протягиваются нити общих интересов, объединяющие на короткое или длительное время разных деятелей, представителей различных искусств.

Почему происходит этот внезапный, ни с чем не сравнимый рост значения и места театра в культурной жизни эпохи? Чем объясняется это общее тяготение к театру среди русских художников предреволюционной поры? Это легко понять, если учесть, что театр, взятый в действии, со всем тем, что к нему относится, являет собой такую клетку общества, в которой с относительной полнотой представлены почти все характеризующие живую общественную структуру элементы и связи. И что поэтому {31} театр, в силу самой природы своей, дает возможность художнику экспериментировать как бы уже над самой реальной действительностью, но только взятой в обозримом масштабе, — что и составляет в данном случае особо благоприятное условие для эксперимента.

Общая тенденция развития русского искусства в предреволюционный период была такова, что оно стремилось, овладев человеческим сознанием, эмоциями, нравственными побуждениями, стать «материальной силой», т. е. (если оперировать понятиями тех лет), — перейти от создания «эстетических ценностей» к «творчеству самой жизни». Нельзя забывать, что на рубеже века, на подъеме общедемократического движения, искусство получило такой заряд идейной активности, такую уверенность в своей способности стать выразителем массовых устремлений и идеалов, каких у него никогда ранее не было и быть не могло.

Активность человеческого самосознания и бурно нараставшую склонность абсолютизировать эту активность очень трудно было ввести в берега. Брожение современной мысли не только отражалось на методе искусства, вызывая видоизменения внутри реализма и ведя к образованию новых художественных систем, но и становилось материалом искусства, самим его предметом, проблематикой, в которую оно погружалось.

То, что подъем освободительного движения на первых порах оказался быстро подавленным, а психологическая, идейная, эмоциональная потенция этого движения была очень велика, привело к нарушению равновесия между материальной и духовной сторонами исторического развития. У художника возникает сознание независимости, самостоятельности, даже известной автономии его деятельности. В его понимании искусство могло и должно было перекинуть мост через провал истории, приняв на себя особые функции, никем и ничем кроме него невыполнимые.

Подобное отношение к театру чрезвычайно ярко выявлено в практике новаторских исканий начала XX в. Оно несет в себе неизбежные элементы утопии и часто ведет к разочарованиям, как это случилось, например, с Комиссаржевской.

Но, с другой стороны, отношение к театру, как и экспериментальной клетке огромного общественного организма, восприятие задач и возможностей театра в плане, гораздо более широком, чем простое отражение существующего быта и нравов, придает сценическим исканиям начала века невиданную содержательность и глубину.

Надо сказать, что именно здесь, в утверждении права театра относиться к действительности, как к стихии, которую надо не только познать, но и преобразовать, крылись корни всех позднейших театральных систем и концепций, как поэтического театра, так и театра скептически аналитического толка. Здесь же была заложена тенденция рассматривать театр в качестве модели, по которой можно исправлять дефекты целого.

Томас Манн писал в конце двадцатых годов: «Современная тяга к единству, отчуждение, с каким наше время отвергает мысль, литературно себя изолировавшую, — все это соответствует природе театра, который по существу никогда не был литературным. Коллективизм нашей эпохи, ее увлечение социальными проблемами вполне согласуются с естественными {32} требованиями того рода искусства, которое всегда было наиболее обязывающим и наиболее обязательным среди всех, и пока мы жалуемся на исчезновение общественного начала, — театр намеревается прежде всего восстановить творческую театральную общественность, а поэты уже опять, как в пору его расцвета, считают себя членами драматического союза и готовы творить не столько для театра, сколько вместе с ним.

Пусть и зритель почувствует себя членом этого союза! Тогда театр ныне, как и в былые времена, явит нам свою празднично-общественно-воспитательную мощь»[[43]](#footnote-44).

Когда мы пытаемся уловить общее направление театральных исканий начала века, то сразу становится видна их устремленность к решению проблем, в конечном счете, социальных, к преобразованию самой жизни, которое театр гордо надеется осуществить своими силами и средствами.

В той общественной атмосфере, которая создалась в начале XX в. в России, крупнейшие художники театра, независимо от степени их участия в политической жизни страны, более или менее сознательно соприкасались с ее проблемами и служили идеалам, которые гуманистическая мысль издавна соединяла с конечными целями революционных преобразований.

Если мы возьмем такой, казалось бы, специальный вопрос, как воспитание актера, мы увидим, что и этот вопрос вырастает в огромную творческую проблему и для К. С. Станиславского, и для В. Ф. Комиссаржевской, и для Л. А. Сулержицкого, и для В. Э. Мейерхольда, именно потому, что всякий раз и на свой манер здесь действуют не одни только профессиональные интересы, но и социальные, и общегуманистические, не отделимые от первых.

Театр дает базу для эксперимента, концентрируя в себе возможность творческого воздействия на природу человека. Основа непреходящей ценности открытий, произведенных в области актерского искусства русским театром начала века, состоит в том, что открытия эти были соотнесены с отдаленными и общезначимыми идеалами.

Не менее емкими оказываются и другие проблемы, стоящие в центре внимания предреволюционного театра.

Одной из центральных проблем театрального развития, которую творческое сознание и практика начала века выделили из числа других, была проблема взаимосвязи сцены и зрителей. Московский Художественный театр предложил ее вполне определенное решение в первых же своих спектаклях. Но решение это не могло быть окончательным, а только экспериментальным, частным и временным. Поэтому на последующих стадиях своего развития Художественный театр ищет другие подходы к этой проблеме, никогда не теряя ее из виду. И не один Художественный театр.

Вопрос об отношениях между театром и обществом, сценой и зрителями становится главным и определяющим во всех тех исканиях и новых {33} театральных концепциях, которыми был богат русский театр предреволюционного периода. Ибо, в каком бы плане ни интерпретировались проблемы обновления театра, они именно в этом вопросе обретали свою социальную завершенность.

У Блока в его критике современного состояния театра проблема зрителя закономерно выдвигалась на первое место.

«Вопрос о современной театральной публике и есть, по моему мнению, тот магический ключ, которым отпирается заколдованный ларчик. И отпирается просто»[[44]](#footnote-45).

Почти все деятели театра начала века пытались решить проблему отношений сцены и зрителей средствами самого искусства. В сознании Блока проблема эта решалась иначе: обновление театра казалось возможным только как результат изменения общества, прихода в театр народного, демократического зрителя. В свое время Пушкин свел все частные вопросы развития школ и дарований к вопросу о публике, для которой играет театр. Блок вслед за Пушкиным выдвигал именно эту тему в качестве наиболее актуальной.

Если публика, приходящая в театр, остается всегда «внутренне равнодушной» — не следует ли согласиться с тем, что театр не нужен? «Я внимательно наблюдаю эту публику, — пишет Блок. — Известно, какая разительная разница существует между верхами и партером. В партере все больше говорят о сытных обедах, о родственниках и о политике, а наверху все больше о Каутском и о студенческих делах. Об одном только не говорят нигде — это об идущей на сцене пьесе»[[45]](#footnote-46)

Русский театр падает до вкусов интеллигентной толпы — он сможет изменить свой репертуар, вкус и уровень лишь тогда, считает Блок, когда в театр придет «новая молодая интеллигенция со свежим восприятием, с бодрым духом, с новыми вопросами, с категорическим и строгим “да” и “нет”»[[46]](#footnote-47).

Подразумевая неизбежные социальные и общественные перемены, Блок говорит о «близости театра больших страстей и потрясающих событии»[[47]](#footnote-48). Такой театр найдет себе нового зрителя. В эпоху Октября Блок выдвигает идею народных театров, публику которых составят рабочие и крестьяне, а репертуар на первой стадии — мелодрама и яркая романтическая драма. Это будет театр переходного типа, но Блок горячо ратует за его создание. Мысли эти связываются Блоком с надеждами на возвращение в театр серьезного нравственного содержания, которое одолеет и пошлость, и равнодушие, и душевный холод, сейчас определяющие собой все и в театре и вокруг него.

Борьба Блока за укоренение народных, демократических начал в театре составляет сложное целое с его собственными художественными исканиями. По-своему развивается проблема демократизации театра {34} у Станиславского, с одной стороны, и у Мейерхольда, с другой. Вопрос о новой организации отношений сцены и зрителей встанет в символистской эстетике. Однако никто не поставит его с такой простотой и ясностью, как Блок. Единственный из символистов, он окажется близок в этом отношении А. В. Луначарскому и А. М. Горькому.

Одна из самых ярких особенностей символизма, характеризующая его в качестве предреволюционного направления, — это его устремленность к коренной перестройке системы отношений между искусством и действительностью, художником и массой, сценой и зрителем. Популярность символизма в определенный период в очень большой степени объясняется притягательностью и актуальностью для значительного круга русской художественной интеллигенции 900‑х годов идей, выдвинутых ими в этой области.

Символисты рассматривали театр как искусство, на почве которого возможно свести в определенном единстве стихию исторических процессов с духовно-нравственным сознанием человека, стремящегося воздействовать на ход истории, ускорить или же видоизменить его.

В русское искусство начала XX в. приходит сознание, что вот именно теперь, на протяжении жизни современного поколения, в России завязывается новый узел мировой истории. Это ощущение необычайной напряженности, драматизма, *рокового* характера переживаемого момента сопровождалось в творчестве символистов обращением к проблематике, не вытекающей из ежедневного опыта, из вещественной данности времени, как это делает обычно искусство более уравновешенных эпох. Художники стараются заглянуть в «подтекст» событий, уловить связи между разнопланными и удаленными друг от друга явлениями, чтобы, изображая жизнь, воспроизвести наряду с непосредственно доступными ее признаками и «явления потенциальной действительности».

Искусство было и утопичным, и историчным одновременно. Возносясь над текущим моментом истории, художник остро чувствовал ее движение на больших временных пространствах. Он не столько фиксировал жизнь, сколько моделировал ее. Он пытался выявить сущность процессов, освободив их от непроницаемой эмпирической оболочки.

Но эта, сама по себе понятная и необходимая устремленность художника к обобщению и абстрагированию, к прорыву в «иные планы» действительности часто вступала в острое противоречие с природой театра, как искусства конкретного, неразрывно связанного с сегодняшней социальной реальностью.

# **{****35}** Натурализм и символизм

И все же бунт против традиционных эстетических норм, сопровождавший образование новых художественных систем в драматургии и сценическом искусстве конца XIX – начала XX в., был, по началу, неожиданен, резок, казался разрывом с классическим наследием прошлого и в этом плане выглядел чуть ли не легкомысленно. Только в последующие годы обнаружились те классические и даже традиционалистские тенденции в составе этих систем, которые не только связали их с широкими процессами развития мирового искусства, но и помогли им осуществить их собственные неповторимые и особые цели. Это касается Блока, как и ряда других символистов; в огромной степени, хотя и по-иному, касается это Мейерхольда и Станиславского.

Далеко не простые взаимодействия установились между символизмом и натурализмом. Практически непримиримые, враждебные друг другу, теоретически взаимоисключающие, они имели и общие точки соприкосновения. Позиции, с которых отрицался натурализм, были во многом подготовлены самим натурализмом. Типичные тенденции нового искусства, выразившиеся в стремлении резко расширить объем действительности, подлежащей изображению художника и в принципе иначе трактовать образ человека в этой действительности, были отражением общественных потребностей, на которые не мог ответить сам натурализм, перед лицом которых он обнаружил свою историческую исчерпанность.

Оба эти течения — и натурализм, и символизм — резко антибуржуазны, но оба они несут на себе отпечаток общественного разочарования, проникшего в европейское искусство конца XIX в.

В каждом из этих направлений на свой манер проявляется дух критики, вызова — в одном случае сопряженного с желанием сказать последнюю правду об этом несчастном мире, лишив его всех иллюзий, в другом — с потребностью выказать ему всю глубину презрения, решительное нежелание иметь с ним дело, разговаривать на его подлом языке, приспособленном для общения торгашей и обывателей. Почти близнецы, натуралисты и символисты, вместе с тем, и антиподы: одни видят перед {36} собой пугающую, ненасытную и темную глубину Земли, другие — столь же страшную глубину Неба. Вместе же, их пессимизм охватывает всю Вселенную. Одни продолжают других, одни переходят в других. Оба эти направления кризисные — в них есть мрак, бессилие, но есть и потребность новой жизни.

Натуралисты призывают художников мужественно посмотреть в лицо правде, отказавшись от привычки наводить на свои произведения академический глянец, равно как и от попыток приукрашивать жизнь средствами романтической идеализации. Но программа натуралистов отнюдь не носит чисто эстетического характера. Цель их — получить ответ на вопрос: почему человек со всеми его объективными и субъективными возможностями не может, как ни старается, разумно организовать свою общественную жизнь. Трудности социалистического движения в Европе они хотят объяснить исходя из данных современной науки. Но натуралисты абсолютизируют текущий момент развития, изымают его из исторического движения. С позиций исторического материализма они соскальзывают в область материализма биологического. Тут сказывается и их предвзятый подход к проблеме, и их заведомая пессимистическая настроенность.

Натурализм — искусство, максимально выходящее за пределы традиционной эстетической сферы. Его не манит красота и гармония — его влечет правда. История, естествознание, экономика, социология приносят художнику свой материал, расширяя его знания об обществе. Но конкретная почва, на которой возникает натуралистическое направление в западноевропейском искусстве, вся обстановка 70‑х годов XIX в. предрешают тенденциозное использование этого материала.

Избирая естествознание в качестве опоры своего «научного метода» в изображении общества и индивидуальной психологии, художники-натуралисты проявляют тенденцию рассматривать человека на уровне всякой другой живой материи. Золя выразил это в 1879 г. («Натурализм в театре») таким образом: «Для писателей-натуралистов человек — не умозрительное построение, как в XVII в.; для них человек — мыслящее животное, он составляет частицу великой матери-природы и подчиняется многочисленным влияниям среды, в которой вырос и живет»[[48]](#footnote-49).

Отдавая дань мужеству лидеров натуралистического движения — плеяде писателей и драматургов, сгруппировавшихся вокруг Золя, их смелости ниспровергателей всякой лжи, все же нельзя не видеть, как быстро их научный взгляд на человека становился односторонним. Сложная диалектическая связь материального и духовного нарушалась за счет ущемления интересов духовного, человеческого и исторического.

Вместо того, чтобы раскрыть человека во всей сложности его взаимосвязей с историей и обществом, натуралисты трактовали его только в двух аспектах: он для них или преступник, или жертва. Вся вина падала на человеческую природу: она такова, что сама допускает все совершающееся. {37} Человек попадал в капкан собственной натуры. Но она была только частным случаем проявления природы со всеми ее качествами. Что же в таком случае имело определяющее значение: «природа» детерминировала «среду» или же «среда» — «природу»? В любом случае человек изнемогал под этим двойным прессом. Об ограниченном характере гуманизма натуралистической драмы очень хорошо сказал Брехт, подчеркнувший его пассивность, его социально филантропическую окраску.

«Так называемое “человеческое” играло при этом большую роль, оно де было тем, что всех объединяет (такого объединения казалось достаточным). Изображение “среды как судьбы” вызывало сострадание — чувство, которое “некто” испытывает, когда не имеет возможности помочь, но по крайней мере мысленно “сострадает”. Среда же рассматривалась, как природа, т. е. как нечто неизменное и неизбежное»[[49]](#footnote-50). Выхода не было.

Натуралистическая драма в полной мере отразила характерную для позднего развития западноевропейского реализма склонность к абсолютизации детерминирующих человека факторов. Она закрепила эту зависимость, как окончательную, обусловленную внесоциальными, внутри самого человека гнездящимися силами.

«Мыслящая материя» то и дело бунтовала против своей унизительной подчиненности стихии биологического начала. Но и самый бунт ее был лишь способом самоутверждения той силы. Жизнь представала в произведениях натуралистов, как непрерывный процесс распада сознания. Его острые моменты фиксировались, подвергались специальному рассмотрению. Поэтому показ клинического безумия так часто встречался в натуралистической драме — он отвечал ее представлениям о «норме». Это был своего рода извращенный антропоморфизм: воля отчуждалась, человек растворялся в «среде».

Идея рока в новом искусстве впервые раскрывается в своем подлинно устрашающем качестве не у романтиков, а именно у натуралистов, утверждая необоримость стихийных закономерностей, которые превращают человека в трепещущий, кровоточащий кусочек больной материи.

Приходится признать, что натуралисты, со всем их преклонением перед наукой и фактом, были более склонны к мистическому трепету перед безднами «непознаваемого», чем иные из откровенно идеалистически настроенных художников. Апологеты «религиозного самосознания» — Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой — выдвигали религиозную концепцию, вовсе лишенную фатальности, в которых идея «бога» перерастала целиком в этику, т. е. в сферу человека и человеческого. Определенная тенденция к преодолению «мистического» (непознаваемой сущности явлений) через опыт духовно-творческого пересоздания жизни была присуща впоследствии и русским символистам.

Поражает в натуралистической драме та неуловимая, стихийная легкость, с которой совершается переход от научного рационализма к мистицизму. {38} Мистицизм здесь выступает под маской детерминированности всякой судьбы, ее предрешенности, а отнюдь не веры в чудо, то есть, в возможность нарушения обычного заведенного порядка. И тем не менее, внешнее течение обстоятельств, которое всегда строится в натуралистической драме на основе причинно-следственной связи, в величайшей степени зависит от того «тайного», что скрыто в «подтексте» и что внезапно, в виде роковой случайности, врывается в причинную связь и разрушает ее. Поэтому, при всей своей преданности действительности, натуралистическая драма была все же драмой «веры» и в литературном, и в сценическом отношениях.

В натуралистическом театре сцена притягивала зрителя, как магнит железо.

Прикованный к ней намертво, зритель не мыслил. Сцена завораживала зрителя тусклыми деталями обыденности, сквозь которую просачивался темный поток «подтекста».

У Золя в «подтексте» — биологическая закономерность, «природа», по отношению к которой социальное, общественное, духовное существует лишь как частная «форма». В жанре жизненно-бытовой психологической драмы типа «Терезы Ракен», в сущности, заключена по своему претворенная кантовская идея двойственности мира, Биологическое — нумен, социально-общественное — феномен; сущность и явление противопоставлены, но лишь до тех пор (и в этом кардинальное отличие от кантовского жизневосприятия), пока сама практика не доказывает героям совершенной невозможности полагаться на какие-либо расчеты, волю, на самих себя и свой разум, действуя в мире «формы». Это все равно, что строить здание на зыбучих песках. «Подтекст» врывается в верхний слой действия, «форма» становится рваной, беспокойной, по ней расходятся какие-то круги. Это — следствие активности «иной» стихии — внеположенной человеческому разуму. Играючи, она комбинирует «ловушки», создает стечения обстоятельств, через которые человек проходит незряче и торопливо, не понимая рокового значения своих шагов. Он идет, толкаемый импульсом, и вопрос о «выборе пути» еще не стоит перед ним: ведь ему начисто отказано в свободе выбора. Он может только идти к своей гибели — постепенно теряя иллюзии, одну за другой.

Такой страшной ценой преодолевается в натуралистической драме раздвоенность «текста» и «подтекста». Эта раздвоенность затаена в замысле художника, она берется им в качестве предпосылки к действию. А затем всякий раз доказывается одно и то же: неразрешимость противоречия, ибо гибель — не разрешение.

Персонаж натуралистической драмы, воспринимая жизнь через призму своего, по необходимости одностороннего опыта, ощущал ее как целеустремленно злую, почти преднамеренно злую силу. Стоило человеку двинуться в ту или другую сторону, как жизнь выстраивала вокруг него клетку, «западню». В названии одного из своих наиболее характерных для натуралистической эстетики романов Золя точно обозначил главный конструктивный элемент произведений, создаваемых на основе этой эстетики.

{39} В конструктивном плане «западня» — прародительница «ситуации», которой будет оперировать экзистенциалистская драма позднейших лет. «Западня» — время и место, где погибает персонаж (или может погибнуть — на протяжении действия натуралистической драмы обычно бывает расставлено несколько ловушек); «ситуация» — время и место, где герой вступает в единоборство с собой и окружающим обществом. В условиях «западни» — выясняется отчуждение между человеком и обществом, в чем усматривается проявление их взаимной деградации. В условиях «ситуации», человек, если он, руководствуясь чувством ответственности перед самим собой, действует — по совести, — в самом себе находит то общество, которому он и служит в своем одиночестве и обреченности. Он тоже в «западне», и модель нравственного человека он утверждает в разрыве с реально окружающей его средой. Для него остаться личностью значит — пойти на гибель, но гибель героическую. Натуралистическая драма исключала для своих персонажей такую возможность.

Явление необыкновенно противоречивое, натуралистическая драма редко создает классические образцы собственного стиля. Но элементы ее эстетики входят в самые различные соединения. Реакции, в которые вступает эстетика натуралистического театра с художественными тенденциями позднейшего времени, весьма разнообразны. Свойственное ей представление о способности факта превращаться в некую свою противоположность, обнаруживая беспомощность слишком доверчивого ума и многопланность жизни, наследуется мастерами «парадоксальной» драмы — от Б. Шоу до Ф. Дюрренматта, от Л. Пиранделло до Ж. Жироду. Тревожное ощущение пропасти под ногами, постоянного борения бытия и смерти — переходят к М. Метерлинку и к другим символистам. Ее неспособность отвести глаза от тонущего человека, от его последних барахтаний в мутном стремительном потоке жизни — передается А. Стриндбергу и Ю. О’Нилу.

Если считать, что главным в натуралистической драме были пессимизм и физиологичность, то нетрудно убедиться, что качества эти разбирают по ниточкам и разносят по всему свету самые разные драматурги.

Однако, в действительности, главным было все-таки другое, а именно то, что театральный натурализм («золяизм») пусть неправильно объяснил, но зато показал на сотнях примеров и возвел в систему несовместимость интересов человека — как части целого — с интересами существующего строя жизни — как целого. И даже не только интересов, поскольку в понятии «интерес» можно усмотреть некую субъективную капризность желаний. Натуралистическая драма, вопреки своим фаталистическим настроениям, показывала обесчеловеченность современного общества, его всестороннюю дегуманизацию. Она отобразила то странное положение, при котором не общество зависит от человека, от его идеалов и потребностей, а человек всецело зависит от общества, как в принципе ему враждебного начала.

Этой своей темой натуралистический театр был связан не только с прошлым, но и с искусством последующих десятилетий. Он подхватывал важные традиции классического реализма — мастерство изображения {40} социально-общественной жизни, внимание к обрисовке человеческой психологии. Одновременно он вводил в поэтику современной драмы один важный и новый принцип художественного мышления.

Ни общество, ни личность не становятся в натуралистическом театре гегемонами действия. Ни саморазвитие первого, ни воля и активность второй не определяют собой типа драматического действия, его течения и поворотов. Все это определялось тем общим и стихийно-природным, которое лежало в основе всего и, проявляясь через все, составляло трагический, стремительно несущийся поток существования. Натуралистическая драма утверждает принцип объективности, соотнося и индивидуальное, и социальное с неким третьим — с фатальной силой предопределенности, которой все подвластно. В этом — новизна натуралистической драмы, исход ее формальных художественных исканий и открытий.

Прослеживая развитие натуралистической драмы, Август Стриндберг оценивает ее достижения в зависимости от способности автора проникать через частное в объективное общее. Но, следуя такому критерию, он вскрывает и главный недостаток натуралистической драмы, который заключался в фаталистичности ее мышления — проявлялось ли это в фетишизации «частности» или же в одностороннем возвеличении мощи всеохватывающего «целого».

Стриндберг видит подлинного реформатора современной драмы в лице Золя, автора «Терезы Ракен». По словам Стриндберга, Золя, «который, как и подобает натуралисту, не может пренебречь бесконечно малым, как составной частью», отличался от других тем, что «никогда не принимал малого за великое по христианскому представлению, но с полным сознанием оправдания в своей силе утверждал право сильного, искал значительного, извлекал из ничтожной действительности ее сущность, обнаруживал правящий закон природы и располагал детали в своей зависимости, как соподчиненные части машины»[[50]](#footnote-51).

В том-то все и дело, что «право сильного» действительно стало для Золя проявлением «правящего закона природы», т. е. правом в значительной мере обезличенным, не связанным ни с социальной закономерностью, ни с представлением об индивидуальной доблести, инициативе, таланте и т. д. Если же все это присутствовало, то лишь как благоприятное условие для проявления «правящего закона», но никак не вопреки ему. Натурализм Золя был исторически обоснованной разновидностью реализма, но его объективный метод отвечал лишь определенному типу исторического самосознания и определенным сторонам социальной практики.

Стремление придать человеку больше свободы, посмотреть на него, как на существо, в какой-то хотя бы мере ответственное за свое положение в мире, неизбежно приводило поэтому к протесту против натурализма, пример чему — Г. Ибсен, Л. Толстой, А. Чехов, М. Горький, А. Стриндберг, Л. Андреев. Но, отрицая натурализм, эти и другие художники оставались ему многим обязанными, продолжая подчас пользоваться отдельными приемами натуралистической драмы.

{41} Интерес к театру выразил демократическую устремленность натуралистов, их тяготение к массовым формам искусства.

Ближайшим врагом театрального натурализма была нежизненная традиционность современного театра, снедаемого своим профессиональным апломбом и своей интеллектуальной ограниченностью. Считая жизнь, заведомо малоинтересной, этот театр не стремится проникать в суть ее запутанных и малоэффектных конфликтов. Отметая обыденно-прозаическое как несущественное, он создавал свою, «театральную» действительность — грубовато яркую и ясную. В этой «театральной» действительности существовали свои законы. Они определяли собой тип человеческих отношений, психологию, принципы человеческого поведения, предрешали завязки и финалы драмы, чаще всего — бытовой мелодрамы.

Натуралистическое направление перевернуло всю психологию этого театра, противопоставило ему совершенно иной метод творческого восприятия жизни, как неисчерпаемого источника драматических конфликтов, разнообразия типов, как разноязыкой, многокрасочной стихии, как царства вещественных, материальных отношений — целостного, грузного, аморфного, пронизанного биотоками социальных инстинктов и сексуальных страстей организма, задыхающегося в тоскливом сознании своей смертельной болезни.

Натуралистическая драма могла обретать остроту сюжета, в котором, каждое звено фатально предопределяло последующее («Тереза Ракен» Э. Золя), почти вовсе отказаться от сюжетной занимательности, не выходя за пределы анализа психологии социальной среды, массы («Ткачи» Г. Гауптмана), могла, уже балансируя почти на границе своих художественных возможностей, проникать в трагедию «духа», скованного инертностью «материи», причем в бунте «одиноких» усматривать не только проявления бессилия, но и различать пусть срывающийся, нервозный, но упрямый человеческий голос того, кто готов высказать свою непринадлежность «среде» хотя бы отказом жить — в ней и с нею. Пьес, построенных на такого рода конфликте, к концу века становилось все больше и больше. На этом пути натуралистическая драма, совершая известный зигзаг, почти соприкасается с проблематикой и формой драмы Ибсена, и особенно Чехова («Иванов», «Чайка»), однако все-таки сохраняя свою стилистическую и идейную специфичность («Одинокие» Гауптмана, «Фрекен Юлия» Стриндберга).

Брехт прав: совершенное натуралистами разрушение старой формы драмы было явлением прогрессивным — «главным образом потому, что здесь начала повелевать сама действительность»[[51]](#footnote-52).

Для художественной мысли конца прошлого века, тяготившейся эстетической изолированностью искусства, было характерно стремление максимально сблизить искусство с социологией и этикой и вместе с ними найти опору в природе. Основать свои принципы на неких универсальных закономерностях и тем самым универсализировать значение самого {42} искусства. Со всеми своими противоречиями, во многом односторонне, но натурализм выразил именно эту тенденцию.

В театре же под влиянием натуралистических принципов утверждалось не только внимание к воспроизведению среды во всей ее доподлинности, но и обязательное требование доподлинности человеческо-актерской, максимальной достоверности исполнения. В этом требовании пытался реализовать себя идеал натурализма: надо было узнать человека как часть природы и воспроизвести его социальное поведение, его психическую жизнь естественно и правдиво. Таков был главный принцип театральной эстетики натуралистов.

Резко обозначившееся у натуралистов стремление к природе и естественности будет затем выступать и в прямом своем виде — скажем, у Станиславского, — и принимать, как, например, в режиссуре Мейерхольда, самые парадоксальные формы выражения. Но и в том, и в другом случае театральное творчество станет рассматриваться как акт органический, опирающийся на психо-физиологическую природу человека (актера). С органичностью творчества соединится и представление о художественной полноценности, которую должен вернуть себе современный театр. Мы увидим, обратившись к практике театральных исканий начала XX в., что синтез искусства с природой и понимание творчества актера как процесса естественного — и по методу, и по смыслу — будет достигаться при известных обстоятельствах и в реалистическом, и в условном театре.

В натурализме очень остро встал вопрос о приемах мастерства, возможности применения средств формальной выразительности. Протест против старого театра «хорошо скроенной» пьесы, типажных амплуа, традиционных приемов и средств игры начинался как бунт против окостеневшей формы, из которой «вытекло» содержание.

В конце XIX в. неприятие слишком отчетливо выраженной «формы» становится одним из важных признаков нового реалистического языка, что возводит формальные искания в искусстве на новый уровень, отнюдь, конечно, не отменяя их. В дальнейшем обнаруживается, что нежелание искусства оставаться в границах своей формально подчеркнутой эстетической автономии не только сталкивается, но и получает поддержку со стороны художественной мысли, способной оценить все те огромные преимущества, которые дает активность формы в определении объема, состава, жизни и движения того общего, что называется действительностью. Бунт против формальной определенности, самодовлеющий лиризм, тенденции жизнетворчества и экстенсивной «соборности» будут бороться в театре и драме, в режиссуре и актерском творчестве XX в. с не менее определенно выраженной тенденцией мыслить формами, рассматривать прием как способ воздействия творческой воли художника на аморфный материал действительности с целью его расчленения и динамизации.

Закономерно, что у «золяистов» стремление к истине перерастает в своих крайних выражениях в борьбу с образным началом художественного творчества. Театр как искусство наиболее предметно-конкретное, {43} способное неограниченно, вплоть до самоуничтожения, эволюционировать в сторону «натуры», дает тому самые разительные примеры. Мы найдем их и в некоторых постановках А. Антуана, и в отдельных наиболее смелых в этом отношении экспериментах молодого Московского Художественного театра.

Что же касается теоретической стороны вопроса, то она также нам не безразлична. Золя дает весьма характерную постановку проблемы, при которой «форма» рассматривается как что-то целиком производимое от метода и им всецело обусловленное. Нет плохой «формы» — есть не верный метод. Вопрос ставится именно так. Золя пишет: «А натурализм, скажу еще раз, состоит исключительно в экспериментальном методе — в наблюдении и в эксперименте, примененных в литературе. Форма тут ни при чем. Установим метод, который должен быть общим для всей литературы, но допустим в ней все формы и стили — будем смотреть на них, как на выражение литературного темперамента писателя»[[52]](#footnote-53).

Золя протестует против попыток ограничить метод кругом определенных задач и целей. «Одни только глупцы утверждают, что натурализм будто бы описывает лишь сточные канавы», — пишет он. — Нет, «речь идет о всеобъемлющем методе, который в равной степени приложим и к герцогиням, и к девкам»[[53]](#footnote-54). Но чрезвычайно важен конечный результат применения экспериментального научного метода. Он фатален. И Золя сам это понимает:

«И самое страшное состоит в том, что мы тотчас же обнаруживаем человека-зверя, обнаруживаем его под черным фраком так же, как и под простой блузой»[[54]](#footnote-55). «Мы вовсе не ищем отталкивающих черт, но мы их находим…»[[55]](#footnote-56). Следовательно, результат эксперимента заложен в самом методе; иначе говоря — метод приспособлен для данного вывода, а не для какого-либо другого. Мнимая универсальность данной системы обнаруживает свой исторически ограниченный и идейно односторонний характер уже в пределах самой теории.

Интересно, кстати, заметить, что потребность абсолютизации метода как орудия подлинного познания действительности станет характерна для всех крупных идейно-творческих систем XX в., включая сюда Л. Толстого, символистов, школу Станиславского и т. д. Все они будут настаивать на всеобщем, универсальном и абсолютном значении их метода, допуская при этом широчайшее многообразие «форм».

Что такое «система» Станиславского под этим углом зрения? Ведь создание ее тоже вдохновлялось идеей открыть единый для всех времен и художников метод актерского творчества. Здесь тоже присутствовало стремление поставить метод впереди всякой «формы», даже такой, как стиль, жанр, направление. Мысль, будто разные «формы» рождаются из одного правильного (и в таком качестве своем абсолютизированного) метода, {44} таила в себе противоречие, которое тотчас же обнаруживала практика.

Если посмотреть на процесс развития в целом, то окажется, что борьба за «жизненность» формы против «власти… эстетического начала, как чего-то изолированного и самодовлеющего» (Ибсен) расчищала пути европейскому театру не только в направлении натурализма («золяизма»), увенчанного движением «Свободных театров» и, в известном отношении, практикой МХТ. Эта борьба открывала всему европейскому театру выход на новые просторы творчества. Только освобождение от формы, канонизированной, освященной традицией, оставленной в наследство старыми, разрушившимися системами, только избавление от узкопрофессиональной условности («штампов») могло открыть простор всем тем исканиям, которые в результате своем, поднимая театр над отдельными художественными течениями, возносили его на качественно новую ступень развития.

Однако театр рубежа века был вынужден специально заботиться о сохранении равновесия между своим «внешним» и «существенным», поскольку в самой жизни и в общественном сознании эти две стороны одного явления все чаще и упорнее противопоставляются друг другу. Закономерность художественного развития вела к тому, что натурализм все больше и больше вытеснялся в область «внешнего».

То, что некоторые ракурсы восприятия действительности, вводимые натурализмом, опирались на понятия современного научного сознания, обеспечивало им известную стойкость и распространенность в искусстве эпохи. В этом плане, например, совершенно отчетливо проясняется происхождение некоторых идей, опорных для символистского мировосприятия и эстетики. Выделяемые из системы взглядов, характерных для натуралистического течения Гонкуров — Золя, эти идеи в системе символизма служили иным целям. Тем не менее, заметить это «перетекание» представлений об объективном мире через границы антагонистических друг другу направлений необходимо. Интересно, что и в самом натурализме возникали на той же почве символистские тенденции.

Так, исходя из установленной физиологами огромной роли подсознательной деятельности в определении психологии и поведения человека, натуралисты теоретически и творчески истолковывали человеческий характер как выражение нерасчлененного и в глубинах своих непросматривающегося единства материи. Установление и смена эмоциональных доминант, их борьба между собой за право первенства образуют жизнь человеческого сознания. Ипполит Тэн, вслед за Льюисом («Физиология обыденной жизни», 1859[[56]](#footnote-57)), сравнивает человеческое сознание с «театром бесконечной вместимости»; рампа его очень узка, но «сцена, начиная с рампы, все более расширяется. Перед освещенной рампой может поместиться только один актер. За ним на сцене находятся другие группы, {45} тем менее заметные, чем дальше они от рампы. За кулисами и на далеком фоне — множество неясных форм. Из этого муравейника актеров выдвигается Корифей, он становится повелительным, ясный образ переходит в волевой акт»[[57]](#footnote-58).

Нет никакого сомнения, продолжим мы в свою очередь, что именно из этого представления об особенностях человеческого сознания зародилась теория символа — образа, выплывающего на поверхность сознания из глубин, где роятся «неясные формы» и именно в силу такого своего глубинного происхождения способного, как декларировали символисты (Ш. Бодлер, Вяч. Иванов), приобрести обширнейший смысл в своем обратном движении к глубинам с последующим взлетом «по спирали» (Иванов) и переходом в «волевой акт».

Из арсенала современных научных представлений, осмысленных эстетикой натурализма (и в свою очередь переосмысляемых на новый лад), берут символисты свои понятия о важнейшей роли интуиции, интуитивного «воспоминания», подсознательной памяти. Феномен подсознательной памяти служит символистам для обоснования их теории народности искусства и его мифотворческой функции.

Непосредственно соседствует с натуралистическими концепциями символистская трактовка мира природы как «среды» естественной, а мира общественного — как «среды» противоестественной, убийственной для человека и его высших устремлений. Такое противоположение мы встречаем у всех буквально символистов. Особенно развитый, структурно оформленный характер получает оно в творчестве Блока. Блок строит целостный образ действительности путем постоянно раскрываемых взаимодействий между этими двумя «мирами», причем изменяющийся тип связи соответствует существенным изменениям в составе самой действительности.

Среда, толкуемая у Золя как «быт», замыкает человека в узкой клетке существования, определяемой едой, питьем, квартирой, семейными отношениями, ежедневной работой, одеждой, развлечениями. Внешность человека тоже может быть «бытом», если она воспринимает его отпечаток.

Художественное сознание начала XX в. в России, проникаясь освободительными антибуржуазными тенденциями, воспринимает печать быта как клеймо социального рабства, как знак потери человеком своей собственной внутренней сущности. В таком качестве возникают «среда» и «быт» в стихах Блока «Страшный мир», «Жизнь моего приятеля». Искаженный средой и обществом «бытовой» человек трактуется как двойник погибшего или гибнущего подлинного человека. План «ближайшей», «внешней» действительности предстоит как вещный, низменный, заведомо нецельный. Эстетическая категория социально-бытовой детерминированности человека, заимствованная у натуралистов, полемически противопоставляется натурализму.

В искусстве Комиссаржевской возникает стремление к замене «театра быта» — «театром души». Комиссаржевская считает, что «совсем не надо {46} никаких типов создавать»[[58]](#footnote-59). Душа современной женщины сложна, пишет Комиссаржевская в одном из своих писем 1900 г., в основе своей душа эта «может не отойти от пушкинской Татьяны» (т. е. от идеального явления русской женщины), «но жизнь затянула эту основу паутиной» («быт» исказил ее). Театру следует рассказать «о борьбе такой души». Если он «покажет и эту паутину и свет, что проходит через нее — это будет близко, понятно, *нужно* для души *современного* зрителя, это будет *стихийно*, а стихийными чувствами должен владеть артист и должен ими жечь сердца людей»[[59]](#footnote-60). Комиссаржевская оперирует здесь понятиями, выдвинутыми Золя и его школой, но употребляет их совсем в ином контексте и необычайно глубоко совпадает с Блоком, определяя динамику «стихийного» искусства.

Б. Г. Реизов пишет: «Сквозь “научную” и “экспериментальную” методологию Тэна и его предшественников пробивается пантеистическая идея психологического единства всего органического мира. Одни и те же законы определяют природу и человека, и потому воздействие природы на человека может превратиться в прямое подчинение. Природа подает пример человеку, сбитому с пути человеческими измышлениями, ложной цивилизацией, и пример этот, не достигая сознания, воспринимается подсознательными психическими центрами.

Дерево, под которым аббат[[60]](#footnote-61) совершает свой “проступок”, не только символ. Это подлинный наставник, и сад по-настоящему втягивает двух, молодых людей в свою стихийную жизнь»[[61]](#footnote-62).

В поэзии Блока природа, именно в силу пантеистически понимаемого единства своего с человеком (у Блока отпадает «научная» мотивировка этого единства, которое принимается как «неизреченная» данность) не только что-то открывает ему (подает «знаки», как говорит Блок), но и позволяет испытать счастье своего погружения в стихию, родства с ней, свободы от всякого «быта» и внешней регламентации. Книги стихов «Снежная маска», «Фаина», «Россия», «Кармен», драмы «Песня Судьбы», «Роза и Крест», поэма «Двенадцать» несут в себе это чувство приобщения к стихии природы.

Да и все представления Блока о природе, как о стихии (стихийны аналогичные ей явления народа, любви; к стихийным началам жизни восходит в истоках своих искусство, которое художник, творящий из бесконечного — конечное «усмиряет», отрывает и отчуждает от этих стихийных первоисточников), также связаны с традициями «научного искусства».

Совершенно прав Л. К. Долгополов, который в статье «Блок и Тютчев» особое внимание уделяет общей для двух поэтов теме «природы-стихии», видя ее истоки в кризисе метафизических представлений о природе, {47} в овладевающем художником чувстве бесконечности мироздания и единства «мировой материи», которое продолжает в нем ощущение собственной личности, раздвигая его сознание до колоссальных масштабов[[62]](#footnote-63).

Имея в виду обычные сопоставления (в частности, по вопросу о «стихии») Блока с Вагнером, стоит прислушаться к Томасу Манну, который в работе своей о Р. Вагнере сближает его с Л. Толстым, с Г. Ибсеном и, главное — с Золя, говоря про создателей «Ругон-Маккаров» и «Кольца Нибелунгов»: «основное, что их роднит, — это натурализм, возвышающийся до символа и перерастающий в миф; ибо кто может отрицать в эпике Золя символизм и тяготение к мифичности, возносящие созданные им образы над действительностью?»[[63]](#footnote-64)

По давно установившейся традиции принято считать, что все главные свои идеи символисты черпают у романтиков. Между тем, родственные символизму идеи романтиков имеют принципиально иной тип и иное содержание.

Сходство же с романтиками подчеркивалось самими символистами, ибо символистское искусство утверждалось на позициях идеалистического («романтического») отношения к действительности. Однако романтический дуализм в развитом символизме (например, в русском его варианте) осуждался и требовал практического преодоления. В отличие от романтиков, канонизировавших разрыв идеального и реального (обычно в произведениях романтиков идеал проецировался в далекое прошлое), символисты трактовали современность как острейший момент борьбы этих начал, исход которой предрешал будущее. «Высокая», духовная реальность (трактуемая, в отличие от романтиков, именно как реальность, а не как нечто противоречащее реальному миру) приобретала в системе символизма огромную власть над «низшей реальностью» и моделировала ее развитие. Потребность утвердить за искусством подобные полномочия опять-таки более перекликалась с главной и, можно даже сказать, навязчивой идеей всего реалистического искусства второй половины XIX в. — идеей, что искусство, познав мир, сможет руководить им и пересоздать его во всех его звеньях — от человеческой психологии до политического устройства общества, улучшая и видоизменяя состав научно исследованной «среды».

Традиции натурализма подвергаются критической оценке в конце XIX и первые годы XX в. с самых различных позиций. Против натурализма выступают А. П. Чехов, М. Горький, А. В. Луначарский, однако с совершенно разными целями и аргументами. С критики натуралистических тенденций в спектаклях Художественного театра начинают на рубеже века свою театральную деятельность в лице В. Брюсова русские символисты.

В 1907 г. в статье «О драме» свое отрицательное отношение к натуралистическим тенденциям современной драматургии (вне прямой критики натурализма) высказал Блок. Чуть раньше этого появилась его {48} статья «О реалистах», в которой была выражена общая точка зрения на развитие послечеховского реализма. Поставив особняком, в силу их исключительной яркости и значения фигуры М. Горького и Л. Андреева, Блок отметил, что вслед за тем «русская реалистическая литература образует крутой обрыв. Но как по обрыву над большой русской рекой располагаются живописные и крутые груды камней, глиняные пласты, сползающий вниз кустарник, так и здесь есть прекрасное, дикое и высокое, есть какая-то задушевная жажда — подняться выше, подниматься без отдыха». Считая, что далеко не многим из писателей этого большого пласта литературы доступна настоящая художественность, Блок отмечает их «глубоко человечное бескорыстие», самую свободу и непреднамеренность их творчества, вызванного серьезной внутренней необходимостью.

Блок говорит о писателях многословных, бесстильных, описывающих «жизнь», страдающих большим или малым отчаянием и неверием. Они — «слепые и полузрячие — ищут человека среди праха, не готовые, не умеющие или не желающие поднять глаза к небу». Разграничить их — «задача невозможная: может быть потому, что почти все они как-то дружно и сплоченно работают над одной большой темой — русской революцией, в большинстве случаев теряясь в подробностях. Но неуловимой чертой они разделяются на отрицателей “быта” и так называемых “бытовиков”. В тех, которые отрицают быт, слышится горьковская нота — дерзкий задор и сосредоточенная пристальность взгляда. Этого холода и жестокости стали совсем нет у наследников Чехова, которых гораздо больше»[[64]](#footnote-65). Позднее, в статье «О драме», Блок устанавливает, что, кроме самого Горького и Андреева, все драматурги «Знания» пошли чеховским путем, совершенно отказавшись от «*героя*», однако как художники они и «развязать ремня обуви» Чехова не достойны. «Они кропают, а не творят, они — труженики жизни, а не создатели литературы»[[65]](#footnote-66).

Именно преобладание натуралистической эмпирики, описание лишь верхних, бытовых пластов жизни, представленных рядом выхваченных из нее, но художественно случайных фактов характеризует для Блока творчество Найденова. Главным пороком его пьес, с точки зрения Блока, анализирующего драмы «Дети Ванюшина» и «Стены», оказывается внутренняя пассивность. Найденов пишет «нудно, длинно, все о людях, которым жизнь не удалась, которые ищут жизни, но не находят ее, которые гибнут от собственного или чужого непонимания, недоверия или косности. В этих людях нет и следа героического, они почти все слабохарактерны и заурядны». Бытовая психологизация, даваемая в ремарках («Дети Ванюшина»), окончательно дробит, по мнению Блока, психологию персонажей, «превращая их в бледные тени теней живой жизни вместо ярких образов искусства».

В «Стенах» — «из непроглядных потемок жизни взяты люди, ощупью описаны, без веры и без надежды брошены назад в эти потемки». Сам {49} Блок в 1907 г. полон мыслей о приближающейся русской революции, его волнуют огромные темы о судьбах народа, интеллигенции, современной культуры, о конфликте «стихии» и цивилизации. Ему глубоко чужда найденовская беспроблемность, ему «жалко людей за то, что они бывают такие, но жалко и писателя и всех тех писателей, которые пишут так же беспомощно, как беспомощно живут их герои»[[66]](#footnote-67).

Все эти упреки необычайно выразительно характеризуют самого Блока, который как раз в эту пору с колоссальным напряжением душевных сил ищет своего героя — и прежде всего именно в драме: на 1907 г. падает начало работы Блока над «Песней Судьбы». Возможно, поэтому он и восклицает: «А что можно было сделать хоть из того же Артамона Суслова?» (персонаж пьесы «Стены»), имея в виду промелькнувшее у Найденова упоминание о том, что дед Суслова был раскольник. С раскольническим движением Блок ассоциировал стихийность народной души, бунтарство, которое тщетно пыталась усмирить церковь.

Сергей Юшкевич представляется Блоку «еще невзрачней Найденова». Говоря о трилогии Юшкевича «В городе», «Голод», «Король» и признавая высокую справедливость всего сказанного автором о тяжелом положении еврейской бедноты и рабочих, Блок осуждает общий тон этих драм — «взывание к человеческой приниженности».

Третий драматург социально-бытового направления среди «знаньевцев» — Евгений Чириков — в наибольшей мере, по мнению Блока, обладал формой жизнеподобия, естественной разговорности. Семейство, собирающееся вокруг чайного стола, выносит на сцену весь мусор бытовой, безобразной речи. Имеются помещичьи разговоры и «соответствующие мужичьи разговоры» — в драме «Мужики». А в драме «Иван Мироныч» — «это семейные разговоры и неурядицы». Пьесы Чирикова, пожалуй, менее всего заинтересовывают Блока, который указывает в заключение своего анализа на крайнюю неопределенность общественных идеалов этого писателя.

Последнее для Блока — следствие совершенной неспособности Чирикова подняться над впечатлениями, доступными обыденному, эмпирическому сознанию. Стоит подчеркнуть необыкновенную проницательность этих беглых критических замечаний. Их справедливость подтверждается не только тем двойственным, а точнее — двусмысленным впечатлением, которое производит на современного читателя наиболее «революционная» пьеса Чирикова — «Мужики», но и всей последующей судьбой этого писателя. Чириков, как и некоторые другие «знаньевцы», так и не разрешил для себя противоречия между правдой жизни и правдой обыденности, перед которым был, собственно, поставлен к началу XX в. весь русский реализм.

Блоковская критика натурализма отнюдь не противоречила интересам русской реалистической литературы и искусства в целом, вступавших в это время в период обновления своей методологии. И не общую ли идею прогрессивного русского искусства предреволюционной поры выражает {50} Блок, когда, протестуя против натуралистических тенденций произведений С. Сергеева-Ценского, Н. Арцыбашева, А. Каменского, он пишет: «Всё — из какого-то пьяного сна, который опутывает глаза жирной паутиной. Такова жизнь — скажут реалисты. Нет, не такова — действительность есть и должна быть прекрасней пьяного сна»[[67]](#footnote-68).

Блок ищет (и ко времени написания своей статьи «О реалистах» уже находит) особый метод художественного обращения с жизненными конкретностями, который делает «жирную паутину» проницаемой и обнаруживает активность высоких начал действительности. В этом смысле критика «бытовиков» — это не только критика натурализма, но и косвенное утверждение собственной эстетики, — эстетики символиста, оперирующего с «бытом», как силой страшной, уродливой и все же не главной, не определяющей.

Среди проблем, связанных с воздействием первой русской революции на культурную жизнь эпохи, проблема театрального символизма одна из самых значительных. Границы всего цикла театрального развития, который связан с революцией 1905 г., с одной стороны, обозначены возникновением Московского Художественного театра, с другой — созданием петербургского Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской. Театральный символизм достигает своей наивысшей точки в финале периода общественного подъема и на его излете. Социальным фоном художественных исканий театрального символизма являются неразрешенные противоречия русской революции, ее сегодняшнее поражение, но и — явные, несомненные признаки того, что начавшееся движение непременно приведет в будущем к грандиозному взрыву, после которого наступит новая эра в существовании человечества. Только на этом фоне и можно понять, с чем и для чего обращается символизм к театру, почему сам театр делает столь стремительный поворот навстречу символизму.

С символизмом в мировом искусстве связаны А. Блок, В. Брюсов, А. Белый, Вс. Мейерхольд, М. Врубель, М. К. Чурлёнис, А. Скрябин — в России; Ш. Бодлер, А. Рембо, П. Верлен — во Франции; М. Метерлинк, Э. Верхарн — в Бельгии; поздний Г. Гауптман, М. Рейнгардт, Р.‑М. Рильке — в Германии; Ф. Гарсиа Лорка — в Испании; поздний Г. Ибсен — в Норвегии; А. Стриндберг — в Швеции.

Это — наиболее известные имена, но можно было бы назвать еще очень много других художников, творчество которых развивалось в русле символизма и в основе своей исходило из символистского мировосприятия.

Следовательно, символизм предстает перед нами и сам по себе, как замкнутая система, и одновременно как *проводник* некоторых идей и тенденций, зародившихся в общем ходе историко-культурного процесса, к символизму не сводимых, но на свой лад им преломляемых и далее распространяемых уже в символистской интерпретации.

Оба эти аспекта присутствуют, конечно, в любой большой художественной системе, и символизм не представляет здесь исключения. Но, поскольку в данном случае мы имеем дело с весьма сложным типом художественного {51} сознания, необыкновенно активно трансформировавшим свои связи с эпохой, склонным себя считать изначальной силой, а эпоху — но только сферой, но и предметом своего творчества, то подчеркнуть лишний раз эту роль символизма как передатчика и трансформатора, пожалуй, необходимо.

Явление мирового искусства, возникающее сначала на Западе, а за тем в России, символизм порожден сознанием трагичности современного момента общественного развития. Исходным в эстетике символизма следует признать острое ощущение того, что связь между личностью и стихией жизненных процессов нарушена, что человек лишен возможности творческого воздействия на действительность, сдавлен ею, ограничен, отчужден от полноты общения с нею и от собственно «человеческого» в себе самом.

Символисты не первые заметили универсальный характер проявления этих тенденций. Задолго до них некоторые сходные моменты восприятия мира нашли свое конструктивное место в эстетике романтиков. Молодой К. Маркс в работах, сравнительно недавно опубликованных на русском языке, рассмотрел разрушительную роль «отчуждения» — закономерности, действующей на всех уровнях буржуазной системы: от экономики до культуры. Искусство второй половины XIX в. не только зафиксировало многообразие этой всепроникающей закономерности, но и сделало ее предметом анализа и обличения.

Своеобразие символизма не в том, что он заметил указанное противоречие, но в том, какое место он отвел этому противоречию в создаваемой им картине мира.

Символизм характеризуется способом обращения с указанным противоречием. Важно не только то, что оно выделено в качестве главного из ряда иных противоречий действительности, что на нем сделан упор — важно и то, какие художественные возможности из него извлекаются, как оно отражается в методе: подчиняется ли метод природе этого противоречия или побеждает его.

Символизм со всей очевидностью воспроизводил в своей системе идеалистический тип отношения искусства к действительности. Однако не возможно искать в символизме последовательного отражения идей какой-либо определенной философии. Отмечались влияния на символизм Платона, Канта, Шопенгауэра, Ницше, Бергсона, Шпенглера, В. Соловьева, и, вероятно, перечень этот можно было бы продолжить, особенно за счет мыслителей рубежа XIX – XX вв. Но мы тут же убедились бы в чрезвычайно неравномерном распределении всех этих философских влияний внутри символизма, в зыбкости и неполноте всяких философских аналогий. Если же говорить о символизме в целом, беря его в историческом развитии и принимая во внимание сделанные выше оговорки, то схема его движения вырисовывается следующим образом.

Под воздействием социально-исторических причин и обстоятельств (особых в каждом национально-конкретном случае) в европейском общественном сознании конца XIX – начала XX в. выявилась резкая оппозиция позитивизму, взятому на вооружение буржуазной идеологией. Символизм {52} выступал как крайний выразитель подобных оппозиционных настроений. Сложившись на почве культуры, проникнутой началами научного и философского позитивизма, многое восприняв от этой культуры в плане общих идей, представлений и интересов, символизм резко отверг именно рационалистический и эмпирический подход к действительности как ограниченный, неспособный охватить мир в целом и объективно ведущий к оправданию буржуазной социальной практики.

Символисты считали, что опыт современной социальной жизни не только не ведет к познанию истины, но и во многом этой истине противоречит, заслоняет и искажает ее. Социальная жизнь замыкает человека в кругу неполноценных явлений, «видимостей», которые он принимает за «сущности». И только искусство, как совершенно особый род творческого постижения действительности, способно, утверждали символисты, заглянуть глубже, проникнув за кору «ближайшей» реальности. Это положение было исходным для эстетики символистов. Искусство, утверждали символисты, способно установить взаимодействие между внешней реальностью и глубинными ее пластами, обнаружить ложность и непрочность существующей жизни, условность эмпирического бытия, включив человека в систему гораздо более широких связей, чем те, которые допускает его повседневный опыт, его обычное сознание.

Определяя сущность искусства и его возможности, один из крупнейших деятелей русского символизма, Валерий Брюсов, писал: «Искусство, может быть, величайшая сила, которой владеет человечество. В то время как все ломы науки, все топоры общественной жизни не в состоянии разломать дверей и стен, замыкающих нас, — искусство таит в себе страшный динамит, который сокрушит эти стены, более того — оно есть тот сезам, от которого эти двери растворятся сами. Пусть же современные художники сознательно куют свои создания в виде ключей тайн, в виде мистических ключей, растворяющих человечеству двери из его “голубой тюрьмы” к вечной свободе»[[68]](#footnote-69).

Исходя из представления о двойственности мира, заслоненности сущности видимостью, неполноценности данных практического опыта и сознания, символисты стремились найти в художественном творчестве путь к постижению истинной сути вещей и восстановлению человека в единстве его духовного и материального существования. Двойственность мира, считали символисты, должна быть преодолена активностью внутреннего, не отчужденного человека, скрытого в художнике. Цель же творчества — не создание предметов искусства (т. е. не обогащение предметного мира, мира явлений), а создание нового человека. Принцип превращения художественной энергии в энергию жизненного творчества, принцип действия и воплощения составляют заключительное звено этой схемы. Полнее всего она была развернута в теориях и искусстве русских символистов, для которых, в обстановке подъема освободительного движения и вырисовывающихся социальных перспектив, идея освобождения личности и разрешения общественных противоречий выходила на первый план.

{53} Предельная сближенность в художественном творчестве функций познания и воплощения была качеством, наделявшим искусство в глазах символистов совершенно особыми возможностями сравнительно со всеми другими видами человеческой деятельности. Искусство, считали они, проникая за барьер обывательского сознания, за пределы ближайшего «быта», постигало глубинные планы действительности и выносило в сферу человеческого общения истину, не искаженную предубеждениями, навязываемыми личности ее социальным опытом в буржуазном обществе. Истина воспринималась интуитивно и представала как некая нерасчлененная форма бытия, близкая к мифу, — модель, в которой слиты сущее и чаемое. Художник, в системе воззрений символистов, выступал как проводник и носитель свободы, но свободы, в которой была заложена необходимость действия и воплощения (иначе говоря, необходимость борьбы с миром «видимостей»). И первое, что должен был воплотить художник на основе свободы, был он сам — его личность.

Почти программный характер имеют в этом смысле стихи Блока, открывающие книгу «Ямбы»:

О, я хочу безумно жить:  
Все сущее — увековечить,  
Безличное — вочеловечить,  
Несбывшееся — воплотить!  
Пусть душит жизни сон тяжелый,  
Пусть задыхаюсь в этом сне, —  
Быть может, юноша веселый  
В грядущем скажет обо мне:

*Простим угрюмство — разве это  
Сокрытый двигатель его?  
Он весь — дитя добра и света,  
Он весь — свободы торжество!*[[69]](#footnote-70)

Европейское искусство второй половины XIX – начала XX в. знает две основные разновидности символизма, каждой из которых соответствует своя социально-историческая почва. Первая разновидность символизма формируется в периоды, наступающие после поражения революции, когда личность, не приемлющая буржуазного порядка, продолжает свой одинокий бунт против него, утверждая свой индивидуализм, свою противопоставленность миру, как единственно возможную позицию. В таких исторических условиях протекает творчество Бодлера после поражения революции 1848 года, творчество Ст. Малларме, Вилье де Лиль-Адана, Рембо и Верлена — после падения Парижской Коммуны. Это — не писатели «эпохи реакции» — это либералы, обреченные пережить крушение своих идеалов, выкинутые ходом истории в реакционное время, с которым у них нет ничего общего.

{54} Сотрудник революционной газеты, издававшейся Коммуной, Вилье де Лиль-Адан писал в 1871 г.: «Добросовестный человек понимает, что произошло рождение нового века, и даже завзятый скептик погружается в раздумье»[[70]](#footnote-71). У него складывается убеждение в том, что у людей, вкусивших свободы, возникает новое отношение к труду, друг к другу. Его символистские драмы «Аксель» и «Новый свет» были непосредственно посвящены разработке антиклерикальных и революционно-освободительных тем. Мотивы резкого социального протеста проходят через все творчество Вердена, достигая наибольшей политической силы в канун Коммуны (в поэме «Побежденные»), но возникая и впоследствии, в более поздние годы, в контексте противоречивых идей конца 70 – 80‑х годов. Луи Арагон, говоря о первом периоде творчества поэтов, связанных с символизмом, отмечает массовое проявление в нем реалистических тенденций, в частности, в области языка, освобождаемого от салонной условности. Особенно высоко оценивалась Арагоном роль Рембо в укреплении реалистических начал в современной французской поэзии.

Прогрессивная французская критика нашла объяснение дальнейшей эволюции символизма в общественных условиях западноевропейской действительности конца XIX – начала XX в. Она отметила противоречивое сочетание в творчестве символистов мотивов безысходного одиночества, социального пессимизма, крайне индивидуалистических, мистических и религиозных настроений — с бунтарскими настроениями, весьма часто — с резко выраженной антибуржуазностью, отвращением к капиталистической цивилизации, приверженностью к социально-утопическим идеалам.

Из‑под этой сложной, противоречивой идеологии порой явно ускользала демократическая почва, хотя принципиально важной чертой европейского символизма рубежа века оставалось его стихийное отталкивание от буржуазной среды, от буржуазного отношения к жизни. Но свое одиночество, свою выброшенность из мира, свое презрение к нему художник воспринял, как некую позицию. Этим же предопределилось многое.

Художник-символист создавал искусство, общественная оппозиционность которого прежде всего выражалась в том, что оно не хотело быть понятным обывательской толпе, в том, что оно заведомо противоречило здравому смыслу и эстетическим традициям, освоенным буржуа и создавшим стабильную норму его художественного вкуса[[71]](#footnote-72). В конце концов, — искусство представлялось той единственной сферой, в которой утесненный в своей творческой активности человек только и мог надеяться выразить себя свободно, быть таким, каким ему хотелось быть. Немудрено, что он довольно часто злоупотреблял этой своей свободой и {55} вообще был склонен абсолютизировать свою художественную деятельность, как единственный способ внебуржуазного существования.

Нельзя сказать, что все произведения французских символистов говорили на языке, специально усложненном и непонятном широкому читателю или яке зрителю. Верден писал свои стихи, а Метерлинк — свои пьесы очень простым языком. Но целая группа поэтов-символистов подчинила средства поэзии только задаче самовыражения, не передаче целостной мысли или чувства в их развитии, но — лишь уловлению их беглых оттенков и обрывков чувствований в связи глубоко субъективной и для постороннего непостижимой.

В простых же по форме произведениях главным содержанием было не то, о чем говорилось прямо, а то, что оказывалось спрятанным в подтексте и что выступало сквозь слова и образы, рифмы и ритмы, создавая ощущение непреодолимого трагизма, жизни на краю бездны. В этом отношении у Вердена очень много общего с Метерлинком. Та же любовь к природе, соединенная со страхом перед ней, как перед равнодушной к человеку стихией. Тот же идущий, пожалуй, от сознания бессмысленности протестов и криков принцип сдержанности в выражении страдания, трагизм «с улыбкой на лице», который потом попытается перенять у них театр.

Да, западноевропейский символизм в лице наиболее крупных своих представителей не принял буржуазной действительности. Он объявил ее недостойной изображения в искусстве, мнимой и иллюзорной. Он прочил ей смерть. Он искал иных, общечеловеческих тем для своих произведений.

Но, уходя от буржуазности, он вообще уходил от социального мира. Перед этим направлением в его западном варианте исторический горизонт оставался замкнутым.

И свое положение в мире художник ощущал как положение человека, все понимающего, но бессильного повлиять на ход событий, обреченного погибнуть вместе со своим страшным временем, с культурой, уже, как ему казалось, почти никому не нужной.

В 80‑е годы П. Верлен написал стихотворение, где, пожалуй, чувство депрессии, сознание собственного безволия, безверия, неспособности принять участие в решении мировых конфликтов, уже подступающих вплотную, звучит наиболее трагично, будучи вынесено на историческую арену. Стихотворение это «Langueur» («Изнеможение») существенно оттеняет особенности русского символизма, контрастируя с его ведущими идеями. Проблемы как будто близкие, а подход к ним разный.

Художник отожествляет себя с эпохой упадка, «декаданса» великой культуры («Je suis l’Empire à la fin de la décadence»). Именно во французской культуре чувство исчерпанности мирового процесса вылилось в понятии «fin de siècle» (*конца не века* только, а целых тысячелетий).

Современность уподоблена в системе стихотворения Древнему Риму, гибнущему в результате нашествия варварских полчищ. И художник — римлянин эпохи упадка, эстет, обессиленный скукой и пресыщением, не {56} имеет даже воли к тому, чтобы умереть на поле боя. Все изжито — все силы, все ценности:

Seul, un poème en peu niais qu’on jelte au feu,  
Seul, un esclave un peu coureur qui vous néglige,  
Seul, un ennui d’on ne sait quoi qui vous afflige[[72]](#footnote-73).

Признаки эпох смешаны, сквозь ближайший исторический план просвечивает другой, отодвинутый на огромную глубину времени, но просвечивает так интенсивно, что он один почти и виден. И только лирическое «Я» поэта и образ «белых варваров» обнаруживают стержневые крепления темы в плане современности.

Мир близится к катастрофе, нашествие буржуазного мещанства гибельно для культуры, но и сама эта культура выродилась — такова пессимистическая мысль Верлена. Художник не может ни сражаться за старый миропорядок, ни встречать тех, кто его уничтожит «приветственным гимном», подобно Брюсову: это *не те* «варвары». Сама историческая обстановка не позволяет поэту поставить проблему гибели старого мира и рождения нового с той романтической и трагической остротой, с какой она скоро встанет в искусстве предреволюционной России, — вместе с темой «гуннов» (В. Брюсов, Вяч. Иванов), «татарской древней воли» (А. Блок), вместе с темой скифства и «варварства», окрашенная надеждой на обновление культуры, на восстановление ее массовых народных основ.

В начале XX в. в России создаются исторические предпосылки для возникновения иного вида символизма. В русском символизме сохраняются многие характерные элементы эстетики, сложившейся в творчестве французских символистов, однако вся система в целом наполняется иным содержанием. Принцип преодоления отъединенности, приятия трагизма текущего исторического момента, который должен разрешиться выходом человечества к новой фазе развития, получает в русском символизме центральное значение.

Русский символизм возник позднее французского и на первых порах занимал по отношению к нему ученическую позицию. В сборниках «Русские символисты», изданных Валерием Брюсовым в середине 90‑х годов (I и II выпуски в 1894 г., III выпуск — в 1895 г.), произведения молодых русских поэтов соседствовали со стихами французских и носили во многом следы их влияния. Брюсов в значительной мере видел в это время свою задачу в том, чтобы познакомить русского читателя с новым явлением французской литературы, ему внутренне родственным. Но декларируя аналогичные устремления в русском искусстве (в предисловиях {57} к сборникам), еще ощущал себя, по его собственному признанию, «вождем без войска»[[73]](#footnote-74).

Между тем некоторые не связанные между собой явления художественной жизни 90‑х годов вкупе уже обозначали определенную тенденцию, и Брюсов, пожелавший «создать» русский символизм, был, в сущности, призван только ее оформить.

С зарождением символизма связана деятельность группы литераторов, объединившихся в 90‑е годы на почве журнала «Северный вестник» (А. Л. Волынский, Л. Я. Гуревич, Д. С. Мережковский, Н. М. Минский и др.). Сильно различаясь между собой, эти люди с судьбами в дальнейшем столь различными, сошлись в конце века под знаменем идеализма и преобладающего интереса к вопросам духовно-нравственного порядка. Волынский играл затем активную роль в театральной жизни как критик, теоретик балета, один из помощников Комиссаржевской в ее антрепризе. Л. Я. Гуревич оказалась тесно связанной с Комиссаржевской, Блоком и особенно со Станиславским.

«Северный вестник» никак не назовешь журналом символистского направления. Напротив, бросается в глаза его крайняя непоследовательность. В одни и те же годы на страницах его печатаются произведения В. Короленко, Н. Златовратского, В. Крестовского, исследования Н. Костомарова, А. Скабичевского, огромный краеведческий материал. И вместе с тем именно этот журнал первым знакомит русскую публику с драмами Метерлинка и философией Серена Киркегора.

С позиций кантианской философии А. Л. Волынский на страницах «Северного вестника» критиковал эстетику шестидесятников, упрекая их в утилитарно-публицистическом (с точки зрения Волынского — субъективном) подходе к жизни. И хотя симпатии к Канту (а во многом и к Гегелю), равно как и пренебрежительное отношение к современной философии монистического типа (вплоть до Вл. Соловьева) отделяли Волынского от большинства символистов, он все же был первым теоретиком антибытового искусства, кстати сказать, несомненно и сильно повлиявшим на Комиссаржевскую[[74]](#footnote-75).

Называя наиболее знаменательные из этих явлений, нельзя не упомянуть известную статью Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892), в которой тот стремился обосновать необходимость поворота современной литературы к идеализму и проследить возможно шире признаки этого поворота в художественной практике последнего десятилетия. Начало «умственной борьбы, наполняющей XIX век» Мережковский ведет от Канта и Гете, придавая ей, однако, видимость извечной борьбы миросозерцании — материалистического (с соответствующим ему в сфере художественного {58} мировоззрения реализмом) и идеалистического, религиозного, находящего выражение в искусстве символическом.

«Преобладающий вкус толпы — до сих пор реалистический», — пишет Мережковский. — «Пошлая сторона отрицания, отсутствие высшей идеальной культуры, цивилизованное варварство среди грандиозных изобретений техники — все это наложило своеобразную печать на отношение современной толпы к искусству»[[75]](#footnote-76). Но искусство не должно стремиться к дешевой популярности. Любовь к народу, утверждает Мережковский в полемике с Михайловским, «не может проистекать ни из какого утилитарного расчета, ни из какой политико-экономической необходимости, а только из свободной веры в евангельскую святыню народа, только из божественного идеализма»[[76]](#footnote-77).

Утверждая, что душу человека может волновать только вера «во что-нибудь бесконечное и бессмертное», Мережковский требует от искусства создания «символических характеров» («идея которых неопределима словами»), перехода на язык намеков, воспроизведения неуловимых оттенков настроения, тем самым связывая все эти требования и с эстетикой импрессионизма. В этой его программной статье определяются три главных элемента нового искусства; «мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности»[[77]](#footnote-78).

В смысле эстетическом Мережковский ничего не добавил к тому, что уже было сформулировано французскими символистами. Что касается его общественных позиций, то они отразили весьма характерную для 80‑х – начала 90‑х годов реакцию на шестидесятничество — «великое и плодотворное движение шестидесятых годов», характеризовавшееся «трезвостью утилитарной и позитивной», «практической деловитой сухостью, отрицанием красоты и поэзии», наконец — «презрением к величайшим вопросам жизни, то есть к вопросам религии и христианской нравственности»[[78]](#footnote-79).

В движении русского символизма Мережковский занял впоследствии особое место. Он поддерживал связи с участниками этого движения, но, как правило, оставался эстетически глух и невосприимчив к его художественным исканиям. Свои символистские идеи он применял, главным образом, в области религиозно-философских и литературоведческих занятий, причем политическая обстановка в стране побуждала его все дальше отступать на реакционные, антидемократические позиции.

Гораздо более влиятельной фигурой, оказавшей самое существенное влияние на эстетику русского символизма, был поэт и философ В. С. Соловьев. Через В. Соловьева практически осуществилась связь символизма уже в самых его истоках с социально-философскими интересами русской литературы предшествующего периода (Ф. И. Тютчев, А. С. Хомяков, Ф. М. Достоевский — главным образом). С другой стороны, через В. Соловьева {59} обозначилась позднее обособившаяся от искусства линия, которая соединила русское социально-христианское (антицерковное) движение конца века с активно формирующимися в те же годы философско-религиозными системами (Н. Бердяев, С. Булгаков, Л. Шестов и др.).

Вл. Соловьев — фигура сложная, не поддающаяся однозначной оценке, как и те общественные и эстетические тенденции, выразителем которых он был. В его взглядах и сочинениях несомненно присутствовали реакционные черты, прежде всего связанные с упованиями на теократию философско-рафинированного толка и с метафизическим стилем художественного мышления. Но права З. Г. Минц, которая пишет: «В сложной, весьма противоречивой системе взглядов Вл. Соловьева идеализм сочетался с блестящим мастерством диалектики, религиозные иллюзии — с активным антибуржуазным пафосом, боязнь революции — с ненавистью к реакции, догматика и схоластика — с блестками историзма»[[79]](#footnote-80). Влияние, которое Соловьев оказал на искусство 900‑х годов, также не было односторонне. Следует говорить о чрезвычайно активном, творчески самостоятельном отношении к его наследию (например, у Андрея Белого, Александра Блока) и о крайне дифференцированном усвоении его идей (в одном аспекте у Блока, в другом — у Вячеслава Иванова).

Суммарно определяя значение Вл. Соловьева для художественных исканий начала столетия и объясняя его высокий престиж в эти годы, следует подчеркнуть, что стремление Соловьева утвердить веру в неизбежный синтез идеально-умозрительного и практически деятельного начал жизни, его вера в исторически неизбежное наступление гармонии материального и духовного существования, его поиски целостного мировоззрения и восприятие в этом плане всех явлений окружающей действительности в их зримой или скрытой связи, наконец, сама идея очищения человечества через катастрофу, гибель и возрождение — все это отвечало настроениям известной части русской интеллигенции, ее романтически (а порой и мистически) окрашенным ожиданиям грядущего революционного перелома.

Соловьевские влияния особенно сильны в самом начале века, когда символисты только еще вырабатывают свое представление об идеале, о цели мирового движения. Однако даже после того как Блок отвергнет соловьевское понимание «синтеза» как формы примирения жизненных противоречий и выдвинет свое, отличное от соловьевского, все же роль Соловьева в развитии русского символизма останется очень большой. Собственно, именно Соловьев, притом — Соловьев-поэт по преимуществу, помог русским символистам найти метод воссоздания многопланного образа мира, где конкретно существующая действительность поставлена в определенное, структурно выраженное взаимодействие с еще неосуществившейся действительностью высшего порядка.

Конфликт, переживаемый обитателями петербургских трущоб или случай, происходящий в провинциальном российском городке, — и раньше, у Достоевского, например, всегда включался в процесс мирового {60} развития человечества — исторический и духовный. Сюжет, типы, устремления героев, сохраняя свою социальную и бытовую обоснованность, свою национальную определенность, смещаясь в план широких философских, исторических, религиозно-нравственных обобщений, обретали как бы наднациональный, надбытовой характер.

Вся мировая действительность двух тысячелетий давит на сюжет «Братьев Карамазовых» или «Преступления и наказания». Сюжет и содержание романа «Идиот» столь же конкретно социальны, сколь и мифологичны.

Внутреннее напряжение жизни у «последней черты» определяет лихорадочный пульс почти всех произведений Достоевского. На каждом поступке лежит печать непоправимости содеянного. И, между тем, — спасение обещано, жизнь не исчерпывается. Героям Достоевского свойственна особая острота видения. Однако нельзя считать, что это — только психологические особенности людей, изображаемых Достоевским. Это — объективное состояние мира, как его видит писатель, норма духовного существования в нем — будь она свободно выявлена. Отсюда — один только шаг до гротеска, до фантастики, до «фантастического реализма», развиваемого в продолжение гоголевской традиции.

Толстой также расчищает в своих произведениях некое художественное пространство для движения нравственных идей — жизненно не опредмеченных и не поддающихся поэтому до конца повествовательной характеристике. Двойственность Толстого — художника пластического и художника умозрительного, — оправдана в этом смысле обширностью задачи, превышающей емкость традиционной реалистической формы, уже и без того предельно насыщенной «духовным» содержанием. Толстой, превыше всего ценящий в искусстве способность моделировать развитие действительности (он называл эту функцию искусства «религиозной»), находил в Чехове-прозаике близкого себе писателя.

В произведениях зрелого Чехова и в самом деле в центре внимания оказываются процессы созревания личности («Степь»), поиски смысла и цели человеческого существования («Моя жизнь», «Скучная история», «Три года»), отношение настоящего к будущему («Огни»).

Показывая опустошенность современного уклада, быта, отношений, понятий, Чехов ищет в своих героях первооснов человечности, не тронутых разложением, — пусть это будет хотя бы элементарная способность к жалости, к душевному теплу («Дуэль», «Душенька»), на которых может еще держаться жизнь.

Главный объект внимания Чехова — человеческое сознание — никогда не оказывается в благополучных и гармонических отношениях со средой, как это еще бывает у Толстого. Оно или противостоит среде, отрицая ее, томясь и мучась под ее давлением, или гибнет, уступая ей.

Странный рассказ «Черный монах», который многие считают совсем даже и не чеховским по стилю, может быть понят как описание душевной болезни. В бытовом аспекте — так и есть. Но все дело в том, что ослепительно прекрасный и свободный мир больного начисто перечеркивает ценность здоровой, «нормальной» жизни. Подлинность больного {61} сознания выше подлинности, утверждаемой обычным каждодневным сознанием. Это тоже — прорыв в «фантастический реализм», резкое расширение границ того, что считается реальностью. Еще одной такой попыткой будет набросок драмы, обнаруженный после смерти писателя, — пьесы о человеке, гибнущем на затертом льдами корабле, и о посетивших его видениях.

В драматургии Чехова, хотя и не сразу, его усложненное представление о современном мире, о процессах одновременно происходящего умирания человечества и его возрождения, — структурно оформилось и предстало в новой художественной системе.

Большие пьесы Чехова относятся к водевилям, как «Дуэль» или «Скучная история» относится к «Злоумышленнику» или «Унтеру Пришибееву».

Там — дикость и пошлость, захлестывающие Россию. Здесь — форпосты духовного сопротивления, очаги, где уже рождается новое сознание. Это сознание пока еще бессильно переделать жизнь, но оно уже прозревает ее подлинные закономерности, ее далекие горизонты.

Говорю об этом не для того, чтобы лишний раз указать на и без того всем ведомую причину огромного значения Достоевского, Толстого, Чехова для вслед за тем наступившей эпохи. Хочу лишь отметить, что русский символизм возник в русле уже определившегося движения мысли и литературы, которое в начале века заметно усилило свое влияние.

Как явление, сложившееся в исторически определенной культурной среде, символизм воспринял и унаследовал не только напряженно тревожное отношение к будущему, ожидание катастрофы, которое у символистов в период подготовки русской социалистической революции переходит в ожидание исторического катарсиса. Он унаследовал и особый интерес к методу предварительной и предупредительной постановки проблем, впрочем, к началу века уже значительно придвинувшихся.

«Бедный символизм! Чего ему не приписывают; кажется, нет более неопределенного термина», — писал в 1895 г. П. П. Перцову Валерий Брюсов[[80]](#footnote-81). Спустя много лет мы можем, пожалуй, повторить это восклицание. Но первый теоретик и деятель русского символизма, Брюсов, сделал со своей стороны все возможное, чтобы этот термин прояснить. В сборниках «Русские символисты» Брюсов выступил со статьями, в которых представил символизм как одну из школ современной литературы, отличающуюся от других прежде всего весьма своеобразными своими художественными приемами. Брюсов исключил из характеристики символизма все, что представлялось ему присущим европейскому искусству конца XIX в. в целом, а именно: мистические настроения, культ музыкальности, расширение словарного состава поэтического языка, усложненность образов. Всем этим, по его мнению, символизм владел наравне с другими направлениями.

{62} В чем же он видел новизну символизма? Если «в новоромантической школе, — писал Брюсов, — каждый образ, каждая мысль являются в своих крайних выводах», то символизм «напротив, берет их первый проблеск, зачаток, еще не представляющий резко определенных очертаний». Писатель так или иначе размещает в своем произведении образы, еще не сложившиеся в полную картину. Эти образы — лишь «вехи невидимого пути, открытого для воображения читателя». Символизм можно назвать «поэзией намеков»[[81]](#footnote-82).

При всей робости первых попыток Брюсова теоретизировать по поводу символизма в них предстает одна ясно выраженная тенденция. Впоследствии она будет осмыслена гораздо глубже и реализована со всей возможной широтой. А именно: Брюсов воспринимает символизм как искусство, которое призвано дать представление о чем-то, что не вошло в сферу непосредственно наблюдаемой действительности, но живет в ее недрах. Стремясь выразить это скрытое, символист не дает целостной картины. Он создает лишь ряд образов-намеков — знаковых обозначений непосредственно недоступного восприятию процесса. В системе произведения такой образ-знак будет выступать по отношению к тому, что он выражает, в качестве символа. Пользуясь символами, поэт, стало быть, может вызвать к действию, т. е. ввести в мир эмоциональных и духовно-нравственных переживаний читателя такие пласты реальности, которые просто не будут существовать для него, если автор ограничит себя описательно-повествовательным или изобразительным методом.

В своих определениях Брюсов исходит еще всецело из опыта французского символизма, но в отличие, например, от Мережковского воспринимает этот опыт скорее в аспекте экспрессионистских, а не импрессионистских тенденций. Ему гораздо ближе энергичный индивидуализм Бодлера и Рембо, чем болезненная замкнутость скрывающих свой душевный мир новейших символистов. Существенная тенденция — и она потом возобладает в русском искусстве, имея свою общественную почву.

В этом отношении характерна и вторая центральная мысль ранних теоретических работ Брюсова. Брюсов утверждает, что новое искусство особенно последовательно выражает цель всякого искусства вообще — потребность людей в общении друг с другом, где не последнее место занимает желание зафиксировать неповторимость своей личности. Поэтому творчество ведет человека к самопознанию и самоусовершенствованию. Брюсову представлялось даже, что Лев Толстой в своей статье «Об искусстве» отчасти предвосхитил эти его идеи и что по этому поводу им необходимо объясниться[[82]](#footnote-83).

Эстетика молодого Брюсова пронизана пафосом самоутверждения личности. Однако для Брюсова важно не то, что именно раскрывает в себе личность, а само стремление к самовыражению. Он говорит о новой школе, подходя к ней со стороны признаков ее стиля, а не содержания, не со стороны ее идей и общественных интересов. «Школа {63} создает общность средств, а не содержания», — пишет Брюсов в 1899 г. в брошюре «О искусстве». Содержание же, как ему представляется, в искусстве всегда одно. Это — душа художника, его настроение. «Художник не может большего, как открыть другим свою душу». «Цель в художественном творчестве одна: выразить именно свое настроение и выразить его полно». «Все настроения равноценны в искусстве». Художник должен «осмелиться» и снять с себя личину, которой прикрываются всегда все люди. «Тот более велик из художников, кто глубже понял и пересказал свою душу». «В “искусстве для искусства” нет смысла», поскольку оно важно «как средство узнать душу написавшего». «Чем дальше в свою область вступает искусство, тем определеннее становится оно свободным излиянием чувства (лирикой)»[[83]](#footnote-84).

Итак, задача искусства — выразить личность творца. Но разные школы выполняют эту задачу в зависимости от средств, которыми они пользуются, с различной степенью полноты. С этой точки зрения определяется Брюсовым историческое место символизма, его отношение к романтизму и реализму.

Романтики провозгласили свободу личности, но, вследствие своей двойственности, сосредоточили внимание на изображении действительности, доступной внешним чувствам. Этим, считает Брюсов, они наложили на искусство оковы. Возник реализм, представляющий собой «только часть романтизма». Преимущество новой школы символизма в том, что она не ограничивается созданием «отраженной действительности», которая бы «навевала на читателя такое же настроение, как если бы он все это видел в жизни». «Отражение» она дополняет художественной реальностью.

В «произведениях новой школы важны впечатления не только от отражений, но и от самой действительности, от слов. Новой школе еще открыто будущее»[[84]](#footnote-85).

Впечатления от слов — это впечатления, как мы уже знаем, от начатков и проблесков жизни, скрытой в душе художника, которую «слова» (знаки-символы) позволяют угадать за «действительностью, доступной внешним чувствам». «Слова» в этом смысле принадлежат столько же содержанию, сколько и форме, они являются провозвестниками и представителями второй, более глубинной, «душевной» действительности. Так для Брюсова определяется значение и ценность приема, выявляющего духовное (индивидуально пережитое) содержание действительности.

«Борьбу против стеснения продолжает новая школа… Она ясней других поняла, чем должна быть школа в искусстве: учением о приеме творчества, не далее. Она правильно оценила значение слов для художника. Каждое слово — само по себе и в сочетании — производит определенное впечатление»[[85]](#footnote-86).

{64} Переходя к системе слов-символов, словесных сочетаний-приемов, новое искусство именно и приобретает возможность раскрыть людям то, что Брюсову представляется наиболее важным, — духовную сторону жизни, личность — не в том, в чем она, как все, обезличена и похожа на других, а в том, в чем она наименее уловима и наиболее индивидуальна, что можно передать только через *впечатление*.

И если задача искусства — выразить личность (а Брюсов считает так), то «в смене художественных школ есть общий смысл: освобождение личности». Современное значение символизма должно определиться, по мнению Брюсова, в этом направлении.

Уже самые ранние театральные отзывы Брюсова подготавливают его позднейший взгляд на актера, как на того же лирического поэта, художника, говорящего со зрителями на языке «души». Он ищет в актере соответственных данных. Брюсова, как и Чехова, поражает в этом плане чисто внешний характер мастерства Сары Бернар, когда в ноябре 1892 г. он видит ее в роли Клеопатры, и ему гораздо больше нравится ее партнер, актер Дармон — «У него масса чувства, а Сара холодна, как лягушка»[[86]](#footnote-87). После посещения в 1898 году «Потонувшего колокола» в Обществе искусства и литературы он замечает в дневнике: «Пышно, красиво, но за эффектами внешности исчезает творчество актера»[[87]](#footnote-88). «Художественный театр имеет успех громадный; заслуга его — отсутствие кое-чего из рутины, его величайший недостаток — пошлый реализм»[[88]](#footnote-89), — записывает Брюсов в свой дневник после посещения спектакля МХТ «Одинокие» в начале 1900 г.

Брюсов не причислял себя к стану воинственных противников Станиславского и его молодого коллектива. Об этом красноречиво свидетельствует описание похода в Художественный театр на «Дядю Ваню» Чехова с Мережковскими.

«Мережковский ужасался на пошлость пьесы… Я проповедовал им Фета, коего они не чувствуют.

Зиночка[[89]](#footnote-90)… в театре кривлялась, как провинциальная барышня, лепетала:

— Останемся на 4‑й акт. Хочу слышать сверчка. Хочу сверчка. — Но мы не остались»[[90]](#footnote-91).

Здесь очевидно насмешливое отношение Брюсова к Мережковским, ничего не понимающим, по его мнению, в новом искусстве. Однако, и сам он «сверчков» не приемлет, что и выскажет скоро в статье своей «Ненужная правда».

В ряду фактов, подготовивших эту статью и вооруживших Брюсова необходимыми доказательствами его принципиальной правоты, необходимо отметить представление народной драмы «Царь Максимилиан», виденное им в 1900 г., в деревне, на фабрике, в исполнении «фабричных». {65} «Те же места, которые уцелели с давнего времени, прекрасны, — записывает он в дневнике. — Наивность и торжествующая условность производят сильнейшее впечатление; “за сердце хватает” (как говорили прежде) при сцене, когда окованный “непокоренный сын Адольф” поет:

Я в пустыню удаляюсь  
От прекрасных здешних мест…

Впрочем песня эта явно позднее вставлена», — тут же замечает Брюсов со свойственной ему искусствоведческой трезвостью. — «Думали мы было вечером 1‑го разыграть “интермедь”, и я ее тут же за ужином написал, но это не состоялось»[[91]](#footnote-92).

Примитивное народное представление впервые позволило Брюсову ощутить художественную силу условности, т. е. такой системы выразительности, в которой прием поставлен в отдаленную и таинственную связь со скрытым смыслом и убеждает именно этим, а не своим соответствием «внешней действительности», — если пользоваться терминологией Брюсова.

Брюсов рассматривает условность, как естественное качество народного искусства. Народный театр наталкивает его на мысль, которой он позднее придает распространенный характер. Но для него проблема соотношения современного искусства, в частности символизма, с традициями народного творчества совсем еще не встает в том трагическом и мистическом аспекте, в каком она встанет очень скоро для Вячеслава Иванова, обусловив в этом плане всю его театральную концепцию.

Своей статьей «Ненужная правда» (1902) Брюсов ознаменовал начавшееся вторжение символизма в область русского театрального искусства. Снова повторив, что «предмет искусства — душа художника, его чувствование, его воззрение», Брюсов определил все это как то, что составляет содержание художественного произведения. Фабулу и идею он отнес к «форме». Звуки, краски, образы — к тому, что составляет материал искусства. Он предложил строго расчленять эти три элемента.

Душа художника никогда себя вполне не выражает, оставаясь «в мире сущностей», тогда как «все средства искусства в мире явлений». До конца преодолеть это роковое противоречие, считает Брюсов, — нельзя; «можно только делать его все менее и менее мучительным, заостряя, утончая, одухотворяя искусство»[[92]](#footnote-93).

Приходится признать, хотя это, быть может, и покажется странным, что, обозначая таким образом противоречие средств и содержания искусства, Брюсов оказывается в непосредственном соседстве с двумя крупнейшими театральными художниками-реалистами — Комиссаржевской, которая высказывала сходные вещи до Брюсова и одновременно с ним, и Станиславским, который заговорит на эту тему через два‑три года.

Не будем сейчас думать о том, что разделяет их с Брюсовым, что окажется им в символизме решительно чуждым. Это завело бы нас далеко {66} в сторону. Важно только подчеркнуть, что когда Брюсов пишет: «Совершенно ошибочно считать в искусстве целью то, что для него только средство»… «Подражание природе — средство в искусстве, а не цель его», и «“удвоение действительности” может иметь лишь научный интерес, как дагерротип жизни, но никак не художественный», — он становится проводником антинатуралистической тенденции, для времени характерной, которую символизм концентрирует и возводит в принцип.

«Единственное назначение» театра, как считает Брюсов, в том, чтобы «помочь актеру раскрыть свою душу перед зрителем». Поэтому «автор — слуга актера»[[93]](#footnote-94) (очень существенное перемещение акцентов, если вспомнить, что в театре XIX в. господствовал и пропагандировался совсем обратный принцип). И как ни экстравагантно звучат подобные заявления, надо сказать, что Брюсов и в этом случае остро чувствует нерв времени и реальность противоречия в самом состоянии современной сцены. Если действительно кризис театра проявился, как это было показано выше, в поглощении таланта и личности актера узким кругом тем, косной традицией исполнительской школы, стандартным типом персонажа, то борьба с кризисом прежде всего должна была опереться и опиралась на силы сопротивления актера. Через идею примата актера, восстановления в нем человека-творца театр начала XX в. шел к восстановлению своей собственной полноценности, причем неминуемо изменялась и эстетическая природа образа, создаваемого актером на сцене, и природа художественного впечатления, производимого актером на зрителя.

Что же такое Московский Художественный театр? — задает себе вопрос Брюсов. «Действительно ли это сцена будущего, как иные его называли. Сделан ли им шаг вперед по пути к одухотворению искусства, к побеждению роковых противоречий между сущностью искусства и его внешностью?» Нет, Московский Художественный театр — только умеренный реформатор, он выполняет, хоть и более совершенно, то же самое, что и Малый театр. «Вместе со всем европейским театром, за ничтожнейшими исключениями, он стоит на ложном пути»[[94]](#footnote-95).

Главным обоснованием подобного вывода служит для Брюсова анализ постановочных и исполнительских приемов в спектаклях МХТ, которые всецело направлены, по его мнению, к имитации действительности. Но даже в этом плане усилия театра бесплодны, потому что в своем желании создать вторую действительность, во всем подобную настоящей, театр никогда не сможет дойти до совершенства и у зрителя всегда окажется повод ему не поверить. Привыкнув к ухищрениям МХТ, зрители перестанут их замечать; сверчки и занавески, развеваемые ветром, станут обычным, нейтральным фоном. Эстетический эффект правдоподобия исчезнет.

Стоит добавить, что так оно и происходило — не только в России, но и на Западе, где к выступлению Брюсова можно подобрать целый ряд {67} аналогий. Может быть, наиболее близкие из них даст статья Томаса Манна «Опыт о театре» (1908).

«Но горделивая претензия театра — при помощи иллюзии заставить зрителя забыть о театре — это самая пустая из всех претензий. Опасность разрушения иллюзии растет вместе с количеством аксессуаров. Если, говоря образно, сквозь ковер настоящего мха однажды хоть где-нибудь выглянет дощатый пол, отрезвление будет тем более глубоким. Чем скромнее держится театр, чем больше он пользуется языком намеков, чем меньше возбуждает чувственность, чем больше свободы предоставляет воображению, тем он больше способен оказать чистое и художественное воздействие»[[95]](#footnote-96). Речь идет о расширении системы выразительности театра и ее не следует толковать, как выступление против реализма.

Надо правильно понять и субъективную позицию Брюсова, который отрицает не художественную правду в театре, не жизненную правду вообще, как цель и содержание искусства, но правду «ненужную», главным образом, — правду овеществленного быта, заслонившую собой другие, более существенные, «нужные» аспекты правды.

«Сцена по самому своему существу условна», — заявляет Брюсов, формулируя чуть ли не впервые одну из главных идей театра XX в. Позволим себе привести выдержку, может быть несколько пространную, но поразительную по смелости и точности содержащихся в ней предвидений.

«Сцена должна давать все, что поможет зрителю легчайшим образом восстановить в воображении обстановку, требуемую фабулой пьесы. Если непременно нужно сражение, нелепо выпускать на сцену десятка два: статистов или даже и десять сотен их с бутафорскими мечами: может быть зрителю окажет лучшую услугу музыкальная картина в оркестре. Если хотят изобразить ветер, не надо свистать за кулисами в свистелку и дергать занавеску веревочкой: изобразить бурю должны сами актеры, ведя себя так, как всегда поступают люди в сильный ветер. Нет надобности уничтожать обстановку, но она должна быть сознательно условной. Она должна быть, так сказать, стилизована. Должны быть выработаны типы обстановок, понятные всем, как понятен всякий принятый язык, как понятны белые статуи, плоские картины, черные гравюры»[[96]](#footnote-97).

В таком театре и актерское искусство станет иным. Актеры тоже «должны отказаться от излишнего, ненужного, а главное, все равно недостижимого копирования жизни. Все внешнее должно быть в них сведено до minimum’а, потому что оно почти не подлежит ведению драмы». «Драматург… должен дать возможность актеру все телесное выразить в духовном». Этого и ищет современная драма, начиная с Ибсена и Метерлинка, которые пока остаются фатально недоступны для сцены. И тут Брюсов вспоминает виденного им два года назад «Царя Максимилиана». Народный театр всегда очень лаконичен в изображении обстановки. Таков был и античный театр, где «все было до конца условно и до конца жизненно: зрители следили за действием, а не за обстановкой, ибо трагедия, {68} как говорит Аристотель, есть подражание не людям, а действию». Смотря «Царя Максимилиана», Брюсов, по его словам, понял, «какими могучими собственными средствами обладает театр и как напрасно ищет он помощи у живописцев и машинистов»[[97]](#footnote-98).

Действительно, театр XX в. широко освоил язык тех выразительных средств, о которых писал Брюсов в 1902 г. Этот язык разрабатывали Станиславский, Мейерхольд, Таиров, Вахтангов, Ж. Копо и Брехт, им в совершенстве владеет современная режиссура. Он всем ясен. Его понимает самая широкая аудитория зрителей. Как бы ни были разнообразны пути, которыми шли творческие искания в театре последних десятилетий, были в этих исканиях и некоторые общие тенденции. В частности, они сказались и в том, что принцип воспроизведения обстановки перестал быть господствующим. Несомненную победу одержал принцип условных обозначений, стремящихся одновременно и к емкости, и к лаконизму, благодаря чему была достигнута возможность комплексных характеристик обстановки и психологических состояний действующих лиц драмы в их взаимной связи. В результате усилилось образное начало в театре, расчистилось место для творчества актера и режиссера.

В статье «Ненужная правда» надо отметить и еще одну характерную для наступающей эпохи тенденцию: утверждение творчества в качестве высшей формы человеческой деятельности, а искусства — в качестве реальнейшей реальности, с которой имеют дело человек и общество.

Для искусства начала XX в. стремление утвердить человека в качестве меры вещей далеко не всегда шло под знаком крайнего субъективизма, но имело и свою исторически положительную, гуманистическую цель. Мы очень ясно различаем такого рода цель в творческих устремлениях Станиславского или Блока. Протест против старого искусства, закреплявшего образ мира, где человек оставался отчужденным и ущемленным, задавленным бытом и общественными отношениями, мыслился как защита творческих возможностей личности. Тенденция эта пробивала себе дорогу в исканиях крайне противоречивых, она громко заявляла о себе и у символистов, и в Художественном театре, и у Мейерхольда. Ее рождала революционная эпоха, и она преломлялась через все грани этой эпохи.

«Творческие чувства составляют единственную реальность, единственную действительность на земле, — с вызывающей крайностью формулировал свою мысль Брюсов. — Театр через актера дает нам возможность быть причастными к этой реальности»[[98]](#footnote-99).

И в самом деле, роль театра в предреволюционный период в значительной мере вырастала именно потому, что его специфика, как особого вида искусства, позволяла демонстрировать зрителю самый процесс творчества. Содержательность и общественная сила театра раскрывались при этом с новой стороны. В начале XX в. возникает целый ряд театральных концепций, в центре внимания которых оказывается творческая личность актера. Спектакль же по сути дела рассматривается не как профессиональная, {69} рациональная и конечная цель затраченных усилий (что было в старом театре), а как момент наиболее совершенного проявления творческих сил личности, целиком «собравшей» и гармонизировавшей себя на почве искусства.

У Станиславского процесс воспитания художника-человека, у Мейерхольда — человека-мастера приобретает основополагающее значение. Игра на сцене в обоих случаях расценивается как акт органичный, естественно *продолжающий* человека, а не разлучающий его с самим собой. Понятие же театрального творчества невероятно разбухает, не вмещаясь в пределы сцены.

В свете всех отмеченных нами перекличек идей Брюсова с общими художественными идеями и тенденциями искусства эпохи становится вполне понятным участие Брюсова в работе Театра-Студии на Поварской, конечно, ставшее возможным лишь потому, что Станиславский отнесся к критическим выступлениям Брюсова с серьезностью и интересом, и статья в целом не прозвучала для него однозначно. Брюсов несомненно оказывает сильнейшее влияние на Мейерхольда, на само направление его режиссерских исканий[[99]](#footnote-100). Но именно в Театре-Студии выясняются противоречия в вопросе о том, каков же должен быть театр, способный раскрыть душу художника и жизнь человеческого духа. Общие идеи и связи по-прежнему действуют на всей территории театральной жизни, вызывая часто и постановку сходных творческих задач. Но обозначаются и совсем новые тенденции, которые разводят по разным фронтам силы, занятые созданием нового театра.

На резко обозначившуюся в России революционную ситуацию символизм реагирует не однозначно. В идеологии русского символизма находят своеобразное преломление чаяния «общенародной» революции. Становится ощутимо стремление интеллигенции к единению с массами, как с движущей силой самой истории. С другой же стороны и одновременно, в символизме отражаются страх перед революционной активностью масс, боязнь за судьбы культуры, желание утвердить приоритет «духа» в споре с «грубо материальными» силами истории. Эти противоречия пронизывают всю эстетику символизма и сказываются в деятельности многих его представителей. Они носят объективный характер и определяют судьбы символизма в целом.

Однако анализ конкретной практики символизма, как и его эстетики, осложняется тем, что в добавление к этим противоречиям, от которых символисты с трудом освобождают свое сознание или не могут освободиться вовсе, существует другой вид противоречий — противоречий, сознательно вводимых символистами в круг творческого внимания современного художника. Этот второй вид противоречий символисты усматривают в самой действительности, выделяют их в качестве главных признаков ее состояния и весь свой метод приспосабливают для их раскрытия.

Уже во французском символизме в качестве главной характеристики жизни выступала ее раздвоенность, неверность самой себе. Сущность {70} и форма жизненных явлений оказывались не сведенными к единству. На первый план выходили конфликты и контрасты, приобретавшие роковое, зловещее освещение, осмыслявшиеся в глубоко трагическом аспекте. У Верлена сама природа кажется коварной, мирный, ясный пейзаж по контрасту соединяется с мыслями о смерти, о загубленной жизни. В драмах Метерлинка хрупкое человеческое счастье расцветает на краю пропасти, чтобы тотчас обрушиться в нее. Безжалостная Судьба превращает людей в марионеток. Люди тщетно молят о пощаде. Люди — слепые, их Поводырь умер. У Бодлера падаль ассоциируется с мыслями о тленности любви и красоты, а чистая вечная красота оказывается возможной только в виде мраморной статуи, непостижимо загадочной и равнодушной.

Идеал недостижим — есть только поиски художника, влюбленного в красоту.

Особенно мрачным и зловещим предстает в творчестве символистов образ капиталистического города.

У Верхарна образ города приобретает дьявольские черты, проститутка становится символом истерзанного, отчаявшегося, тщетно чего-то ждущего на площади современного человечества. «Города-спруты» пожирают природу, распространяют свои щупальца на всю землю.

Действуя в мире видимостей, художник чувствует себя призванным обнаружить сущность, высветить ее средствами искусства в глубинах, не доступных прямому восприятию. Метод символизма есть метод высвечивания за всем доступной обыденностью скрытых и существенно важных планов действительности.

У русских символистов начала века трактовка мирового состояния как состояния раскола, раздвоенности, самоизмены углубляется и обостряется до предельной степени. События и психологическая обстановка первой русской революции способствуют насыщению их искусства общественным содержанием. Усиливается ощущение катастрофичности современной фазы истории, происходящей в недрах ее острой борьбы между отжившими силами прошлого, реализовавшими себя в существующем социальном и бытовом укладе, и теми стихийными силами, которые, поднимаясь из жизненных глубин, стремятся разрушить утвердившийся порядок.

Конкретность исторического развития, социальная структура общества, его быт, нравы и пр. — все это относится к «форме». «Сущность» не находит себе проявления в «форме». Современный момент развития человечества характеризуется в понимании символистов резкой активизацией сущностных сил, их стремлением взорвать «форму».

«Предпосылка всякого художника-символиста есть переживаемое сознание, что человечество стоит на роковом рубеже, что раздвоенность между жизнью и словом, сознательным и бессознательным доведена до конца; выход из раздвоения: или смерть, или внутреннее примирение противоречий в новых формах жизни: стихия искусства полней, независимей отражает и тяжесть противоречий, и предощущение искомой гармонии: искусство поэтому есть ныне важный фактор спасения человечества…», — писал в одной из своих программных статей Андрей {71} Белый[[100]](#footnote-101), выражая в главных чертах общую точку зрения символистов на проблему — искусство и действительность.

Искусство, считали символисты, должно принять и раскрыть универсальную ситуацию кризиса жизни, ее раскола, предельного обострения противоречий, как главную ситуацию современности.

Развитие русского символизма идет от осознания кризисности современного состояния мира (во всех его звеньях) к возникновению таких художественных концепций, в которых сам момент преодоления кризиса берется и как содержание и как форма художественного творчества.

«Современное искусство обращено к будущему, но это будущее в нас таится; мы подслушиваем в себе трепет нового человека; и мы подслушиваем в себе смерть и разложение; мы — мертвецы, разлагающие старую жизнь, но мы же — еще не рожденные к новой жизни; наша душа чревата будущим: вырождение и возрождение в ней борются»[[101]](#footnote-102), — писал Андрей Белый. «Только в тот момент, когда мы выдвинем вопрос о жизни и смерти человечества во всей его неумолимой жестокости… только в этот момент мы приблизимся к тому, что движет новым искусством: содержание символов его — или окончательная победа над смертью возрожденного человечества, или беспросветная тьма, разложение, смерть»[[102]](#footnote-103).

Таким образом, символизм основной сферой реальности, им изображаемой, объявил сферу сознания. В области современного сознания, современной человеческой души он и стремился оперировать.

В начале века, когда в русском символизме уже складывалось подобное понимание задач искусства, глубинные «планы» жизни представлялись смутно, и прикосновение к ним толковалось как прикосновение к вечным загадкам бытия. Налет мистицизма, лежащий в это время на творчестве символистов, в том числе — и на поэзии Блока, выдавал непроясненность сознания и неясность самих процессов действительности. Но именно то, что искусство могло оперировать неоформленными образами реальности, вырываясь из круга обусловленных представлений, и заставляло символистов очень высоко расценивать специфические возможности предлагаемого ими метода.

В современности, утверждали символисты, столкнулись в острейшей борьбе «смерть» и «воскресение», «настоящее» и «будущее». Борьба эта составляет суть современного этапа развития человечества. Она разлита повсюду, во всем, и искусство должно не только выявлять ее как главный и общий процесс, но и привлекать человека к участию в ней на стороне «будущего». Будущее, которое должно избавить мир от капиталистической скверны и гармонизировать личность, воспринималось символистами в подавляющем большинстве случаев, хотя и до известного периода в духе гуманистических идеалов «общенародной» революции. Отсюда — их неконкретность, их народнически романтический характер. Отсюда же и оппозиция символистов борьбе политической, классовой — стремление {72} замкнуть революцию сферой «духа», разрешить ее противоречия «мирным» эстетическим путем.

Искусство, считали символисты, прежде всего перестраивало художника. Корнями выросшее из народной стихии, искусство возвращало художника к ее живому ощущению. В этом смысле концепция искусства у Блока представляла собой разновидность символистских воззрений на природу искусства и художественной деятельности. В такой концепции сказывались отголоски славянофильских и народнических теорий (закономерный факт для периода революции 1905 г.), и показательно, что сам Блок этот момент сознательно и весьма точно констатировал[[103]](#footnote-104).

Вячеслав Иванов, преломляя влияния Вагнера, Ницше и Толстого — столь различных, но в одной точке сходившихся, пишет об «атавистической памяти», пробуждаемой в момент творчества в душе художника, которая возвращает его в лоно нерасчлененного народного бытия (с этим связана у Вяч. Иванова его теория мифа). Действие искусства на того, кто творит его — объективно заключено в природе самого искусства и потому-то, считали символисты, современное искусство может и должно стать посредником между теми стихийными силами, которые рвутся к уничтожению существующих социально-общественных структур, и человечеством, которое утеряло способность жизненного творчества и раздираемо противоречиями.

Задача искусства — преобразить противоречия в гармонию и научить человечество творчеству жизни.

Художник должен был рассматривать опасную кризисную ситуацию мира как свою собственную, душевную ситуацию. Согласно идеям символистов (у Блока мы тоже находим эти мотивы), художник, несущий в себе этот кризис — «символ» мирового кризиса, — должен был внутренне очиститься, пережив разлив дионисийского освобождения в своей душе и сознании, убить в себе старого «социально-бытового» человека и выйти из испытания со стремлением к коллективизму и общественности. Дионисийский период должен был смениться циклом «аполлонического» творчества новой культуры.

Другого способа гуманизации действительности символисты не видели, поскольку, считали они, социальная революция затронет лишь социальные пласты жизни и проблему человека, как такового, до конца не разрешит. Здесь и вырастала в глазах символистов огромная роль искусства. Сам творческий акт являлся для них актом важнейшего *символического* (т. е., согласно их воззрениям, реально-действенного) значения. Творя искусство, художник создавал высшую и реальнейшую реальность, в которой была выражена творческая воля художника. Тем самым художник сводил воедино разные планы действительности, преодолевал внутренний раскол в самом себе, освобождался от собственной ограниченности. Акт творчества толковался символистами как акт выбора художником самого себя. Это был новый взгляд на задачи искусства, который принес русский символизм в развитие эстетической мысли XX в.

{73} «Художник — проповедник будущего, — писал в уже цитированной статье Андрей Белый, — его проповедь не в рационалистических догматах, а в выражении своего внутреннего “я”; это “я” — есть стремление и путь к будущему; он сам — роковой символ того, что нас ждет впереди»[[104]](#footnote-105).

Впоследствии, излагая свое понимание символизма, Андрей Белый выделял в нем именно этот аспект. «Скажу лишь: под символизмом разумел я художественно-творческую деятельность в нас; под теорией символизма разумел ответ: как она в нас возможна и каковы принципы, руководящие этой деятельностью; деятельность эту я видел автономной, первичной, цельной, определяющей не только художественное творчество, но и творчество мысли, творчество поступков, индивидуальных и социальных»[[105]](#footnote-106).

Выход искусства за пределы эстетики и обращение его к творчеству нового человека, т. е. — к творчеству новых форм жизни, декларировались теоретиками символизма как кардинальное положение их эстетики. При этом символисты настойчиво противопоставляли реально действующему принципу отъединенного существования личности в современном им мире принцип всеобщей связи и взаимодействия людей, их внутренней сплоченности.

Искусство выступало в их понимании носителем идеи человеческой коммуникабельности — это здоровое зерно должно быть выделено и из их теории, и из их практики, в том числе — из их театральных экспериментов.

Театр был средой, в которой символистские идеи должны были созреть и окрепнуть, но театральные теории символистов создавались не для того, чтобы решать специфические задачи самого театра. Более того, театр сам по себе, в своем традиционном, профессионально обособленном виде был глубоко неприемлем для них.

В системе общих воззрений символистов сцена определялась как место, где, выражаясь их языком, начиналось плавление эстетических ценностей в жизненные. Театр, соответственно символистским воззрениям, должен был умереть как вид искусства, чтобы возродиться как сила, организующая общественный быт и общественное сознание. С точки зрения символистов, театр был последним этапом многоступенчатого движения, которое предпринимала культура с тем, чтобы излечиться от собственной раздробленности, ущемленности, неполноценности, вызванной разрывом с народом, с формами органического творчества, на которые обрекло ее буржуазное развитие. В современном профессиональном театре, отгороженном от жизни рампой, исполнительской традицией, масками создаваемых типов, художник был обречен на одиночество. Его одолевала дурная условность современной сцены, которой следовало противопоставить условность сознательную.

Поскольку символисты мечтали о преодолении отчужденности между людьми, театр привлекал символистов как искусство по самой природе {74} своей общественное, обращенное к массе, основанное на эмоционально-нравственном контакте сцены и зрительного зала.

Театр привлекал символистов как искусство коллективного переживания и решения противоречий. В театре драма героя должна быть вынесена на глаза общества и разрешена при его душевном участии. Театр мог, по их мнению, объединить разорванные между собой области культуры, сконцентрировать в одной точке растекающиеся по ее поверхности силы современного творческого сознания и волю к творческому изменению действительности.

Говоря о том, что было в театральных чаяниях символистов обоснованным, имело под собой реальные предпосылки, и что являлось голым теоретизированием, характеризующим только самих теоретиков, надо сказать и следующее. Театр от истоков своих нес в себе, в скрытом или развернутом виде, природную двойственность, которая, в принципе, имела исключительно благой и плодотворный смысл. Театр всегда был искусством и одновременно — чем-то еще, кроме как только искусством. Как никакое другое искусство, он был практически заинтересован в эффекте *немедленного* преодоления собственной художественной отъединенности, в выходе в жизнь — к зрителю и обществу. Это должно было совершаться одновременно с самим процессом творчества.

Поэтому именно в театре могла возникнуть и неоднократно возникала психология, при которой действительность ощущалась не только в качестве предмета изображения, но и в качестве результата художественной деятельности. На понимании этой особой природы театра основывали свое представление о его силе и значении, о роли его как реорганизующего нравственного центра общества Гоголь, Островский, Л. Толстой, Станиславский, Комиссаржевская, Блок, Сулержицкий и многие другие.

Но эта двукачественность, эта одновременная принадлежность миру искусства и миру общественной жизни, эта, казалось бы столь многообещающая связь сцены со зрителем — не были уж таким безобидным даром, полученным театром сверх всех прочих его достоинств. Выше мы уже имели возможность показать, как реализовался этот дар в условиях буржуазной культуры XIX в. и в какие неразрешимые противоречия вверглась театральная сцена в результате свойственного ей инстинкта общественной солидарности.

Символисты опирались на старую общественную традицию в толковании природы и задач театра, когда заявляли: «Театр внеположен эстетике», поскольку в нем имеют значение не только красота, но и добро, и истина. Он существует в единстве этой триады, «имеет своим художественным материалом целостный состав человека и стремится к произведению целостного события в некой совокупности душ»[[106]](#footnote-107). Замысловата форма выражения, а сущность мысли проста. Но желание рассматривать сложную двойственность театра однозначно — для символизма характерно.

{75} Символисты пытаются разрубить гордиев узел театрального кризиса. Но только для того, чтобы освободить в нем силы, «внеположенные эстетике». Некоторые деятели театра XX в. в России и на Западе пытались бороться с властью буржуазной публики, буржуазного образа мыслей, варьируя старый девиз «искусство для искусства», замыкая театр в область эстетики, как таковой. Символисты выражали тенденцию противоположного рода. Для них театр был важен как экспериментальная ячейка творчества нового человека, новых форм жизни, при которых человек (в идеальной перспективе) не будет нуждаться в искусстве, как в профессионально-отчужденном явлении. Личность в будущем обществе станет, согласно символистской утопии, «своею собственной художественной формой»[[107]](#footnote-108).

Таким образом, само существование театра, как особого рода искусства, рассматривалось в плане условном. Условном и временном. В интересах обогащения жизни новым потоком творческой энергии театр должен был вступить на путь самоотрицания и его «пограничная» природа была для символистов особенно важна и притягательна.

На сцене театра завершится первый цикл синтеза: синтеза искусств и восстановления человека в самом художнике.

Следующее свое движение символизм нацелит уже на пределы царства эстетики, — через театральную рампу, в зрительный зал и дальше. Второй цикл синтеза мыслился как слияние воедино, в деятельности самой народной массы, энергии искусства с энергией творчества новых общественных форм, социального быта и отношений. Художник как тип одинокого творца — то ли ремесленника, то ли ущемленного гения — исчезнет. Само искусство преобразится в способах своего существования. Оно сохранится в качестве мироотношения и раскроется как человеческая деятельность в ее наиболее высоких и целенаправленных проявлениях.

Символисты ставили перед собой цель создать театр, способствующий мифологизации современного сознания. Понятно, что они оперировали при этом двумя группами объектов: настоящим — и будущим, культурой — и «стихией», индивидуальностью, которая ищет приобщения к целому (мировому творческому процессу, народу, революции), — и самим этим «целым».

Миф, предполагая преобладание коллективных начал над индивидуальными, возможность отношения к миру, как к самому себе, мог, обретя свою универсальность, спаять сцену и зрительный зал, искусство и действительность. В этом смысле понятие «миф» культивировалось в эстетике русских символистов. Прежде всего в него вкладывалось реальное историческое содержание. Миф конструировался на основе представления о реальном процессе, но — взятом только в духовно-нравственном аспекте с отчетливой целью трансформировать революционно-политическую активность масс.

В обращении к мифу, считали символисты, должно было обновиться в своей творческой силе, снова вернувшись на почву народного сознания, {76} и само искусство. Вяч. Иванов развивает эту мысль неоднократно и особенно полно в статье «Поэт и чернь» (1904), на которую сочувственно откликается Блок.

Современное искусство в символизме, писал Вяч. Иванов, стремится пробудить в себе память о «юности мира». Поэт, идущий по пути символизма, являет собой бессознательный орган народного воспоминания. Путь символизма есть «погружение в стихию фольклора», на почве которого «поэт» и «чернь» снова встречаются. «Минует срок отъединения. Мы идем тропой символа к мифу. Большое искусство — искусство мифотворческое… К символу миф относится, как дуб к желудю». Миф есть «образное раскрытие имманентной истины духовного самоутверждения народного и вселенского»[[108]](#footnote-109), — писал Иванов. При свете всеобщего мифа «поэт» становится народным, а «чернь» — народом, так как поэт есть также и орган народного самосознания.

Излагая главные мысли статьи Вяч. Иванова, Блок указывает на «знаменательный» в его собственных глазах и несомненно ему близкий вывод автора: миф есть раскрытие *воплощения*[[109]](#footnote-110).

Мифологический способ отношения к жизни, как полагали символисты, естественно тяготел к драме и действию. Миф — символ в состоянии движения, на пути к воплощению. Или же еще иначе: «Миф есть динамический мир (modus) символа»[[110]](#footnote-111).

С этой точки зрения «трагедия — всегда реализм, всегда миф. Мистерия — упразднение символа, как воплощенной реальности, и мифа, как осуществленного “fiat”»[[111]](#footnote-112).

Художник, изображая действительность по законам мифа, переводит индивидуальную трагедию в мистерию. Миф снимает страх единичной смерти идеей общей жизни, страх культурной и социальной гибели — чувством предстоящего возрождения. Миф рассматривает отношение к миру как отношение творческое. В формах мифа утверждался — в своей истинности и нравственной необходимости — переход от эпохи буржуазного индивидуализма к эпохе творческой самодеятельности масс. Причем воля народа к творчеству новых форм жизни трактовалась иными из символистов (например, Вяч. Ивановым) как «религиозная воля» — в том смысле, что воля эта рассматривалась как императивная, универсальная и нравственно-истинная. Личность неизбежно должна была согласовать свои действия с волей коллектива.

В концепции символизма будущее и прошлое вязались между собой не исторической, но мистической и метафизической связью. Абсолютизировался принцип народности, органичности всякой общественной и художественной деятельности — с опорой на демократизм античного типа. Мистериальный театр мыслился как путь к осуществлению социально-исторических и нравственно-религиозных концепций символизма. Именно {77} в этом смысле и должно понимать радикальные высказывания Вяч. Иванова о необходимости театральной реформы.

«Чего же все ждут? И почему не удовлетворяются ни старым, ни предлагаемым новым? — писал Иванов. — Эта психология ожидания, нетерпения, глухой, еще не осознанной до конца неутоленности — психология предреволюционная. Тема о возможностях нового театра — тема о наступающей культурно-исторической революции, очагом которой является борьба за сцену».

Народ не всегда хочет или умеет сказать, что ему нужно от художника, но — его «воля, инстинкт — опережают ремесло “исполнителей заказа”». По мысли Вяч. Иванова, современный русский театр должен найти свои формы, проникнувшись пониманием этой народной воли. Тут и зарождается идея «соборного театра» — своеобразных русских Дионисий, в которые выльется, именно как в форму родственную, стихийное, революционное брожение народа. Ибо «кажется, что он вовсе не хочет более зрелища — только зрелища, и утомлен иллюзией; кажется, что он хочет действия, и притом действия воистину, а не отражения действия»[[112]](#footnote-113).

Не отрицая возможности существования реалистического театра (театра замкнутого, пользуясь терминологией символистов, в «ближайшем» слое действительности), Иванов пропагандирует новые формы сценического творчества. Новый театр, утверждает он, хочет быть внутренне (а не «внешне») реалистичным. Многопланности образа этот театр достигает средствами условности; трактуя социального человека, как маску, он требует свободного, игрового отношения актера к изображаемому типу. Новый театр овладевает методом импровизации, которая уже есть форма сочетания жизни и творчества. Он культивирует в качестве такой переходной формы политическую драму, которая приобретает на его почве «хоровой, т. е. в символе — всенародный резонанс». Театр и зрители будут в этом случае образовывать единый общественный коллектив, превращая представление в «мирскую сходку», подобно тому, как это было в античной Греции во времена Эсхила и Аристофана[[113]](#footnote-114).

Символисты требовали, чтобы театр, сумевший объединить на своей площадке и спить воедино разные виды художественного творчества, теперь вывел бы их за пределы сцены на более широкую арену. Они призывали театр безмерно расширить свои границы и воплощать конфликты и образы уже не в масштабах той или иной пьесы, а в масштабах всей современной социально-исторической действительности. Именно для этой великой цели подходящим казался метод мифологизации — возведения частного, конкретного сюжета в степень общеисторической и общемировоззренческой значимости.

Метод мифологизации, предрешая необходимость искать новые формы взаимодействия между сценой и зрителями (поскольку активность и той и другой стороны, как надеялись символисты, должна была резко увеличиться), {78} с неизбежностью вел к большим переменам и на самой сцене. Сюжет был маской на лице драмы. Образ — маской на лице актера. Движение драмы шло к обнажению непреходящей сущности мифа. Игра актера — к преодолению ликов «видимостей» (бытовых, социальных, исторических и пр.) и обнажению глубинной общезначимой «жизни души». Внутренняя динамика символистского спектакля предполагала как наличие маски, так и способность сделать ее проницаемой для взора зрителя. Важно было показать ему, что эта маска за собой скрывает. Важно было и его самого увлечь желанием сбросить с себя маску.

Встреча символизма с театром заведомо должна была стать драматичной.

Театр — среда, в которой воззрения эти неизбежно должны были натолкнуться на внутреннее сопротивление, трансформироваться, найти новое выражение. О влиянии символизма на театр, или, вернее, о театральном символизме, как художественном явлении нельзя судить только по теориям, которые помогают выяснить, главным образом, систему общих идей, врывающихся в искусство, но еще не дают понятия о возникающих в ответ *творческих* концепциях, методах и построениях.

В этом плане чрезвычайно интересный вопрос представляет собой характер связи символистских идей, символистских воззрений на театр и искусство в целом с творчеством Мейерхольда.

В лице Мейерхольда символисты находят наиболее талантливого единомышленника и последователя. Но единомыслие продолжается лишь до известных пор, — до тех, пока оно не стало явно противоречить интересам самого театра, не стало угрожать актеру и режиссеру и сталкивать их друг с другом в неразрешимом противоречии. Оставляя на будущее более развернутый разговор на эту тему, обратим лишь внимание на общую схему движения основных идей символизма. Оно идет в одном направлении в области теории, но, попадая в сферу театральной практики и переживая там сложную трансформацию, — принимает как бы обратное направление. Если идеологи символизма ради осуществления идеи «жизнетворчества» готовы были пожертвовать самим искусством, то для Мейерхольда проблема выражалась в том, чтобы и народное творчество, и актера-гистриона — свободного художника, вышедшего из массы, и, наконец, самую массу — ввести в театр, сделать элементом спектакля. Акт преображения человека, освобождаясь от своего религиозно-мистериального смысла, становился для него актом театральным, предметом художественной демонстрации. Значение и ценность его не нуждались в глазах Мейерхольда ни в нравственных, ни в религиозных, ни в каких-либо еще подтверждениях. Театр сам становился религией, собственной нормой гуманности. Деятельность Мейерхольда после ухода его из театра Комиссаржевской — это полемика с символизмом на почве идей, выдвинутых этим же направлением.

Уделяя столь большое внимание жизненному творчеству, символисты в какой-то мере предугадывали социальную тенденцию русской истории, стихийно сближались с ее потоком. Именно эта, ими предельно четко сформулированная, идея и была наиболее популярна среди художественной {79} интеллигенции, возбуждала интерес, притягивала. В ней крылось зерно объективной истины. Ее творчески претворит Станиславский. Ею загорится Комиссаржевская. Ей будет следовать Блок. Ее повторит Вахтангов, сомкнув ее с революционной действительностью своих дней.

Но символисты совершали ошибку против объективного хода вещей (против той же «сути» жизни и ее глубинных планов), когда они вменяли в обязанность художнику примирение, снятие жизненных противоречий посредством искусства. Действительность тех лет могла развиваться в направлении идеала только через обострение противоречий — и в области социальной жизни, и в области сознания.

Между тем, именно в надежде на выполнение искусством этой гармонизирующей функции, символисты так преувеличивали его возможности, противопоставляя предлагаемый ими путь перехода от творчества художественного к творчеству жизненному — путям классовой и политической борьбы.

В 1910‑е годы Андрей Белый и Вячеслав Иванов отчасти — но только отчасти — поняли ошибочность этой позиции. Сами факты заставили их это понять. Александр Блок понял ложность такой концепции гораздо раньше и это немаловажное обстоятельство высоко поднимает его и в идейном, и в творческом отношении над общим уровнем русского символизма.

Творчество Блока являет нам систему символизма в ее наиболее совершенном, разработанном и последовательном выражении. Емкость символистского метода здесь наиболее использована, его преимущества — прежде всего важные для самого Блока, для его понимания места искусства, целей и возможностей художника, — реализованы с предельной полнотой. Блоку свойственно сознание непрерывности и внутренней последовательности своего творческого развития. Решительней всего подобная точка зрения была выражена им в статье «О современном состоянии русского символизма» (1910), где эволюцию своего творчества Блок представил как проходящее через определенные фазы разворачивание единой художественной системы.

Стремление Блока рассматривать свой творческий путь, как процесс диалектический, подчеркивается еще и тем, что к характеристике главных этапов означенного процесса он применяет терминологию гегелевской диалектики: «теза», «антитеза», «синтез». Но суть, конечно, в самом принципе связи *данного* момента творчества *со всем* творчеством — как с началом его, так и с еще не наступившим, но в общей системе уже мыслимым завершением.

Блок складывается как поэт в годы, начинающие собой не только новый век, но и новую эпоху в развитии человеческого сознания. Рубеж столетий отразился в русской литературе темой крушения старого общественного и бытового уклада, кризиса старой психологии и морали. Век начинался в предчувствии близких социальных взрывов. Их предваряли как забастовки и демонстрации, так и духовные разрывы с психологией старой «нормальной» жизни. Разрывы, индивидуальные бунты, восстания против традиций социального, семейного, литературного {80} уклада — все эти явления, в сущности, одного порядка, были не всегда осознаваемой реакцией на подземные толчки истории.

Огромные массы людей втягивались в процесс движения, еще не зная, куда оно их вынесет. Не меньшие массы продолжали жить по старинке, хотя то, что происходило в мире, независимо от сознания людей, меняло все и в них, и вокруг них. «Люди дьявольски беспомощно спали, — как многие спят и сегодня, — писал Блок в 1920 г. о начале XX в., — а новый мир, несмотря на все, неудержимо плыл на нас, превращая годы, пережитые и переживаемые нами, в столетие»[[114]](#footnote-115).

Сам поэт «плыл» вместе со временем, но эволюционировал он и в самом деле, не порывая с начальной стадией своего творчества. Роман героя и Дамы был одним из планов проявления обликов современного мира: и его целостности, и его расколотости. Как только вся система «Стихов о Прекрасной Даме» была создана, противоречия, сопутствующие проявлению идеала, стали сейчас же раскрываться еще внутри этой системы, ибо идеал не мог и не хотел оставаться метафизической отвлеченностью. Результаты первого периода огромны по своему значению, но они создают только предпосылку для дальнейшего движения. В памяти художника навсегда замкнуто воспоминание о свободе и пережитом чувстве своего единства с мировозданием, закрепленное в образах первой любви, родины, природы. На художника возложен трагический долг жить жизнью своего века, раскрыть ему его же цели.

Вторая фаза развития художника — освоение конкретной современной жизни, социальной, психологической, исторической действительности во всех ее проявлениях. Ведь конечная цель — одухотворение именно этой действительности, преображение ее согласно гуманистическому идеалу, возрождение *человека* в полном объеме этого понятия. Следуя потребности своей быть вместе с эпохой, охватить ее в целом, добиться «реальности», Блок говорил о роковой неизбежности для художника погрузиться в «ад» жизни, пройти все его круги. Прежде обозначенный им высокий план реальности не отменяется и не теряет своего всемирно-человеческого смысла. Но он заслонен от непосредственного созерцания. Художник «отсозерцался». Начинается его борьба с жизнью и самим собой. Каждый частный конфликт жизни и сознания его героя строится теперь как проявление внеличных, универсальных конфликтов. Поэт рисует обыденную, пошлую действительность, в которой его герой чувствует себя, словно бы и на месте: бесконечно пестрая, яркая, шумная жизнь города вовлекает его в атмосферу своего монотонного однообразия. И вдруг совершается «эффект прорыва». Ближайшая реальность дает трещину, которая стремительно расширяется, открывая «иные миры». В сознании героя пробуждается память. Ее можно назвать мистической, ибо такова ее функция в творчестве Блока. Она на миг преобразует видимое и обыкновенное. Восстанавливает мировые связи. Раскрывает за обычным, бытовым — трагические коллизии человеческого духа, истории, культуры. Художественный образ возникает как сплав двух миров.

{81} В сфере отпавшей от идеала действительности художник обречен на «измены», его преследуют «двойники»: человек в нем расколот, ущемлен и оскорблен, ему навязаны маски социально-унифицированного неполноценного бытия, такие же, какие надеты на все и на всех его окружающих. Лишь моментами, именно потому, что он художник (т. е. не всецело, по мысли Блока, детерминирован бытом и историей, а принадлежит частью сознания своего и к «несказанному» — не воплощенному еще миру), в нем возникают состояния, когда он видит, как высшая реальность просвечивает сквозь пошлость окружающих явлений, преображая их и возвращает им на миг их гармоническую красоту.

На этой стадии, драматичной, окрашенной пессимистическими настроениями, изобилующей обманами и падениями, определяется огромная движущая роль противоречия. Ситуация измены самому себе предстает в произведениях Блока в качестве *трагической вины* героя. Именно теперь, когда лирический герой Блока, оставляя мир Прекрасной Дамы, становится жертвой социально-исторической реальности, погружаясь в ее противоречия и принимая их внутрь собственной души, художественная система Блока обнаруживает свое глубочайшее соответствие характеру эпохи, ее исторической специфике.

В страшной, неестественной действительности, в которой живет теперь художник, мир цельности, мир любви, природы и родины заслонены пошлостью, пустотой, утомительным однообразием современной жизни. Человек утерял свою цельность, мир его ущербен. Ушло и былое чувство своей принадлежности к целому. Основные душевные состояния блоковского героя — одиночество, стремление «забыться», погружаясь глубже и глубже в угарную, тлетворную, пьяную атмосферу города, ощущение пустоты, механичности, исчерпанности существования. Сам в себе этот мир бессмыслен, лишен цели. Это мир мертвых механических круговращений, повторов: он воспроизводит сам себя, измерен, исчислен, из него нет выхода.

Ночь, улица, фонарь, аптека,  
Бессмысленный и жалкий свет.  
Живи еще хоть четверть века —  
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь — начнется все сначала…  
 *(3, 37)*.

Ночь — как ночь, и улица пустынна.  
Так всегда!  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .  
День — как день; ведь решена задача:  
 *Все умрут.  
 (3, 68)*.

День проходил, как всегда:  
В сумасшествии тихом.  
 *(3, 50).*

{82} Жизнь ощущается как полет в пустоту. Надолго отвлечься от этого невозможно:

Очнешься — вновь безумный, неизвестный  
И за сердце хватающий полет…

Вздохнул, глядишь — опасность миновала…  
Но в этот самый миг — опять толчок!  
Запущенный куда-то, как попало,  
Летит, жужжит, торопится волчок!

И, уцепясь за край скользящий, острый,  
И слушая всегда жужжащий звон, —  
Не сходим ли с ума мы в смене пестрой  
Придуманных причин, пространств, времен…

*(3, 4)*.

Все это было, было, было,  
Свершился дней круговорот.  
Какая ложь, какая сила  
Тебя, прошедшее, вернет?  
В час утра, чистый и хрустальный,  
У стен Московского Кремля,  
Восторг души первоначальный  
Вернет ли мне моя земля?  
 *(3, 131)*.

Первая любовь, как и все, что относится к первому этапу жизни, обладает для Блока абсолютным, непреходящим значением и всегда принадлежит высшему плану реальности как величайшая духовная ценность, как предварительное переживание мира в его целостности.

Так в снах, разрывающих кошмар каждодневного существования, об раз возлюбленной, потускневший и отчужденный, снова предстает, как неизменный, не тронутый временем. И в этом у Блока не реальность воспоминания, но реальность самого явления, его суть:

Я вижу в снах твой образ, твой прекрасный,  
Каким он был до ночи злой и страстной,

Каким являлся мне. Смотри:  
Все та же ты, какой цвела когда-то,  
Там, над горой туманной и зубчатой,  
 В лучах немеркнущей зари.  
 *(3, 129)*.

В снах печальных тебя узнаю…  
 *(3, 226)*.

Память совершает прорыв в иные измерения, открывая подлинную суть вещей. Явление в первой своей фазе сопоставляется с собой же на {83} последующей стадии и восстанавливает свою ценность. («Смотри: *Все та же ты*…»).

Так же вводится в план абсолютного существования, приводится к высокому единству с самой собой «нищая Россия», которая занимает место рядом с «первой любовью» и поэтически в ней отожествляется.

Россия, нищая Россия,  
Мне избы серые твои,  
Твои мне песни ветровые —  
Как слезы первые любви!..  
 *(3, 254)*.

В произведениях Блока с 1905 г. и вплоть до конца десятилетия вина героя раскрывается в своем всеохватывающем объеме. Все то, чему изменяет герой, в сущности своей равнозначно, но постепенно собирательным образом всех нравственных и жизненных ценностей становится для Блока образ России, вбирающей в себя черты жены, возлюбленной, становящейся олицетворением народной судьбы.

Образ России и в лирике, и в драме «Песня Судьбы» построен в двух планах, или, иначе говоря, совмещает в себе признаки двух сфер бытия: «музыкальной» и исторической[[115]](#footnote-116):

Идут века, шумит война.  
Встает мятеж, горят деревни.  
*А ты все та ж*[[116]](#footnote-117), моя страна,  
В красе заплаканной и древней. —  
 *(3, 281)*.

Верность себе, цельность, самодостаточность — качества объектов надысторического значения. В этом народ, первая любовь противостоят явлениям, существующим только в пределах исторической действительности, ею искаженных и раздробленных. Мысль о неизменности России, о ее верности самой себе господствует в стихотворении «Россия» 1908 г.:

Какому хочешь чародею  
Отдай разбойную красу!

Пускай заманет и обманет, —  
Не пропадешь, не сгинешь ты,  
И лишь забота затуманит  
Твои прекрасные черты…  
Ну что ж? Одной заботой боле —  
Одной слезой река шумней,  
*А ты все та же*[[117]](#footnote-118) — лес, да поле  
Да плат узорный до бровей.  
 *(3, 254)*.

{84} И именно эта постоянность, цельность, непоглощенность своим сегодняшним существованием, позволяет поэту ждать чуда:

И невозможное возможно,  
Дорога долгая легка,  
Когда блеснет в дали дорожной  
Мгновенный взор из-под платка,  
Когда звенит тоской острожной  
Глухая песня ямщика!..  
 *(3, 255)*.

Взор, песня — все наполняются новым значением, становятся знаками ожидаемого «невозможного». В стихах «На поле Куликовом» ясно определяется, что это. Поэт ждет сражения с Мамаем, освободившего Россию. Говоря о сражении *прошлом*, он говорит о сражении *будущем*. В тех изменениях, в которых встает перед ним его тема, эти временные понятия равнозначны.

Понятие «прошлого» для Блока мифологически целостно и глубоко соотнесено с «будущим». В «будущем» произойдет «синтез» — уже на новом уровне, поскольку в этом «синтезе» будет участвовать тот «страшный мир» социальных и общественных отношений, который был исключен вовсе на первой стадии бытия. Но именно в «прошлом» была заложена идея спасения «страшного мира» и, собственно, вся «лучезарность» возникла только ради этой идеи и в связи с ней.

Прошлое для Блока вообще гораздо существенней настоящего, которое — противоречиво, мгновенно, ограничено эмпирической реальностью. В стихотворении «Художник», рассказывая о процессе рождения искусства, Блок пишет:

Длятся часы, мировое несущие.  
Ширятся звуки, движенье и свет.  
Прошлое страстно глядится в грядущее.  
Нет настоящего. Жалкого — нет.  
 *(3, 145)*.

Прошлое — тот целостный, закрепленный памятью, изъятый из системы непрерывных изменений («измен») образ, который в стихах о России обнаруживает свою эпическую природу. В этом смысле трактовка прошлого, как будущего проецирует на будущее не только общие контуры события, но и характеризует его эпические масштабы, его нравственно-историческое значение величайшего, переломного события народной жизни.

«Настоящее» — «жалкое» — в этой встрече прошлого и будущего плавится, исчезает. Произведение возникает именно в этой точке плавления «настоящего», в момент, когда значение надвигающегося события узнается по родству и сходству с прошлым («опять», «но узнаю»):

За Непрядвой лебеди кричали,  
И опять, опять они кричат…  
 *(3, 250)*.

{85} Опять с вековою тоскою  
Пригнулись к земле ковыли.  
Опять за туманной рекою  
Ты кличешь меня издали…  
 *(3, 251)*.

Опять над полем Куликовым  
Взошла и расточилась мгла,  
И, словно облаком суровым,  
Грядущий день заволокла.  
…  
Но узнаю тебя, начало  
Высоких и мятежных дней!  
Над вражьим станом, как бывало,  
И плеск и трубы лебедей.  
 *(3, 252 – 253)*.

Для того чтобы сказать и о России — «Смотри: все та же ты, какой цвела когда-то», Блок использует средства и материал народного эпоса. Он создает легендарную трактовку исторического события XIII в., построив его характеристику на нескольких опорных образах, из которых каждый несет важную самостоятельную нагрузку. Это, прежде всего, пейзаж: степь, река, ночь, зарницы или кровавый закат, тучи и мгла, заслоняющие небо, свет далекого пожара. Это звуки: крики лебедей, голос плачущей матери, орлий клекот, зов возлюбленной, «рокоты сечи», свист ветра и мечей. Это два стана: княжеский и татарский. И, наконец, это одинокий всадник, который в страшном томлении и беспокойстве, с «вековой тоскою» на душе рыщет под «ущербной луною», потерявши свой путь, или мчится сквозь кровавую закатную степь туда, где «вечный бой», где «в степном дыму» сшиблись оба стана.

Движение всадника происходит не в конкретно ограниченном художественном пространстве, в пределах данного пейзажа. Оно таково, что из пространственного измерения незаметно переходит во временное, динамика его нарастает, пока мы не понимаем, что оно — лишь объективация душевного состояния героя — современного человека, остро ощутившего близость неизбежного исторического взрыва, грандиозной социальной битвы.

В статье «Народ и интеллигенция» (ноябрь, 1908) Блок пишет о разрыве между народом и интеллигенцией, непосредственно развивая эту мысль через систему образов, определивших собой облик России в стихах «На поле Куликовом»:

«Иногда сомневаешься в этом, но, кажется, это действительно так, то есть действительно не только два понятия, но две реальности: народ и интеллигенция; полтораста миллионов с одной стороны и несколько сот тысяч — с другой; люди, взаимно друг друга не понимающие в самом основном.

{86} Среди сотен тысяч происходит торопливое брожение, непрестанная смена направлений, настроений, боевых знамен. Над городами стоит гул, в котором не разобраться и опытному слуху; такой гул, какой стоял над татарским станом в ночь перед Куликовской битвой, как говорит сказание. Скрипят бесконечные телеги за Непрядвой, стоит людской вопль, а на туманной реке тревожно плещутся и кричат гуси и лебеди.

Среди десятка миллионов царствуют как будто сон и тишина, однако заплакал воевода Боброк, припав ухом к земле: он услышал, как неутешно плачет вдовица, как мать бьется о стремя сына. Над русским станом полыхала далекая и зловещая зарница»[[118]](#footnote-119).

По природе своей искусство родственно стихийным, органическим началам жизни (где оно сопряжено с действием, обрядом и мифом. — Блок писал об этом в своем историко-филологическом исследовании — «Поэзия заговоров и заклинаний»). И в искаженном, отчужденном плане современного существования искусство несет в себе элементы целостного нерасчлененного сознания, память об утраченной гармонии. Оно связывает ущербные и искаженные явления современной действительности с сферой мировой жизни.

Ее музыкальная стихия прорывается сквозь пошлый план обычного существования и преобразует его.

Искусство — в этом его важнейшая функция для Блока — не дает принять пошлую реальность за окончательную и последнюю правду. Оно дает почувствовать ее неподлинность, неполноценность, но, вместе с тем (что для Блока чрезвычайно важно) — и ее *не окончательную оторванность* от мирового движения.

Эволюция творчества Блока в последующие годы ставит перед нами необходимость уяснить себе реальные основы его художественной системы, не уподобляя эту систему реалистической.

Образы окружающего Блока конкретного мира все шире входят в его произведения. Что происходит вследствие этого с его поэтическим мировоззрением? Можно ли рассматривать дальнейшую драматизацию лирики Блока как отказ от идеи «синтеза» жизни и искусства (в пользу безоговорочного признания прав жизни)? Можно ли говорить вообще о разрушительной силе опыта в концепции блоковского мировосприятия? И, может быть, будет более справедливым признать, что, какие бы «трагические бездны» ни раскрывались перед Блоком в сфере его исторического и жизненного опыта, — все это не только не разрушало его отношения к миру, как к единой и внутри себя целостной системе, но укрепляло такое отношение.

Антитезы блоковского сознания — исторически новый способ восприятия мира в его цельности. Однако речь идет не только о восприятии. Блок, как уже было сказано, очень рано осознал, что эпоха созерцательного отношения искусства к миру кончилась.

Художники начала XX в., особенно символисты, стремились к искусству действенному и конструктивному. Великому искусству конца {87} XIX в. было в высшей степени свойственно протестовать против «власти эстетики» (Ибсен), самодовлеющего значения художественного начала (Чехов), рассматривать искусство как универсальное средство познания мира (Золя), как форму сознания, сливающуюся с этикой и религией (Л. Толстой), как единственную силу, способную прорваться через неподвижную кору быта к глубинам человеческой души, где скапливаются противоречия, создаются очаги будущих взрывов.

Творчество Блока связано с этим движением и продолжает его. Блоку совершенно несвойственно рассматривать искусство как форму собственно эстетической деятельности.

Действительность, с которой имеет дело художник, есть действительность более масштабная и многопланная, чем та, которая дана ему в историческом и жизненном опыте. Действительность блоковской лирики столь же непосредственно связана с миром свободы, сколь и с миром исторической необходимости, она так же принадлежит области гуманистического идеала, как и тем областям, где больней и острей всего современный человек осознает всю страшную, непоправимую глубину своего отпадения от идеала.

Эмпирическая действительность для Блока — заведомо лишь часть действительности, с которой приходится иметь дело и ему самому, и его лирическому герою, и современному человечеству в целом.

Музыкальная стихия блоковской лирики составляет среду, в которой могут свободно и естественно проявиться и вступить друг с другом в определенное взаимодействие различные реальности разных планов.

Искусство для Блока есть та же действительность, которая находится в определенном, а именно — трагическом соотношении с характером развития истории и, следовательно, со всеми конкретно-историческими формами человеческих отношений. Художник призван обнажать трагизм этого развития. Полнота мировосприятия, определившаяся как тип художественного мышления еще на самой заре творческой деятельности Блока, постоянно дает себя знать в его позднейшей лирике и более всего в тех произведениях, в которых мотивы ущерба и падения выражены особенно резко. Примеров тому множество. Назову то, что у всех на памяти: «Незнакомку», «Никогда не забуду. Он был или не был» («В ресторане»).

В обоих стихотворениях присутствуют в преображенной (искаженной сферой социальной практики) форме все элементы, характерные для структуры стихов о Прекрасной Даме: пейзаж (в обоих случаях отчужденный), чужие люди, Он, Она, разделяющая их преграда. Было бы неверно, на что указывал еще сам Блок, считать, что Прекрасная Дама превратилась в Незнакомку, то есть «пала», что это — следствие «падения» самого поэта, сменившего свой идеал Вечной женственности на проститутку. Гуманистический, социальный и, если угодно, даже исторический смысл обоих этих стихотворений именно в том, что их «низший» мир приведен в известное соотношение с тем миром универсальной полноты и гармонии, который никогда не перестает существовать для Блока в качестве реальности, требующей своего воплощения.

{88} Воплощение — акт творческий. Преодолевая препятствие (в первом случае — «туманного окна», «темной вуали»; во втором — ресторанной музыки, визга цыганки, «намеренно резких» слов), художественная память поэта вступает в борьбу с видимой реальностью. Однако «истина в вине» — формула трагического противоречия, здесь изгои и поэт и истина, их встреча иллюзорна и видимый образ истины призрачен. В другом стихотворении («В ресторане») стремительное перемещение образа женщины из вульгарного, обыденного плана в высший, где облик ее обретает свою гармоничность, кончается срывом, новым острым обнажением несоответствия.

Система представления о мире, которую выдвигает Блок, для него, как для художника, образует конкретный и многопланный образ мира. Существенная особенность этого образа — его внутренняя динамичность; предусмотренная в нем художником способность к изменяемости, к взаимодействию и связи отдельных элементов. Накопление жизненного опыта поэтом играет в этом процессе огромную роль. Жизнь ведет поэта к все более и более глубокому осознанию трагизма противоречий. Заострение ситуации противоречия, трагедийное по сути своей восприятие мировой коллизии — постоянное свойство блоковского мировосприятия, выраженное структурно, во всех составных элементах его произведений.

Победа музыкальной народной стихии восстановит, как считает Блок, человека во всей его целостности. Революция в этом смысле «укладывается» в художественную концепцию мироздания, развиваемую Блоком на протяжении всего его творчества, и завершает эту концепцию органично всем идеям, в ней выраженным. В плане исторического времени революция начинает процесс образования новой культуры. В плане музыкального времени, которое отождествляется с временем изначального развития творческого самосознания, она возвращает человеку чувство его единства с мирозданием, свободу воплощения непосредственно созерцаемого идеала, снимает с творческого акта лежавшее на нем проклятье ущербности. Происходит как бы возвращение к первой фазе блоковской концепции (к модели мира, данной в стихах о Прекрасной Даме), но уже на другом уровне. Система обогащена движением автора и его лирического героя через все звенья и противоречия современной жизни, изначально данные в ней лишь в потенции. Развиты и раскрыты все ее драматические и эпические аспекты, преодолены опасности одинокого лирического существования, вместе с предрассветным туманом развеялись и двойники. И теперь уже ясно, что система эта была многозначна, что она вобрала в себя главные социальные идеи века. Раскрытие связи между идеальным и реальным было сопряжено с поисками нового человека. Ни тот, ни другой процесс не может быть произвольно ускорен. Созданная Блоком художественная система, при всем ее специфическом своеобразии, отражала реальную действительность и следовала за ее ходом.

Связанный в своем возникновении с кризисом, переживаемым русской культурой в определенный момент ее развития, символизм, следовательно, {89} заключает в себе не только негативные тенденции трагедийной абсолютизации этого кризиса, но и отражает попытки его преодоления.

Символисты не только интересовались личностью, как катализатором этого кризиса, но и массовыми, народными формами развития действительности. Их влекло к большим темам, к монументальности, к всенародности, к фольклору, к истокам народного творчества. Термин «модернизм» также мало характеризует их эстетику, как и «декадентство», хотя и то, и другое, безусловно, в нее проникало.

Многое в истории русского символизма прояснится и станет на место, если мы увидим в нем самом силы, враждебные декадентству, способные бороться с его микробами.

Примером постоянно настороженного отношения к декадентству, как распространенной болезни современного сознания и культуры, был Блок. В его дневниках, записных книжках, статьях, письмах постоянно проявляется его резко отрицательное отношение к декадентству, которое в своей юности он определил как «отсутствие *идеалов*». «Удесятеренный Кант (может быть — не постигнутый. Постижимый ли?)»[[119]](#footnote-120).

Смысл этого замечания, сделанного Блоком еще в 1901 году (позднее эта мысль оживает у него постоянно), понятен: декаденты ограниченны, они не видят мир целиком, они «застряли» в кризисе, в кантовском дуализме. Не имея выхода в мир, они погружены в себя, в субъективность. Одного из поэтов-декадентов — А. М. Добролюбова, Блок называет «главой лапососания».

Для Блока «декаданс» был симптомом неизлечимого недуга, поразившего в силу многопланно ощущаемой им закономерности *весь организм* современной культуры сверху до низу. Наше представление о декадентстве в сравнении с блоковским огрублено и сужено, и он, следует это признать, в данном случае мыслил более глубоко и последовательно. Декадентство, с точки зрения Блока, могло гнездиться внутри самого великолепного произведения искусства. Семена его прививались повсюду, потому что сама система элитарной культуры была по сущности своей декадентской. И как бы ни были гениальны художники, действовавшие внутри этой системы, они не только не были застрахованы от болезни, но напротив, более или менее явственно обнаруживали свою к ней склонность. Блок видел признаки декаданса и в поражавших новизной своих средств, преизбыточностью всяческих красот постановках Мейерхольда, и в уверенно оперирующих человеческой психологией, исполненных традиционного гуманизма спектаклях Московского Художественного театра. Он находил элементы декадентства и в своих собственных произведениях.

Недостаток живительных соков, поступающих из почвы народной жизни, подтачивал всякое начинание, даже самое талантливое. Искусство затягивалось мертвой паутиной и его неудержимая тяга к красочности, к праздничности, сопровождавшаяся отяжелением форм и нарушением внутренней меры, указывала на углубление кризиса.

{90} Русские символисты младшего поколения (выступившего в начале 900‑х годов) в особенности рассматривали всю свою деятельность как борьбу с декадентским началом в современной им социальной действительности и, следовательно, в себе самих в качестве задачи первостепенной важности. Поиски «соборности», тоска по трагедии, стремление к «синтезу» (в музыке, например, — к слиянию симфонии с драматическим действом философско-трагедийного плана у Скрябина, с обращением к мифу и народному искусству у И. Ф. Стравинского; в изобразительном искусстве — к синтезу фрески и мистерии у М. Врубеля, живописи и мифа — у Чурлёниса, Н. К. Рериха, К. С. Петрова-Водкина и т. д.) — все это отражало попытки «взломать» социальную ограниченность жизни, преодолеть индивидуализм, приобщиться к бытию некой «мировой души».

Но символисты, даже те, которые призывали художника разрешить кризис в пользу жизни, а не смерти (Ф. Сологуб, например, поэтизировал уход из жизни как способ решения противоречия), — даже они не постигали все же исторически-конкретного, реально наметившегося пути к этому. Их искусство и теория выразили только *тенденцию*, хотя и это было очень важно в смысле духовной подготовки грядущих исторических процессов. Русский символизм во многом обеспечил свою художественную ценность для будущих времен именно тем, что возвел указанную тенденцию преодоления на уровень мировой и даже вселенской необходимости. Но художник-символист в большинстве случаев за пределы этой фазы не выходил. Символизм был и остался искусством эпохи неразрешенного исторического кризиса.

# **{****91}** Шекспировские мотивы

Теперь, после того, как мы попытались охарактеризовать эстетическую систему и эволюцию символизма в целом, нам предстоит вернуться к началу творческого пути Блока, чтобы понять, как складывались его взаимоотношения с театром и как его театр соотносился с символистскими идеями обновления сцены и, затем, самой жизни.

Блок — драматург и театральный деятель начинается созданием «лирических драм». С этого момента, т. е. с 1906 г., влияние Блока на театральную жизнь современности может быть прослежено в самых различных направлениях. Но «лирические драмы» одновременно и завершают собой довольно длительный период жизни Блока, окрашенный всесторонне проявляющимся интересом к театру.

Биографы Блока никогда не забывают отметить, что он в юности сильно увлекался театром, много выступал на любительской сцене. «Внешним образом готовился я тогда в актеры», — напишет Блок позднее. Внутренне же происходил сложный процесс формирования личности и поэтического сознания Блока. На рубеже века молодой Блок впервые начинает задумываться на общие исторические и философские темы. В ощущении наступающей эпохи, как «переходной», как времени действия, а не «созерцания», определяется его отношение к смыслу и цели собственного существования.

Многое для Блока переживалось, уяснялось и шло от театра и через театр. Дело не только в том, что сценическое искусство, с такой силой захватившее Блока, расширяло его эмоциональный опыт, сталкивало его с глубокими и резко выявленными драматическими коллизиями. Не менее важным было то обстоятельство, что драма давала Блоку пищу для размышлений над общими проблемами мировоззрения, освобождая, однако, эти размышления от отвлеченности, облекая их в конкретно-действенную форму. Наконец, театр давал возможность юному актеру-любителю Блоку испытать совершенно особое состояние творческой слиянности с миром, минуты душевного подъема, причастности к неким существенным событиям, которые как бы косвенно обозначались, лишь {92} предвещались сценическим действием, но не сводились к нему, не исчерпывались им.

Может быть, наиболее существенно именно то, что с театром связывается чувство патетического и действенно-устремленного вступления в мир, где личности (будь то Гамлет или кто другой) уже приуготовлена ее судьба, заведомо оправданная в своем высоком смысле и значении. Это состояние, глубоко пережитое Блоком, скоро находит свой поэтический эквивалент в стихах о Прекрасной Даме. Впрочем, театр и поэзия для него неразделимы друг с другом, и это само по себе уже воспринимается Блоком, как изначально дарованное благо:

Пока душа еще согрета,  
И рок велит в себе беречь  
И дар незыблемый поэта,  
И сцены выспреннюю речь…  
 *(1, 32)*,

— пишет он в 1899 г.

Скоро театр в его восприятии как бы вырывается вперед, открывая Блоку свои «пророческие» возможности и предлагая свои средства поэзии. Но сцена первенствует только до поры, пока поэзия не овладевает этими средствами, как своими собственными, и не оттесняет театр, который на этой стадии уже сделал свое дело. Непосредственное влечение Блока к сцене на некоторое время угасает.

Томас Манн писал: «Я думаю, что театр — прародина всей чувственной духовности и духовной чувственности… Театр — прафеномен как в области истории, так и в развитии отдельной личности… Я хотел бы увидеть такого художника слова и мысли (независимо от того, какой из: духов искусства соблазнил и увлек его впоследствии), который мальчиком не писал бы трагедий и не заставлял братьев и приятелей участвовать с ним вместе в их постановке»[[120]](#footnote-121).

Блок подтверждает точность этого наблюдения с одной лишь поправкой. А именно: значение театра, как «прафеномена» сохраняется для него постоянно. Для него, как для художника, с обостренной силой ощущающего неполноценность и обреченность современного существования, роковую разобщенность его различных планов, всестороннюю дифференцированность как отдельной личности, так и социально-исторической практики человечества в целом, театр как раз и будет таким искусством, которое, если и не всегда предлагает, то в принципе может предложить людям путь целостного, действенно-драматического отношения к миру и к самим себе. К себе, как к миру и к миру — как к себе.

Театр, в сущности никогда не терял для Блока своей внутренней связи с «прафеноменальными» стадиями сознания, которые им и некоторыми {93} другими его современниками отождествлялись с мифологическими формами мышления, свойственными нерасчлененной народной культуре. Возможность театра стать проводником глубинных, лишь в верхнем слое своем скованных современной буржуазной цивилизацией духовных сил человека и человечества, вытекала для Блока из самой специфики театрального искусства.

Уже сейчас надо иметь в виду то, что Блок будет говорить впоследствии о «стихийности» подлинного театра, о его принадлежности сфере ритма и музыки — т. е., области целостного народного бытия, всегда, по понятиям Блока, стоящего в оппозиции к идеологической мертвенности и эмпирической овеществленности буржуазного уклада. Так театр определится в системе воззрений Блока в качестве силы, родственной революции. Если революция для Блока — это извержение стихии, взрыв народной энергии, грозным и разрушительным способом восстанавливающий необходимое единство мироздания, то и театр для него тоже своего рода вулкан, выбрасывающий из жизненных недр на поверхность потоки раскаленной духовной лавы.

Отсюда — убеждение Блока в том, что тревожное, насыщенное ожиданием грандиозных социальных взрывов время, начавшееся во всем мире и, раньше, чем где-либо — в России, есть время расцвета театра, вступающего в эту пору в период своего решительного обновления. Блока влечет к театру его общественная интуиция, активный, склонный к заострению противоречий, тип художественного сознания. Именно поэтому театр оказывается необходим Блоку во все кризисные, поворотные моменты общественного — и его собственного — развития. Поэтому он связывает с театром основные темы своего творчества — находит в театре средства и методы, необходимые его поэзии, как поэзии предреволюционных лет.

Указанные формы отношения к театру возникают у Блока одновременно с процессом его творческого созревания.

Помимо любительской актерской деятельности Блока заслуживает внимания в этом плане и такое примечательное явление, как переход его театральных тем и театральных образов в лирику. Сначала — описание театральных впечатлений, а затем — продолжение театральной игры средствами лирики в условиях нетеатрального пространства и несценического времени.

Чрезвычайно интересны раздумья Блока над «Гамлетом», отраженные в заметках, относимых к 1901 г., но во многом сближающихся с его мыслями и настроениями 1902 г. Проблематика этих раздумий центральна для молодого Блока, образ Гамлета проходит через все его творчество, и поэтому досадно, что заметки Блока о Гамлете до сих пор не привлекали внимания исследователей.

К 1901 – 1902 гг. относятся и первые высказывания Блока об актерском искусстве и художественной миссии актера.

Наконец, задолго до создания «Балаганчика» поэзия Блока становится сферой деятельности театральных масок, вбирает в себя традиционные образы и мотивы старинного народного театра — commedia {94} dell’arte, русского балагана, Петрушки. Этот процесс сопутствует развитию в лирике Блока темы двойника. Вместе с тем он предваряет появление масок на театральной сцене.

Пересечение театра и поэзии вообще органично для искусства XX в. На этом перекрестке возникают новые художественные формы — емкие, характерные для эпохи и необходимые ей вплоть до наших дней. В творчестве Блока эта потребность полнее всего проявляется в русском искусстве, а возможно — и в европейском вообще. Гарсиа Лорку можно рассматривать в этом смысле как преемника Блока.

Четырнадцатилетний Блок был на «Плодах просвещения» в Александринском театре. После этого возникло желание играть самому. Летом в парке дедовского имения Шахматово молодежь с участием Блока разыгрывает сцены Козьмы Пруткова «Спор древнегреческих философов об изящном». К осени 1897 г., как известно из письма Блока к матери, подготавливается уже целый спектакль: «… Играть будут сцену у фонтана, сцену с Монгомери и Женитьбу Гоголя (часть I действия). Я буду играть Подколесина, Сережа[[121]](#footnote-122) — Степана, Эльза — сваху»[[122]](#footnote-123).

В гимназии, изучая курс древней истории, Блок заинтересовывается устройством древнегреческого театра: «… Устройство греческого театра забавно; вообще уроков не учу»[[123]](#footnote-124).

В том же году Блок сочиняет анкету, в которой имеются такие вопросы и ответы:

Мое любимое занятие… Театр.

Кем я хотел бы быть… Артистом императорских театров.

Мои любимые поэты — иностранные… Шекспир.

Мои любимые поэты — русские… Пушкин, Гоголь, Жуковский.

Мои любимые герои в художественных произведениях… *Гамлет*[[124]](#footnote-125), Петроний, Тарас Бульба.

Каким образом я желал бы умереть… На сцене от разрыва сердца[[125]](#footnote-126).

Следующим летом, после окончания гимназии и перед поступлением в университет, Блок в Шахматове, по свидетельству С. М. Соловьева, «увлекался декламацией шекспировских монологов. Декламировал на лужайках сада монологи Гамлета и Отелло, громко крича, отчаянно жестикулируя»[[126]](#footnote-127).

Позднее Блок вспоминал: «Мы разыграли в сарае “Горящие письма” (Гнедича?), “Букет” (Потапенки), сцены из “Горя от ума” и “Гамлета”»[[127]](#footnote-128).

{95} В августе сцены из «Гамлета» были сыграны в Боблове, имении Менделеевых, с участием Любови Дмитриевны Менделеевой, будущей жены Блока.

В архиве Блока в Пушкинском доме хранятся тетради, в которые он переписывал стихи и монологи, выбранные для исполнения[[128]](#footnote-129). Театральная тетрадь 1898 г. содержит в себе монологи Барона («Скупой рыцарь» Пушкина), Антония («Юлий Цезарь» Шекспира), Гамлета («Гамлет» Шекспира), Дон Жуана («Дон Жуан» А. К. Толстого), Генриха («Потонувший колокол» Гауптмана), Лейчестера («Мария Стюарт» Шиллера). Монологи иногда сопровождаются пометками Блока: «пауза», «жадная радость», «гордое злорадство», «сарказм», «злоба», «минутный ужас» и пр. На тщательную подготовку к ролям указывают записи, относящиеся к костюмам и гриму персонажей. Особенно детально обрисованы костюм и грим Скупого рыцаря (с ссылкой на грим актера Александринского театра М. В. Дальского) и костюм Гамлета. Большинство этих ролей исполнялось Блоком в летних любительских спектаклях или зимой в Петербурге.

Л. Д. Блок вспоминает, что, появляясь в то время в Боблове, Блок казался заинтересованным только театральными делами. «Блок и держал себя в то время очень “под актера”, говорил не скоро и отчетливо, аффектированно курил, смотрел на нас как-то свысока, откидывая голову, опуская веки. Если не говорил о театре, о спектаклях, болтал глупости, часто с явным намерением нас смутить чем-то не очень нам понятным, но от чего мы неизбежно краснели». Блоку, очевидно, нравилось слегка разыгрывать девиц Менделеевых. Смущал же он их цитатами из Козьмы Пруткова, а более всего тем, что вставлял при каждом случае: «O yes, mem Kind» — неизвестно было, как на это реагировать[[129]](#footnote-130).

Блок конца 90‑х – начала 900‑х годов запомнился современникам, как человек, увлекавшийся театром, а не поэзией. Таким он встает перед нами в несколько юмористическом освещении в воспоминаниях его родственника Г. П. Блока. «Он только что поступил в университет и увлекался сценой. Всем было известно, что будущность его твердо решена — он будет актером. И держать себя он старался по-актерски. Его кумиром был Далматов, игравший в то время в Суворинском театре Лира и Ивана Грозного. Александр Александрович причесывался, как Далматов (плоско на темени и пышно на висках), говорил далматовским голосом (сквозь зубы цедил глуховатым баском). … Раз вечером были у нас гости. И. И. Лапшин, тогда еще доцент, читал какую-то пьесу Зудермана. Чтение было прервано поздним приездом Александра Александровича. Он приехал с репетиции спектакля, в котором участвовал. Когда его спросили, какая у него роль, он своим заправским актерским тоном ответил, {96} что небольшая: — “тридцать страниц с репликами”. Узнав, какую пьесу читают, он тем же тоном небрежно заметил, что Зудерман ему “не дается”»[[130]](#footnote-131).

Среди стихов Блока 1899 г. есть стихотворение в рукописи, посвященное Далматову с эпиграфом из «Короля Лира» («Вы бедные, нагие несчастливцы»), с очевидностью навеянное игрой Далматова в роли Лира.

Осенью 1900 г. Блок написал стихотворение «Марии Гавриловне Савиной (после “Бурелома”)», позднее опубликованное под названием «Артистке». Увидев Савину в пьесе А. М. Федорова «Бурелом» на сцене Александринского театра, Блок обращает к ней строки, полные юношеского восторга:

Ты несравненна, ты — богиня,  
Твои веселье и печаль —  
Моя заветная святыня,  
Моя пророческая даль.  
 *(1, 460)*.

Свои театральные впечатления Блок часто переплавляет в это время в поэзию. В лирику он несет переживания, испытанные им на сцене. Эпиграф «Смейся, паяц, но плакать не смей» предпослан стихотворению:

Я опять на подмостках. Мерцают опять  
Одинокие рампы огни.  
Мне придется сейчас хохотать…  
А на сердце-то стоны одни!  
Что же делать! Толпа мне отсюда видна, —  
Затаивши дыхание, ждет…  
А у рампы она — смущена  
И наверное, бога зовет!  
Тише! Дрогнуло что-то… Как сердце стучит!..  
О, проклятое сердце, не плачь!..  
Чей-то голос над ухом звучит…  
Сам себе я судья и палач!..  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .  
Я очнулся. Толпа рукоплещет, зовет…  
Я не вижу тревожных огней!  
А она мне венок подает  
Из лавровых ветвей…  
 *(1, 434 – 435).*

Позднее Блок снабдит это стихотворение пометкой: «Вероятно тогда я играл в зале Павловой и пр.», т. е. отнесет его ко времени 1899 – 1900 гг., когда он состоял в «Петербургском драматическом кружке любителей». Но петербургские переживания здесь соединены, по-видимому, с воспоминанием о событии, случившемся в Боблове и коротко записанном {97} в тетради: «10 июля 1899 г. я получил лавровый венок за исполнение роли Скупого рыцаря»[[131]](#footnote-132).

«Театральная стихия» наступает на поэзию, заметно подчиняя ее себе, навязывая ей свои ритмы и интонации. Стихотворение «Я опять на подмостках», приведенное выше, написано, как экспрессивный, мелодраматически взвинченный монолог. Во всем внешне резко динамизированном речевом строе этого стихотворения («Тише! Дрогнуло что-то… Как сердце стучит!» и пр.) чувствуется влияние читанного и зачитанного на концертных эстрадах рубежа века знаменитого «Сумасшедшего» Апухтина, находившегося и в репертуаре самого Блока. Специфической театральной экспрессией и преувеличенной эмоциональностью полны и некоторые другие стихи Блока, также написанные в форме монологов («Этюд» — «Прощайте. Дайте руку Вашу…», «Как душно мне! Открой окно…» и др.). Ритмика этих стихотворений подчинена интонации актерского чтения, их язык близок языку современной салонной драмы и мелодрамы. Ходовые репертуарные положения и ситуации формируют лирический сюжет. Порой можно заметить осевшие в этих стихах частицы текста классических ролей Блока (например, в стихотворении «Как душно мне…» — слова и отдельные обороты речи из «Скупого рыцаря» и «Каменного гостя»).

Кружок, в котором играл Блок, был самый обычный интеллигентский кружок, в сущности — весьма мало интеллигентный, с претензиями на полупрофессиональность и с оттенком закулисных нравов — премьерством, борьбой честолюбий и пр.

В письме отцу из Петербурга от 22 января 1900 г. Блок, тогда студент третьего курса юридического факультета, признается, что мало уделяет внимания наукам и «настроился более в сторону искусства (преимущественно драматического теперь), чем науки». Мы узнаем, что Блоку поручили играть «большую драматическую роль первого любовника в скверной пьесе», которая должна быть разыграна кружком любителей — в зале Павловой, и что его захватывают считки, репетиции, «а главное мысль об исполнении такой ответственной роли». При этом «стихи подвигаются довольно туго, потому что драматическое искусство — область более реальная, особенно когда входишь в состав труппы, которая хотя и имеет цели нравственные, но неизбежно отзывает закулисностью, впрочем, в очень малой степени и далеко не вся: профессиональных актеров почти нет, во главе стоят присяжные поверенные»[[132]](#footnote-133). «Ответственной роли» Блоку в этом кружке сыграть было не суждено (он выступал раза четыре в самых незначительных ролях). Однажды, под фамилией Борский, Блок играл выходную роль банкира в драме «Горнозаводчик» {98} Ж. Онэ. Несмотря на «присяжных поверенных», «закулисность» победила, и Блок из кружка ушел. Сам он впоследствии признавался, что это столкновение с «реальностью» драматического искусства его во многом отрезвило.

Однако 1901 г. еще полон помыслов о театре и работой над новыми ролями. В тетрадях этого года, кроме выписок из «Горя от ума» и «Леса», — монолог Мармеладова из «Преступления и наказания» Достоевского. Но самое большое место занимает в этих тетрадях Шекспир. Блок выписывает монологи Антония, Ромео, Меркуцио, принца Мароккского и Гамлета («Быть или не быть?»). В одной из тетрадей содержатся и заметки по поводу трагедии «Гамлет», о которых уже упоминалось выше.

Но затем «актерский период» в жизни Блока кончается. Следующим летом из Шахматова он пишет З. Н. Гиппиус: «Прежде я имел смелость играть в соседнем именье Гамлета, Чацкого и Скупого рыцаря. Подмостки были маленькие и зрителей настоящих мало, а все крестьяне. Но были костюмы, грим, рампа, подъем духа — такая полнейшая иллюзия театра, что я несколько лет подряд упорно собирался на сцену и даже в Петербурге играл в отвратительном кружке в зале Павловой. Это преимущественно меня и отвадило. Теперь бы не хватило, пожалуй, и духа опять играть Гамлета, да и летний театр расстроился; в этом году не сыграли ни одного водевиля»[[133]](#footnote-134).

В актерских увлечениях Блока и во всей атмосфере вокруг них — от бытовой до внутренней, психологической, — имеется нечто трудно определимое, что постепенно заставляет вспоминать о Чехове, об его отношении к театру и о его пьесе «Чайка».

Этим чеховским духом до чрезвычайности проникнуто и только что цитированное письмо Блока из Шахматова. В нем не только чеховский элегизм, чеховские детали и «декорация», не только отражение общей с Чеховым любви к Гамлету, органически, хоть и неожиданно входящей в усадебный пейзаж и быт, но и то двойственное, в высшей степени характерное чувство глубокой любви к театру и, одновременно, презрения к нему, с которым мы на каждом шагу сталкиваемся у Чехова.

«Подъем духа» создают усадебные, не профессиональные, происходящие на природе, играемые для себя и потому — полные внутреннего смысла спектакли. Столичные же кружки, зараженные тем же ремесленным подходом к делу, что и профессиональная сцена, этот «подъем духа» убивают. Для Блока, в скромных масштабах его тогдашнего опыта, обозначается та же конфликтная коллизия, которая существовала для Чехова и Художественного театра — с нее, собственно, и начинается обновительное движение театра на рубеже века.

В те же годы Блок начинает проявлять интерес к общим вопросам актерского искусства. Впоследствии они приобретут для поэта большое значение. Причины его интереса к актерскому искусству связаны с тем, как понимает Блок главные цели театра и искусства в целом. Недаром {99} его наибольшие симпатии в театре были отданы актеру К. С. Станиславскому и В. Ф. Комиссаржевской.

В юности мысли о высоком признании актера, об его особой миссии связывались у Блока преимущественно с Далматовым. «Который-то из девяностых годов (право, они так мало отличались один от другого!). Осень, дождливый день, репетиция какой-то пьесы (все равно какой) в Суворинском театре на Фонтанке. В воздухе что-то несообразное, не нюхавший и представить себе не может: Викторьен Сарду вместе с Евтихием Карповым… Пустыня. Я, студент — первокурсник — с трепетом жду в коридоре В. П. Далматова, который запишет меня на свой бенефис, а на бенефисе — прорычит роль Макбета так, что ни одного слова нельзя будет разобрать, и никто из бывших в театре не поверит, что В. П. Далматов — очень большой артист и способен в другой вечер — не бенефисный, а обыкновенный — “ударить по сердцам с неведомою силой”…»[[134]](#footnote-135).

По каким признакам Далматов был выделен Блоком из числа других талантливых актеров рубежа века? Уяснить это помогает А. Р. Кугель — своей известной статьей о Далматове.

«Из всех актеров, каких я знал, самым интересным человеком был Далматов. Кем бы ни был Далматов — писателем, художником, чиновником, купцом, — он не мог бы быть незначительной фигурой. Он был крупный человек — по уму, по характеру, по темпераменту, по оригинальности своего склада». «Вообще его ум совершал какую-то чрезвычайно оригинальную, одному Далматову свойственную работу». «… Его появление в обществе… означало появление живописной, оригинальной фигуры, какого-то поэта жизни». «… Жизнь он любил страстно. Это была основная черта его натуры». «… Актер он был не для толпы». «В глубине глубин своих Далматов был романтиком, как был романтиком Дон Жуан». Он был «едва ли не самый культурный и самый интеллигентный (в истинном значении этого слова) русский актер». И, наконец, главное: «Актерская профессия не вытравила в нем целостности духа, что так часто случается с самыми замечательными актерами»[[135]](#footnote-136). Впоследствии Далматов, один из немногих актеров Александринского театра, с большим интересом отнесся к символизму и режиссерским исканиям Мейерхольда, создав незадолго до своей смерти зловеще-значительный и острый образ Неизвестного на репетициях «Маскарада».

Блок в лице Далматова впервые встретил тот целостный тип «человека-художника», который будет привлекать его впоследствии и в Комиссаржевской и в Станиславском. Это — новая формация художника, к которой принадлежал и сам Блок.

В 1902 г. Блок пишет З. Н. Гиппиус: «Мне странно то, что Вы пишете о сцене, о том, что с нее нельзя говорить о будущем. Мне иногда кажется, что, несмотря на все внешнее опошление современного театра, стоит актеру иметь талант (а это не так уж редко), чтобы сейчас запахло {100} литургией. И даже в самой закулисной личности актера иногда заметна священная черта, какое-то внутреннее бескорыстие и глубокая важность, медлительность и привычка быть королем, жрецом… и немного пророком. Право, это мне думается не отвлеченно, а на основании виденных мной даже не знаменитых итальянцев, а просто наших русских актеров императорской и частных сцен, например, г‑на Далматова в “Короле Лире”. Никогда не забуду ему этой роли, да и вообще она ему зачтется впоследствии, потому что такие моменты никогда не проходят даром»[[136]](#footnote-137).

Как видно из приведенного отрывка, Блок распространяет на актерское творчество свое представление об искусстве как форме служения чему-то высокому, недоступному для непосвященных. В основном его интересует — может ли театр при своем «внешнем опошлении» «говорить о будущем» или нет? З. Н. Гиппиус утверждала, что не может. Блок с ней не соглашался.

Именно в эту пору — в 1901 – 1902 гг. — оформляется отношение Блока к искусству, как к силе, приобщающей человека к целостно-синтетическому мировосприятию, дающей ему возможность непосредственного созерцания истины. Подобное мировосприятие реализуется в это время в поэзии Блока в «Стихах о Прекрасной Даме». Характерная особенность художественной структуры этого цикла — четко зафиксированное движение лирического героя к далекой и высокой цели, которую олицетворяет его возлюбленная. Путь героя, интерпретируемый поэтом как служение и подвиг, есть путь внутреннего приобщения к гармонии, которую символизирует женский образ, — ясный и неподвижный в противоположность полному сомнений и страхов герою. «Синтез» — дело будущего, он — «запределен». Лирический герой — носитель психологии современного человека — растит в своей душе только начатки этого будущего, потребность служить «Ей», готовность совершить свое далекое странствие.

«Говорить о будущем» — основная потребность искусства рубежа века — от Чехова до символистов. Она пронизывает собой и все творчество Блока, формирует его художественную систему. Блок уже в 1902 г. считает, что со сцены можно и должно «говорить о будущем», более того — что сцена «стихийно» располагает актера к этому разговору. Что суть актерского таланта как раз в том и состоит, чтобы очищать человеческую душу и тем самым приобщать ее к будущему.

Блок убежден, что сфера актерского творчества — духовная жизнь человека, что устремление в эту сферу органично для всякого талантливого актера и что, тем самым, именно актер — главная сила, противостоящая «внешнему опошлению современного театра». Здесь, конечно, много общего с идеями, которые постепенно завладевают Станиславским. Уверенность Станиславского в том, что истинным предметом изображения в театре является не просто жизнь, но «жизнь человеческого духа», как наиболее существенный и определяющий план реальности, — Блоку весьма родственна.

{101} Нельзя не заметить в письме Блока к Гиппиус и упоминания о «литургии», притом — не только в связи с «внутренним бескорыстием» актера. Возможность «литургии» сопряжена с какой-то особой манерой игры; «глубокая важность», «медлительность», нечто от короля, более того — от «жреца» и «пророка». Предусматривая мистериальную подлинность драматического действия, оперирующего в сфере «человеческого духа», Блок угадывает и появление новой стилистики, отбрасывающей выразительные приемы бытового театра.

Все это, однако, еще высказано робко, суммарно, не вполне определенно, хотя беглое упоминание о виденных им знаменитых актерах-итальянцах заставляет почувствовать за этими идеями некую конкретную почву.

То, что раздумья над означенными вопросами не случайно связывались у Блока с Далматовым, видно из продолжения его эпистолярной дискуссии с З. Гиппиус.

«Я не видала его в “Короле Лире”, но видала… во всех видах… Лучше помолчать, нежели облекать Далматова в ризу священника»[[137]](#footnote-138), — отвечала Блоку его корреспондентка. Но для Блока столь низменный план восприятия еще не обладал достоверностью. Как ему начинало представляться уже тогда, никакое явление, если воспринимать его только по-бытовому, не будет постигнуто целиком, во всем его смысле.

«О г. Далматове мне хочется с Вами поговорить, потому что я согласен как с тем, что Вы о нем пишете, так и с собственным мнением. Одно не исключит другого в известной обстановке, при известном направлении мистических мерцаний души. Или — я по временам очень грубею и становлюсь более толстокожим, чем нужно для справедливой оценки. Знаете, я, кажется, не виноват на этот раз, потому что в одну сторону (по крайней мере) я вижу теперь очень далеко и в эти серые, сонные дни петербургской осени, и вечером, и ночью. Душа горит опять “как в первый день”[[138]](#footnote-139). Там опять все — помыслы, поступки и сказки всего существа… Всегда брезжит в памяти иной смысл, когда кругом отбивается такт мировой жизни»[[139]](#footnote-140).

Театральные впечатления, как и все другие, переосмысливались Блоком упорно и целенаправленно, под знаком той поэтической концепции, которая у него в то время складывалась.

{102} В 1919 г. Блок назовет Шекспира «величайшим в мире» писателем[[140]](#footnote-141), художником, который «не только воспроизводит действительность, но как-то преображает жизнь, показывает, что она, черная, бессмысленная, проклятая, — проникнута каким-то тайным смыслом»[[141]](#footnote-142). Однако для себя от открыл Шекспира гораздо раньше.

В истории отношений Блока с Шекспиром в интересующий нас сейчас период выделяются несколько событий. Это — исполнение роли Гамлета в любительском спектакле в Боблове в 1898 г., когда Блок играл Гамлета, а Л. Д. Менделеева — Офелию. Это — появление ряда стихотворений с лирическими героями, именуемыми Гамлет и Офелия. И, наконец, это заметки о Гамлете. Все эти факты между собой внутренне связаны, всем им принадлежит важное место в духовном и творческом развитии Блока.

Что можно сказать по поводу того, как исполнял роль Гамлета Блок в бобловском спектакле 1898 г.? Этот вопрос со всей тщательностью освещен в исследовании М. А. Рыбниковой «А. Блок — Гамлет»: небольшой книжечке, где собраны все уцелевшие фотографии, изображающие участников спектакля в костюмах и в позах напряженных и несколько искусственных, потому что техника фотографирования требовала в те годы длительной выдержки. Рыбникова описала бобловский спектакль и обстановку вокруг него на основе сохранившихся воспоминаний и устных свидетельств, которые она смогла получить от некоторых еще живых в начале 20‑х годов его участников и зрителей. Однако, никто из них не смог толком вспомнить, как Блок играл Гамлета, и Рыбниковой пришлось прибегнуть к методу «оживления» фотографий и описанию «костюмов в действии». Лишь сестра Любови Дмитриевны — С. Д. Менделеева (она играла роль королевы) сказала Рыбниковой нечто любопытное.

С. Д. Менделеева сравнила Гамлета — Блока с позднее виденным ею в этой роли В. И. Качаловым. «Нет, у нас было лучше, — заявила она. — Качалов дает слишком много простоты. Блок был царственнее и величавее, это был действительно принц датский». Особенно проникновенно, как помнила С. Д. Менделеева, у Блока звучала фраза:

Офелия, о нимфа, помяни мои грехи  
В твоих святых молитвах.

«Он произнес ее медленно, медленно, раздельно и молитвенно: какая-то связь с той, кому ее говорил здесь Гамлет, переполняла эти слова чувством и мыслью»[[142]](#footnote-143).

Но театральная тетрадь 1898 г., в которой имеются некоторые пометки, относящиеся к этому спектаклю, никак эти «чувства и мысли» не конкретизирует. «Общий характер» (очевидно, состояния Гамлета) определяется как «злорадство наболевшей души», что, по-видимому, относится {103} к сцене «мышеловки». Блок помечает, что «драматичность и сила монологов идет crescendo», а перед явлением духа (речь идет, несомненно, о сцене с королевой) — «страшное напряжение чувства усиливается», достигая своего апогея, когда Гамлет падает на колени и говорит прерывающимся голосом. «Однако, — предупреждает себя Блок, — переигрывать нельзя ни в коем случае, и предыдущие монологи должны идти постепенно, с редкими порывами страсти»[[143]](#footnote-144).

Блок явно пользуется виденными им сценическими решениями этой роли и, главным образом, озабочен воспроизведением общего внешнего рисунка игры, возможно — заимствованного у того же Далматова. Значение бобловского спектакля определяется не тем, как понял и сыграл Гамлета Блок, но самим фактом исполнения. Важно, *чем* вошел этот спектакль в сознание Блока, какие дополнительные эмоции и творческие порывы он вызвал.

Спектакль был воспринят Блоком как крупнейшее жизненное событие, полное едва ли не мистического смысла. Блок канонизирует воспоминание о спектакле как о событии вещем, обозначившем перспективу (давшем «модель») будущих отношений его (Гамлета) и ее, Любови Дмитриевны (Офелии). Канонизация спектакля и его значение в собственной душевной жизни происходит посредством лирики, принимающей в себя тему «Гамлет — Офелия». Образ лирического героя (Блока — Гамлета) и его возлюбленной (Любови Дмитриевны — Офелии), сопоставляемые с поэтической реальностью Шекспира (вдвойне реальной, благодаря спектаклю), воспринимают от нее и тенденцию к трагическому усложнению. Гибко следуя за отношениями героя и героини, поэт и нас, читателей, заставляет воспринимать эти отношения не как личные только, но эпохально емкие, обобщающие, введенные в контекст мировой трагедии. Здесь сама вторичностъ образа, при том, что он одновременно вырастает из жизненного факта, т. е. и сохраняет первичность свою, тоже является условием его обращения в образ символического плана.

В данном случае перед нами как раз пример того перехода драмы в «жизненное действие», о котором писал В. Соловьев, а позднее будут мечтать символисты — Вяч. Иванов, Андрей Белый и др.

Первое стихотворение «гамлетовского» ряда создается восемнадцатилетним Блоком на другой день после спектакля:

Я шел во тьме к заботам и веселью,  
Вверху сверкал незримый мир духов.  
За думой вслед лилися трель за трелью  
Напевы громкие пернатых соловьев.  
И вдруг звезда полночная упала,  
И ум опять ужалила змея…  
Я шел во тьме, и эхо повторяло:  
«Зачем дитя Офелия моя?»  
 *(1, 382)*.

{104} Это стихотворение непосредственно прикреплено к событию спектакля и к тому, что было после него. После же было возвращение вдвоем через ночной сад, которое с теми же подробностями описывает в своих воспоминаниях Л. Д. Блок.

В первом стихотворении о Гамлете и Офелии уже присутствуют три основных и постоянных элемента художественной структуры всех стихов «гамлетовского “цикла”». Это — пейзаж или обстановка действия, которые дают опору «гамлетовской» теме в конкретной реальности, где находится автор и его лирический герой. Это — образ пути Гамлета, иногда впоследствии очень сложный (в первом же стихотворении — просто путь через сад). Это, наконец, ситуации внутреннего разлада, разлуки или иной дистанции между Гамлетом и Офелией.

Представление только что закончилось, но чувства, которые оно вызвало, начинают набирать силу. Только что сыгранная роль оказалась необыкновенно удобным мостиком для установления своих собственных связей с миром. Поэт явно не хочет расстаться со своей ролью, но еще и не решается присвоить своему лирическому «я» имя Гамлета. Словно бы кто-то другой («эхо повторяло») распространяет на жизнь поэта коллизию шекспировской драмы. Он делает еще довольно осторожный и неопределенный шаг навстречу Гамлету. Конфликт с Офелией намечается смутно, драматизм вопроса — «Зачем дитя Офелия моя?» — тоже очень неопределенен.

Наиболее существенна в этом первом стихотворении потребность соединить Шекспира с живой бобловской природой, вывести Гамлета и Офелию в сад, под звездное небо.

Трактовку трагического начала, как природного (мотив предсмертного влечения к природе Офелии и Дездемоны) даст в стихотворении «Когда случилось петь Дездемоне…» Б. Пастернак, правда, с гораздо большей опорой на самого Шекспира. Однако в принципе он следует здесь за Блоком, для которого, как это видно и в других стихах на эту тему, Шекспир очень легко вписывается в природу. Возможно потому, что сам Блок часто читал монологи из Шекспира под открытым небом и привык объединять его эмоционально со знакомым пейзажем. Но возможно и в силу ощущения «стихийности» Шекспира.

Театр ассимилирован природой и в стихотворении «Есть в дикой роще на краю оврага» (1, 11), где пейзаж, имеющий характер натурной зарисовки, призван принять в себя, как свою органическую часть и могилу Офелии, и того, кто приходит ее оплакивать. Он, этот опечаленный незнакомец, говорит о себе в первом лице, но еще тоже не называет себя Гамлетом. Скорее это именно поэт — тот, кто живет и бродит в этих местах, зная, как свои пять пальцев, и овраг, и ручей, и рощу. Подобное соединение двух планов действительности — жизненно-биографической и вторичной, художественной, образует в ранней лирике Блока начатки мифологической системы его творчества, позднее необычайно богато развившейся.

В стихотворении того же года «Офелия в цветах, в причудливом уборе» (1, 651) жизненно-биографическая среда заменена средой литературной. {105} При этом сюжетные мотивы шекспировской трагедии очень свободно изменены Блоком, последовательность их сдвинута.

Во всех случаях в лирике Блока сон — это прорыв в высшую реальность или в ту область прошлого, где истина на миг была дана личности в непосредственном чувственном восприятии.

Сон освобождает потерявшуюся среди будничных дел память («Мне снилась снова ты…», 1, 14).

Поэт видит возлюбленную — Офелию и ему открывается новый, высший план этого образа. Вознесенная над реальностью обычной земной жизни, в «розовом сияньи» Офелия смотрит на Гамлета «без счастья, без любви, богиня красоты» — предмет поклонения «бедного поэта».

Ее отрешенность от его страданий, спокойствие и самодостаточность входят в лирику Блока не столько как психологические качества реального облика возлюбленной (хотя они и подсказаны ее жизненным характером), но как признаки того обобщающего, символического образа, с которым поэт отожествляет — пока еще в силу субъективной потребности, не более, — представление о некоем прекрасном, непостижимом и недоступном ему плане существования. Но этот чрезмерный покой есть и признак невочеловеченности. Она еще как бы пребывает в духовном сне, любовь и деятельная жизнь еще не коснулись ее.

Надо отметить, что именно в указанном стихотворении между Гамлетом и лирическим «я» автора («бедным поэтом») установлено тождество. Прежде Гамлет скорее походил на его двойника.

Вынесенная за рампу на жизненный простор ситуация Гамлет — Офелия наконец-то приобретает способность самостоятельного развития. С другой стороны, это и происходит именно потому, что она уже внутренне усвоена, как не посторонняя — в полной мере «своей» она станет тогда, когда для Блока ее личностное значение совпадет с объективно-историческим, став предпосылкой к символизации идейных мотивов трагедии Шекспира. Но и сейчас поэтическое сознание Блока уже опирается на Шекспира.

С помощью Шекспира наклонность Блока к познанию жизненных противоречий, еще от него скрытых в их конкретном содержании, получает возможность обнаружиться в формах, редкостное удобство которых состоит в том, что они в одно и то же время конкретны — и нестеснительны, вечны — и вмещают в себе сегодняшнее чувство, поэтически возвышенны — и уходят своими корнями в конкретную действительность, в индивидуальную душевную жизнь художника.

Для обширной группы стихов Блока на «гамлетовскую» тему характерно, что Офелия, не совершая никаких действий, как бы выступает вперед, всецело определяет состояние Гамлета, который пассивен, зависим от женственного начала.

Офелия предвещает Гамлету гибель. Ее безумие как бы делает неизбежной и его смерть («Песня Офелии», 1, 17). Возникает образ пространства, не столько разрушающего его и ее общность, сколько объединяющего их единой трагической судьбой. «Край постылый», куда уехал Гамлет, открыт взору Офелии. Она видит зловещие признаки {106} опасности — судьба Гамлета не безразлична стихии природы:

Берега твои во мгле…  
Вал сердитый, говорливый  
Моет слезы на скале…  
 *(1, 17)*.

Знаки, предвещавшие гибель Гамлета, ей ясны:

Милый воин не вернется,  
Весь одетый в серебро…  
В гробе тяжко всколыхнется  
Бант и черное перо…  
 *(1, 17)*.

Установившиеся отношения (разобщенность, немое преклонение перед Нею, соединяющая сила прошлого) приобретают особенно возвышенный строй в известном стихотворении 1900 г. «Твой образ чудится невольно», приближаясь к классической форме блоковской лирики первой книги:

Ты не жила в моем волненьи,  
Но в том родном для нас краю —  
И в одиноком поклоненьи  
Познал я истинность Твою.  
 *(1, 57)*.

Здесь Ты пишется уже с большой буквы. Любовь «объективирована» (выражение Блока). Миф почти сконструирован: в сюжетно-образной системе стихотворения уже нет ничего от усадебного быта и атмосферы бобловских любительских спектаклей недавних времен. Упоминание о родном крае, в котором живет Она, более не связывается в нашем сознании с какой-либо определенной конкретной местностью. Это — край родной для обоих в ином смысле слова, и Он, живя обычной жизнью, «в одиноком поклоненьи» познает истинность Той, которая там обитала.

В стихотворении «Не призывай и не сули…» от 1 июня 1900 г. мы находим уже четко построенную антитезу, дающую схему двупланного мира. Она, Офелия, лучезарная «Дама» — вознесена в сферу неба. Он — «сын земли», к ней стремящийся. Но путь его — земной, и «вдохновения» отошли:

Не призывай и не сули  
Душе былого вдохновенья.  
Я — одинокий сын земли,  
Ты — лучезарное виденье.  
 *(1, 47)*.

{107} И в другом случае на первый план выходит чувство связи с прошлым, вообще очень важное и устойчивое в поэзии Блока:

Прошедших дней немеркнущим сияньем  
Душа, как прежде, вся озарена.  
 *(1, 46).*

Стихотворение, заметил сам поэт, «показывает, что овеяла опять грусть воспоминаний о 1898 годе, о том, что казалось (и действительно было) утрачено»[[144]](#footnote-145).

Здесь говорится о «ранней осени», которая «овеяла» героя своим «тоскующим дыханьем», о том, что «ночь темна», о близости разлуки. Но звук, идущий издали, достигает сегодняшнего дня:

А все звучит вдали, как в те младые дни:  
*Мои грехи в своих святых молитвах,  
Офелия, о нимфа, помяни*.  
И полнится душа тревожно и напрасно  
Воспоминаньем дальним и прекрасным.  
 *(1, 46)*.

Собственно, это же движение прошлого в настоящее, впервые как творческий принцип выработанное в «гамлетовском» цикле, лежит в основе композиции таких поздних стихов, как «За горами, лесами…» и «Приближается звук. И покорна щемящему звуку…» Непосредственно с Гамлетом не связанные, они, тем не менее, несут в себе все элементы «гамлетовской» лирики.

Потоки времени выносят из прошлого разные пласты действительности (сравним «Балаганчик», «Песню Судьбы», циклы стихов: «На поле Куликовом», «Итальянские стихи» и др.). Но в стихах «За горами, лесами…» и «Приближается звук» (есть и другие, в этом плане им подобные стихи) качество времени близко «гамлетовскому», центральный по смыслу эффект возвращения прошлого в настоящее здесь выносит на поверхность сознания тот же бобловский комплекс и тот же пейзаж. Это — «гамлетовский» пейзаж, поскольку в «Стихах о Прекрасной Даме» он уже станет несколько другим.

Уже после того, как написана большая часть стихотворений «гамлетовского» цикла, и примерно в то время, к которому относятся заметки Блока о Гамлете (В. Н. Орлов датирует их условно 1901 г., но возможно, что они сделаны и в 1902 г.), Блок углубляется в чтение Владимира Соловьева, знакомится с некоторыми его статьями и, главным образом, — с его поэзией, производящей на него, как известно, сильнейшее впечатление. Вопрос о влиянии Вл. Соловьева на Блока неоднократно рассматривался в литературе. Он был специально выделен и глубоко освещен в работах З. Г. Минц, в частности, в ее прекрасной статье «Поэтический идеал {108} молодого Блока»[[145]](#footnote-146), и в нашу обязанность никак не входит возвращаться к нему во всем его объеме. Тема эта интересует нас сейчас в ее частных аспектах. А именно: в какой мере и как поэтическая система «Стихов о Прекрасной Даме» (1901 – 1902), сложившаяся под воздействием некоторых идей и поэтических образов лирики Вл. Соловьева, восприняла тенденции «гамлетовского цикла» и в свою очередь сказалась на блоковской трактовке «Гамлета» и какие существенные черты времени, преломленные в мировоззрении Блока, определили собой эту связь.

В упомянутой выше статье, стремясь уяснить, «что же в соловьевстве привлекает А. Блока 1901 – 1902 гг.», Минц пишет: «Это, прежде всего, представление об идеале как духовной сущности мира. Это, далее, стремление к идеалу как к совершенному воплощению всего лучшего и высокого. Это, наконец, представление (стихийное) о том, что высший идеал может “являться” человеку на земле (не “человечеству”, а “поэту”, но ведь и он — человек), что идеал этот достижим, что надеждой его достигнуть, собственно, и “стоит жить”.

Так из всего наследия Соловьева наиболее важными для Блока оказываются мечты о неразорванной, гармонической жизни»[[146]](#footnote-147).

Исследовательница указывает на то, что Блок, рисуя в стихах своих мистический образ «души мира», предстающий поэту, как прямая противоположность жизненному, земному началу, утверждает «реальность», объективную значимость своего идеала, хотя истинность его и познается поэтом в одиноком созерцании, является результатом его индивидуального душевного поиска.

В самом деле, субъективное в творчестве раннего Блока и вообще в его художественном миросозерцании первого периода очень настойчиво стремится предстать как абсолютное. Это — отправная и весьма важная тенденция. Вторая — оно стремится обрести свою конкретность в мифе, в системе которого отражены и приведены к заведомо временному равновесию дисгармоничные отношения между «Я» (героем поэтического творчества Блока) и вне его находящимся миром. В этом мире выделены главные, обобщающие в каждом случае целый круг жизненных переживаний и явлений величины: «Она», небо, природа, земля, люди, которые вместе обозначают всю полноту реальности, которой живет «Я». Непрочность равновесия предопределяет постоянное душевное напряжение героя, неизбежно выводит его из состояния внешней неподвижности борьбы с внутренним сомнением, заставляет его возобновлять пока еще несложную, повторяющуюся, связанную с образом преодоления разлучающего пространства систему действий.

В дневнике Блока за июнь 1902 г. имеется такая запись: «Миф есть, в сущности своей, мечта о странном — мечта вселенская и мечта личная, так сказать — менее и более субъективная (но никогда не объективная, ибо никакая “мечта” не может быть объективной. Она только больше {109} или меньше объективируется — путем кристаллизации своего содержания во вселенной, его очистки от туманностей одинокого духа). Притом — вопрос еще, что выше — объективированная или еще первобытно-туманная мечта, мечта, как таковая»[[147]](#footnote-148).

Модель сознания, которую конструирует в это время Блок, необычайно близка типу первоначального художественного сознания, можно сказать — представляет собой его копию. Современный исследователь проблемы мифа справедливо видит одну из коренных особенностей мифологического сознания в том, что на стадии его «весь мир представляется первобытному человеку, как нечто единое с ним. Природа противостоит человеку, как чуждая сила, но он не осознает этого и все сущее принимает за должное»[[148]](#footnote-149).

В данном же случае Блок столько же преднамеренно, сколько и интуитивно, противопоставляет это свойство первобытного сознания, еще не расколотого противоречиями, — цивилизованному, готовому, притерпевшемуся к противоречиям и собственной ущербности распространенному типу современного мироощущения. Блок с первых шагов его творческого пути чувствует себя как бы у начала мирового развития. На этой стадии он словно освобождает себя от воздействия всепроникающей силы отчуждения, дробления и унификации, хотя только субъективное переживание подобной освобожденности не оказывается прочным. Однако для нас важен в данном случае сам замысел, сам импульс.

С Владимиром Соловьевым Блока сближает в этот период прежде всего жажда абсолютного воплощения и синтеза внешнего и внутреннего, которая только вначале осознается им в образах-представлениях соловьевского типа, его терминологии. Среди дневниковых записей 1901 – 1902 гг. есть, например, такая: «Собирая “мифологические” материалы, давно уже хочу я положить основание мистической философии моего духа. Установившимся *наиболее* началом смело могу назвать только одно: женственное.

Обоснование женственного начала в философии, теологии, изящной литературе, религиях.

Как оно отразилось в моем духе.

Внешние его формы (антитеза).

Я, как мужской коррелат “моего” женственного. “Эгоистическое” исследование»[[149]](#footnote-150).

То, что в «Стихах о Прекрасной Даме» художественный мир выстроен по оси коррелирующих образов лирического героя и Дамы, исходит от соловьевских представлений о любви, Софии и т. д. «Женственный» коррелат героя играет важнейшую роль в лирике и драмах Блока. И, несмотря на появление новых, промежуточных планов в творческой системе поэта, указанное соотношение остается весьма важным в его творчестве. Абсолютный смысл их связи не утрачивается. Эта стойкая особенность миросозерцания {110} Блока крайне существенна. Через Владимира Соловьева Блок воспринимает уже разносторонне выраженную во всей культуре эпохи мечту о преодолении разрыва между личностью и историей, между человеком, который не может быть самим собой, если жизнь не осуществит определенных его ожиданий, — и жизнью, которая все низводит на какой-то другой уровень и ожиданий не выполняет. Блок воспринимает от Соловьева принцип моделирования действительности посредством мифа.

Но «Она» — главная героиня «гамлетовского» цикла — уже выступала как центр и душа всего существующего. С «Ней» уже соединялись качества полноты, покоя, красоты, ясности, света. С «Ним» — преданность, долг служения, способность угадывания «Ее» присутствия во всем, что «Его» окружает, потребность идти к «Ней» через все преграды. Уже в ситуации, заданной Шекспиром, коррелирующая ось устанавливала взаимодействие между автором и его «мечтой», героиней, которая тем самым утверждалась в значении, гораздо более широком и *реальном*, чем литературный персонаж.

Через эту связь — не с мифическим героем только, но с человеком, художником — обнаруживалась двойная природа образа — художественная и жизненная. Но и «Он» — лирический герой цикла, существует в том же двойном измерении. «Его» отношения к «Ней» — символически расширенный образ отношений, действительных для «Я», т. е. для самого художника. Лирический герой представал как авторское «Я», спроецированное на систему мифологически многозначных художественных связей. Сознание героя есть предусмотренная замыслом проекция художественного сознания самого поэта, и этот момент представляет собой, конечно, нечто специфически важное для формирования блоковской поэтической системы.

На первом этапе творческого развития Блока неразрывность общего и частного, объективно данного и индивидуально пережитого была осознана поэтом и приобрела структурную определенность под воздействием романтико-мистической концепции Владимира Соловьева.

Но — и это более чем существенно, — в отличие от Соловьева, встреча «Ее» и «Его» не представлялась Блоку возможной в виде врывающегося в обыденную жизнь «чуда». «Чудо» только предчувствовалось, вызывая лихорадку нетерпения и молитвенный экстаз в душе лирического героя. «Ее» лицо оставалось не угадано и не явлено: «Она» обычно представала поэту под разными ликами, обнаруживая свою внутреннюю связь со всем тем, что прекрасно, в чем — потенция любви и цветения, и эти всюду разбросанные очевидные признаки становились для него знаком «Ее» реального присутствия в мироздании. Однако не больше.

Жизнь лирического героя тоже была не осуществлена, жажда воплощения его преследовала. Впереди, в тумане рассвета рисовался длинный путь.

Уже на стадии «гамлетовского» цикла художественная конструкция, берущая мир в измерениях вневременного характера, освобождающая его от признаков его исторического состояния, вместе с тем определялась и ко времени. В своем первоначальном виде она относила себя целиком {111} к началу жизненной судьбы героя (художника), отожествляя скрытую в себе полноту возможностей с полнотой его юношеского мировосприятия, чтобы затем определиться в качестве важнейшей категории *прошлого*, но прошлого, императивно относящегося к *будущему*.

В 1901 г. Блок работает над ролью Гамлета и выступает в концертах с монологом «Быть или не быть?» След этой работы — заметки о Гамлете в его театральной тетради. Заметки представляют собой большой интерес, будучи разносторонне связаны и с развитием личности Блока, и с проблемой «нового» Шекспира, которого ищет театр XX в.

Лирически сдружившийся с Гамлетом на почве бобловских переживаний, Блок теперь открывает для себя «объемного» и объективного Шекспира. Его возвращение к «Гамлету» через три года после бобловского спектакля, уже ставшего конструктивным элементом некоего создаваемого Блоком мифа о своей юности, отвергает как будто его прежнее, суженное до любовной темы, восприятие трагедии. Блоку предстает Шекспир гораздо более обширный и сложный, у которого любовная тема явно подчинена другим, важнейшим, и поставлена от них в прямую зависимость. Новое понимание Гамлета связано у Блока с процессом его собственного духовного и творческого формирования. Переход Блока от «лирического» восприятия Шекспира к восприятию драматически действенному в этом смысле показателен.

Блок неоднократно вспоминал о том, что период 1901 – 1902 гг. имел особое и очень важное значение в его жизни. Для Блока это была переломная пора, полная напряженных раздумий о том, что принесет с собой новый, XX век, о том, должен ли он, как личность, «принять» свой век и на каких условиях, или он «не примет» его, не поверит ему.

Новый век, позднее писал Блок, «сразу обнаружил свое лицо, новое и не похожее на лицо предыдущего века… Уже январь 1901 года стоял под знаком совершенно иным, чем декабрь 1900 года, … самое начало столетия было исполнено существенно новых значений и предчувствий»[[150]](#footnote-151).

Формирование мироощущения Блока, конечно, не всегда шло осознанным путем. Вглядывание в природу, в лица, в течение окружающей жизни — интеллигентской и народной, — вслушивание в ее ритмы, как и в ритмы современной поэзии и литературы, было для Блока органичным способом постижения действительности и своих внутренних с ней связей.

Образ мира, созданный в результате такого нерасчлененного, синтезированного, в основе своей во многом интуитивного отношения к жизни, дают «Стихи о Прекрасной Даме». В цикле «Стихов о Прекрасной Даме» отражены те общие понятия о действительности, об искусстве, о назначении личности и силах, управляющих ее судьбой, которые являются одновременно и философскими идеями, и художественными образами, существуя для Блока в своей двусторонней истинности.

{112} Заметки о Гамлете входят в контекст общих раздумий и исканий Блока тех лет. Заметки не содержат (как это обычно бывало раньше в записях Блока по поводу исполняемых им ролей) соображений о том, как надо играть то или иное место роли, какие интонации сообщать голосу, как гримироваться, одеваться и пр. Не комментируется Блоком и самый текст монолога «Быть или не быть?», который берется им как центральное событие на пути становления образа Гамлета и главного действия шекспировской драмы.

Мысль Блока выражена главным образом в том, как он определяет причины тяготения персонажей друг к другу, причины их отталкивания от Гамлета и ситуацию Гамлета, к разрешению которой он приходит через монолог «Быть или не быть?». Выводы не даны. Но важно движение, которое Блок сообщает шекспировскому материалу, мотивы, объясняющие поведение Гамлета, и акцент, сделанный на известном монологе.

В заметках Блок размещает силы вокруг Гамлета и выясняет его исходное состояние в отношении необходимости действовать. Блок дает экспозицию действия Гамлета, заключенную в его внешнем бездействии. И то, как определяет Блок направление внутреннего действия Гамлета, и составляет наиболее важную сторону содержания его заметок. В этой своей части заметки непосредственно соотносятся с процессом духовного становления самого Блока.

Блок оспаривает традиционную точку зрения на трагедию Шекспира, выдвинутую театром и критикой XIX в. Он начинает свои заметки с заявления о своем решительном несогласии с Гете, считавшим, как известно, что в основе характера Гамлета лежит противоречие между слабостью воли и сознанием нравственного долга возмездия.

В свое время гетевская концепция Гамлета выразила стремление толковать трагедию Шекспира с позиций психологического реализма, изложить проблему Гамлета преимущественно как психологическую и нравственную. Отвечая возрастающему интересу театра начала XIX в. к личности, к индивидуальному сознанию и его конфликту с объективным ходом необоримой исторической действительности, трактовка Гете рассматривала «слабость воли» не как частный недостаток мыслящей личности, а как проявление ее вполне уместного исторического пессимизма.

Во второй половине XIX в. и даже порой в XX в. эта точка зрения находила для себя достаточно широкую почву на европейской сцене. Истощение гуманизма как реальной, действенной силы, ощущение тяжести века и бессилия вправить его вывихнутые суставы подкрепляли как с объективной, так и с субъективной стороны художественную правомерность гетевской трактовки.

Фактически она уже давно победила и вытеснила из театра романтическую интерпретацию Гамлета: гуманиста, поклоняющегося идеалам Добра и красоты, но сожженного адским огнем *земной* ненависти к Клавдию, к его страшному преступлению.

Гамлет романтиков — от Шредера до Мочалова — погибал не от происков короля и не от слабости воли. Он обрушивался под собственной {113} тяжестью, потому что в душу принца врывался реальный мир с его неразрешимыми противоречиями. У романтиков Гамлет был олицетворением этой гибнущей души мира.

Здесь достигалась цельность, которой не было при чисто психологическом подходе к образу. Получала свое оправдание и медлительность Гамлета (породившая в гетевском варианте версию о «слабости воли»). У романтиков она представала как нежелание идеальной личности втягиваться в низменную жизненную борьбу. По-своему объяснялось и доставлявшее реалистам массу хлопот поведение Гамлета с Офелией. В романтической концепции это поведение ярче всего свидетельствовало о том, что развивающийся скептицизм Гамлета разрушал в нем живое чувство идеала, что, погружаясь в борьбу с низкой действительностью, испытывая отчаяние и опустошенность, он одновременно отчуждался и от «неба», от божественного начала любви.

Но, повторяем, эта традиция сходила на нет. Если она и появлялась на сцене театра конца XIX – начала XX в., то уже в изношенном виде.

Гамлет Южина (сыгранный в 1891 г.) показал, как с исчезновением романтического титанизма грубеет и становится холодной форма, как прием заменяет собой порыв. Мамонт Дальский (которого, весьма возможно, видел в роли Гамлета Блок) — актер большого сценического темперамента, не совладал со всем объемом романтической трактовки, к которой тяготел по характеру своего дарования, и восхищал зрителей лишь в отдельных сценах, сыгранных с надрывом и темпераментом.

Зато комплекс нервно-утонченного, интеллигентного и интеллектуального Гамлета, ни физически, ни нравственно неспособного жить по законам жестокого времени, представал во многих воплощениях — от Ленского и Далматова до Моисси и Качалова, гораздо позже увиденных Блоком.

Такая трактовка не особенно Блока занимала. В спектакле Рейнгардта, который Блок увидит в Берлине спустя десять лет после интересующих нас сейчас заметок в театральной тетради 1901 г. и который произведет на него «хорошее впечатление», Моисси покажется ему «берлинским Качаловым, только помоложе». Единственное, что поставит Моисси в заслугу Блок, — это такт, потому что «нужно иметь много такта, чтобы возбуждать недоумение в роли Гамлета всего два‑три раза»[[151]](#footnote-152).

Гете, полагает Блок, возвел в принцип противоречие, заключенное в роли Гамлета, но, пишет он, «трагическое действие при такой теме не может развиваться правильно. Главное лицо трагедии все время делает шаг вперед и шаг назад (по Гете!), путается и изворачивается, а с ним изворачивается и δρᾶμα, ибо от него зависит»[[152]](#footnote-153).

Гамлет, который все время изворачивается, Блоку чужд. Виттенбергский гуманист, родившийся на двести лет позже, чем следовало, — не его Гамлет.

{114} Но и Блок сталкивается с загадкой, которую ставит перед ним Шекспир. Он хочет уяснить себе, что составляет *внутреннее действие* Гамлета в то время, когда он, уже зная о совершенном преступлении и получив приказ призрака отомстить королю, однако тянет и не делает того, что вроде бы должен сделать немедленно. О чем он все время думает, словно бы перескакивая мыслью с одного на другое, и что скрывает за собой дилемма — «быть или не быть», в которую упираются воля и мысль Гамлета?

Внимание Блока к трагедии именно и сосредоточивается на моменте перехода Гамлета от пассивности к активности, от состояния погруженности в себя и отрешенности — к состоянию активных отношений с миром, вмешательству в его дела и обстоятельства.

Блок резко разграничивает два мира, изображенных Шекспиром в его трагедии: мир короля и двора в целом и мир Гамлета. Они, эти миры, ни в чем не сходны и не соприкасаются. О короле и всех, кто его окружает, он пишет: «Пускай они глубокомысленно обсуждают Гамлетовы поступки, — они живут пошлой и жалкой жизнью. Офелия… жалко ее смешивать с ними, но и она — порождение среды двора; и в ней Полониева кровь». «Живут» — для Блока слово не нейтральное. Он уточняет смысл его в следующей фразе: «Итак, они живут, ибо не дан им от бога тот гений мысли, который присущ одному только Гамлету».

«Гений мысли» мешает Гамлету «жить» с чувством непосредственной увлеченности нехитрым процессом бытия. Этот «гений мысли» выключает Гамлета из «жизни» и погружает в какие-то иные проблемы, нежели заботы о том, как лучше подставить друг другу ножку. Вместе с Гамлетом на сцену выходит другой мир. На сцене — «Полониева кровь» — Офелия и «два старых дурака, спрятавшихся и выжидающих», когда появляется Гамлет со своей проблемой: «Быть или не быть?» «Бог знает, есть ли в какой другой драме большая резкость и безжалостность перехода, чем здесь, когда входит Гамлет с первыми словами», — пишет Блок. Вот как Блок интерпретирует сцену свидания Гамлета с Офелией, намеренно подстроенного королем и Полонием.

«Хитрая западня готова. Картина III акта 1‑го явления жалка до чрезвычайности, одна красота Офелии скрашивает всю мелочность и пошлость двух старых дураков, спрятавшихся и выжидающих…

Никто из действующих лиц, кроме главного, не может, я думаю, подозревать, до какой степени бесполезны уловки и вся игра в прятки, так “ловко” подстроенная. Будь на пути Гамлета кричащая толпа, он бы ничего не увидел и ничего не услышал. И самый его шаг, и тон первых слов показывает это. Шаг неровный. Остановки произвольные»[[153]](#footnote-154).

При своем отвращении к двору — Гамлет не замечает двора. При том, что его мозг должна все время сверлить мысль о мести королю — он не замечает короля, просто не обращает на него внимания. Хотя совесть {115} его должна страдать, пока клятва, данная тени отца, не выполнена, Гамлет все время занят чем-то другим, и это другое отвлекает его на совершенно, казалось бы, сторонние рассуждения.

В основе такого поведения Гамлета, подозревает Блок, лежит некая «тайна». Она тревожит короля и Полония, которые не знают, чего им ждать от принца. Но «тайну» эту не разгадала и критика. Разрешение этой «тайны» как внутреннего состояния Гамлета и — одновременно — как центральной философской коллизии драмы Блок видит в монологе «Быть или не быть?». «Гений мысли» и поставил Гамлета перед его «вопросом». Над ним-то он и думает все время и, пока не разрешит его, действовать не может. Этот вопрос, вплоть до своего разрешения, отменяет все остальные.

«Гамлет думал без конца. Все вопросы в основании своего разрешения содержат тайну, тем более такие, какие всегда волновали Гамлета. И вот сила мысли довела его до стены; можно только разбиться об нее или остаться в прежнем положении — быть или не быть. И что всего важнее, что стена давно уже стоит перед Гамлетом. Вопрос “быть или не быть” не нов для него. Он “знает” его “до основания”»[[154]](#footnote-155).

Проблема, стало быть, не в том для него сейчас, убивать или не убивать короля, т. е. — смогу я это сделать или не смогу, а в том, хочу ли я вообще «быть»? Хочу ли я возиться с делами этой подлой и пошлой жизни, или я предпочту вообще не действовать, может быть даже умереть, а этот мир пусть живет и дальше, как ему вздумается. Я за него не отвечаю; мне трудно согласиться иметь с ним хоть что-нибудь общее. Таков смысл намеченного Блоком конфликта в отношениях Гамлета с самим собой и с внешним миром.

В самом обозначении этого конфликта уже есть существенная новизна. Она заключается в том, что вопрос «быть или не быть?» возникает у Гамлета не в результате душевного смятения и «слабости воли», но поставлен им перед собой предварительно, как вопрос, предрешающий *все остальное*.

Однако еще более существенно то, что Гамлет — Блок склонен так думать, — *решает* этот вопрос. Во всяком случае, у него появляется «надежда» на его решение.

«Итак, Гамлет вошел странно, остановился тоже странно — вдруг, и вдруг в 1000‑й раз задал себе вопрос: “Быть или не быть?” И сейчас же констатировал: “Вот в чем вопрос” и т. д., ибо почувствовал внезапную надежду на свою силу, на свою возможность решить его»[[155]](#footnote-156).

Блок подводит нас к догадке, что Гамлет решил «быть» и что это решение касается не только выбора между смертью и жизнью (ибо такой выбор по существу ничего не решает, здесь «стена»), но появление такой идеи или такой позиции, которая эту «стену» пробивает.

Гамлету внезапно открылся иной, новый взгляд на жизнь — вот что имеет в виду Блок и что очень важно.

{116} Задача преодоления «стены» толкуется Блоком, как духовная, философская задача Гамлета. Причем само появление этого образа «стены» глубоко соответствует конкретному содержанию трагедии Шекспира. Смерть у Шекспира замыкает круг природы. Но Гамлет, ощущающий после всего им узнанного и пережитого отвращение к мирозданию и к жизни в целом, чувствует и в этом законе унижающий человека подвох, дурную бесконечность.

Зеркальное повторение жизни в посмертных «снах» («умереть — уснуть») есть образ той же дурной бесконечности. Смерть со своими «снами» снова отбрасывает в жизнь, т. е. оставляет все неразрешенным и неизменным. В таком виде мы позднее встретим этот мотив и в лирике Блока. Классический пример — стихотворение «Ночь, улица, фонарь, аптека…» Зеркальность нельзя разрушить самоубийством. Следовательно, проблему «бытия» можно разрешить только применительно к жизни и в пределах жизни.

В порочном кругу вечного коловращения, самого низменного и бессмысленного, пребывают не только Александр Великий и «бедный Йорик» — в этом кругу и оба датских короля, живой и мертвый. Как бы они ни отличались друг от друга, как бы ни был добродетелен один и мерзок другой, оба ведут одну и ту же игру, оба живут помыслами об убийстве, причем кровавые дела жизни не теряют, оказывается, своего значения и за ее пределами. В этом плане они оба отталкивают Гамлета, и ему не зря приходится упрекать себя за недостаток сыновних чувств. Они скорее охлаждены, чем подогреты призраком.

У Шекспира в сцене, когда Гамлет заставляет друзей клясться на мече, что они никому не расскажут о явлении призрака, тот вдруг подает голос из-под земли: «Клянитесь!»

— «Ты, старый крот? Как скор ты под землей! Уж подкопался? Переменим место»[[156]](#footnote-157), — говорит Гамлет.

Для Блока в 1901 г. тема торопящего события возмездия еще не встает и общий смысл трагедии Шекспира с этой темой никак не связывается. Стоит отметить, что тема возмездия, которая войдет в творчество Блока в годы реакции и сразу обретет революционное звучание, в 1907 г. в «Ямбах» будет опираться как раз на сюжетную ситуацию «Гамлета» и прозвучит как гамлетовская тема. Герой жадно прислушивается к «трудному, хриплому голосу» «подземного крота», которого он торопит выходить на свет, чтобы покончить со «случайною победой» обреченных гибели сил. Кровью убитого, кровью жертвы будет «вспоена» новая жизнь[[157]](#footnote-158).

В заметках о Гамлете, повторяю, проблема возмездия вообще не поставлена и даже о призраке не говорится вовсе. Но явный пропуск бывает порой выразительней, чем упоминание. Блок переключает проблему Гамлета на иные рельсы. Он направит мысль героя тем путем, который, {117} как он надеется, позволит ему не разбиться о стену отраженности смерти — в жизни и жизни — в смерти.

У Достоевского в «Записках из подполья» имеется такая «стена», и не оттуда ли сам этот образ пришел к Блоку? Письма Блока показывают, что он в юношеские годы начинает очень пристально вчитываться в Достоевского и проверять на себе его идеи. О стене же в «Записках из подполья» говорится в той связи, что, мол, законы природы, выводы естественных наук и математика не всегда побуждают людей к деятельности, но и ставят их перед невозможностью, с которой они тотчас примиряются, и другим — кто не хочет считаться с тем, что «от обезьяны произошел», не позволяют восставать, потому что невозможность чего-то другого доказана, как дважды два четыре. «Невозможность — значит, каменная стена!.. Природа вас не спрашивается; ей дела нет до ваших желаний и до того, нравятся ли вам ее законы или не нравятся. Вы обязаны принимать ее так, как она есть, а следовательно, и все ее результаты. Стена, значит, и есть стена…»

Блок переносит на Гамлета проблему молодого человека рубежа XIX – XX вв., взбунтовавшегося против своей трагической несамостоятельности и неизбежной внутренней раздвоенности в «натуралистически» осмысленном мире. Гамлет должен преодолеть подобный пиетет перед «законом природы» (руководствуясь которым и про Офелию не скажешь ничего другого, как то, что она — «порождение среды двора», что «и в ней Полониева кровь» — слова для Блока уже намеренно кощунственные). Стремясь найти выход к новому мировоззрению, Блок ищет (с помощью Гамлета) возможности освободиться от некоторых угнетающих и мешающих ему тенденций современного сознания.

Одновременно Блок вынужден преодолевать и внутренне свойственный ему романтический подход к трагедии, как подход односторонний и исключающий возможность дальнейшего развития самой личности.

Уже в лирике двух предыдущих лет Блок оказался под угрозой той романтической двойственности, которая отчетливо прозвучала в строках:

Я — одинокий сын земли,  
Ты — лучезарное виденье.  
 *(1, 47)*.

Образы непреодолимой разлуки, одиночества, гибели предстают в последних лирических обработках темы Гамлет — Офелия как образы объективной неизбежности, роковой закономерности человеческого существования. Мир воспринимается в антитезах: земля — небо, ночь — день, мрак — сияние, поэт — толпа, с прошлым соединяется воспоминание о блаженстве, счастье, с настоящим — печаль, боль, тоска и т. д.

Мрачная тень наползает на поэтический мир Блока, и пока еще непонятно, что именно эту тень отбрасывает. Все светлое отходит в прошлое, приковывая к себе душевную память героя, тоскующего о былой полноте бытия. В настоящем же героя со всех сторон обступают мрак и одиночество, переживаемые не без внутренней экзальтации. Прошлое что-то «сулило». Но в настоящем преобладает не воплощение, а созерцание.

{118} «1901 год начался одиночеством, углублением в себя, печалью о прошлом, в котором были некие “заветы”», — писал позднее Блок[[158]](#footnote-159).

«Психология этого времени, — пишет Блок, — против “*борьбы*” (на нее тратятся *пошлые силы*), против людей, против слов.

… Далее, я молюсь (опять богу: *Боже* без лица, как всегда) *извлечь* меня, *истомленного раба*, из жалкой битвы (очевидно, житейской, чтобы не уставать от феноменального и легче созерцать ноуменальное»)[[159]](#footnote-160).

Все эти мотивы мы встречаем в заметках о Гамлете. Король и двор «живут жалкой и пошлой жизнью». Гамлет не принимает «битвы», «будь на пути Гамлета кричащая толпа, он бы ничего не увидел и ничего не услышал» — он погружен в созерцание сути вещей, в решение вопросов, которые в «основании своего решения содержат тайну».

Блоковская позиция начала 1901 г. становится изначальной позицией Гамлета. И перед Блоком, и перед Гамлетом встает необходимость ее преодоления.

Она приходит, эта необходимость, вместе с тем, как в поэте оформляется ощущение современной жизни как переходной, предгрозовой, таящей в себе высокие, но еще неясные перспективы. Перспектива грядущего обновления мира открывается в поэзии Блока раньше, чем она конкретизируется в теме революции, в трагической теме обреченности современного человека и его культуры.

Далекий в те годы от политики, Блок, однако, всецело охвачен настроениями предреволюционного времени.

Блок пишет в «Автобиографии» о том, как им в этот период настойчиво искались (и усматривались) «знаки» — во всем и везде и, прежде всего, — в природе, опираясь на которые сознание конструировало своя связи между «личным» и «надличным» планами бытия. С этим двойным смыслом «знаки» входят в структурную ткань его стихов, создавая их смысловую текучесть и загадочную причудливость. Творческое воображение поэта вырабатывало свою опознавательную систему знаков, посредством которой устанавливались широкие контакты с окружающим миром. Но, конечно, эта знаковая система была одновременно и системой заградительной, поскольку выбиралась именно *своя* действительность, а не какая-либо иная.

Дневниковые записи фиксируют ощущение внутренней раздвоенности между содержанием и действием: «Я раздвоился. И вот жду, сознающий, на опушке, а — другой — совершаю в далеких полях заветное дело. И — ужасный сон! — непостижимо начинаю я, ожидающий, тосковать о том, совершающем дело, и о совершенном деле…»[[160]](#footnote-161).

В лирике Блока появляются первые маски — двойники. Мучительная неспособность перевести созерцательную активность в активность жизненную обостряет интерес Блока к Достоевскому. Как крайность {119} представляется, что действие мысленное дает больше, чем совершаемое, ибо обладает силой идеальной реальности; задумывается стихотворение: «Убийца-двойник — совершит и отпадет, а созерцателю-то, который не принимал участия в убийстве, — вся награда. Мысль-то сумасшедшая, да ведь и награда — сумасшествие, которое застынет в сладостном созерцании совершенного другим»[[161]](#footnote-162).

Чувство невладения реальностью достигает к концу года величайшего напряжения и вызывает мысль о необходимости самоубийства, мотивы которого отвлеченно-философичны: если «овладеть реальностью» нельзя другим способом, то остается этот способ овладения ею. «Приходит время, когда нужно решить так или иначе…», «теперь именно тянется та ужасающая, загадочная, переворачивающая часть жизни, которая предшествует неизгладимому, великому…»[[162]](#footnote-163)

Заметки о Гамлете переносят все эти размышления в ситуацию шекспировской трагедии. При сохраняющейся у Блока внутренней связи с образом Гамлета момент стороннего рассуждения о «роли» ему необходим. В заметках о Гамлете впервые обнаруживается недоверие Блока к «созерцательности», потребность реального действия.

В 1902 г. в дневнике Блока появляется такая запись: «Правда ли, что я ВСЕ (т. е. мистику жизни и созерцания) отдам за одно? *Правда*. “Синтеза”-то ведь потом, разумеется, добьешься. Главное — овладеть “реальностью” и “оперировать” над ней уже. Corpus ibi agere non potest, ubi non est.

Я хочу сверхслов и сверхобъятий. Я ХОЧУ *ТОГО, ЧТО БУДЕТ*. Все, что случится, того и хочу я. Это ужас, но правда. Случится, как уж — все равно, все равно что. *Я хочу того, что случится*. Потому это, что *должно* случиться и случится, — то, чего я хочу. Многие бедняжки думают, что они разочарованы, потому что они хотели не того, что случилось: они ничего не хотели. Если кто хочет чего, то то и случится. Так и будет. То, чего я хочу, будет, но я не знаю, что это, потому что я не знаю, чего я хочу, да и где мне знать это *пока*!

То, чего я хочу, сбудется»[[163]](#footnote-164).

Эта запись, как и близкие ей по смыслу своему другие высказывания Блока, отражает важнейшее для жизни и творчества Блока решение проблемы.

Сошлемся еще на один документ: на крайне интересное письмо Блока к его другу А. В. Гиппиусу от 23 июля 1902 г. Блок не соглашается с отношением Гиппиуса к современности, как к «времени большого упадка», Блок пишет о себе: «… Я ощущаю скорее нужду “ощутить” “три жизни” (“Подросток”), чем провести одну в сплошном “созерцании”. От созерцаний душно. Ни одного “чувствования” я не отдам за тьму “созерцаний”… Все “отсозерцались”. … Разве Вы не видите, что все порываются делать, может быть лишь некоторые стараются еще оградить себя “забором мечтаний”. “Мистическое созерцание” отходит. “Мистическая воля” — {120} дело другое. В воздухе-то дрожат какие-то не мертвые “трели”. Вселенский голос плачет о прошлом покое и о грядущем перевороте. В нем и сожаление, и желание»[[164]](#footnote-165).

В качестве типа действенного человека Блок называет Гиппиусу Раскольникова. «Раскольников ведь из нашей “эры”. Убить старуху — больше, чем написать статью о том, как хорошо бы ее убить, но без статьи-то нынче не убивают. Статья — дань веку. Она только предрасполагает и обостряет, а не тупит волю»[[165]](#footnote-166).

Блоковского Гамлета можно в значительной мере понять из Блоковского Раскольникова: Гамлет тоже «пишет статью», прежде чем решается «убить старуху». Иначе говоря, Блок понимает «тайну» Гамлета, как трагедию душевной раздвоенности в преддверии выхода из нее. Выход же, считает Блок, может быть лишь в одном: «принять реальность», как она есть, чтобы потом уж «оперировать» над ней и добиваться «синтеза». Такой шаг требует предварительного доверия к реальности, главное, решимости хотеть того, «что должно случиться»[[166]](#footnote-167).

Но Гамлет должен погибнуть. Может ли он хотеть этого? Однако у Блока речь идет о том, чтобы в процессе действенного отношения к миру принять «реальность», как собственную форму развития, поставить «все, что случится», в прямую связь с тем, «чего я хочу», видеть в одном отражение другого и в этом смысле — принять на себя ответственность за то, что сбудется. Ибо сбудется, полагает Блок, именно то, чего хочет личность, сковавшая себя с действительностью кольцом неразрывной связи. *Сбудется с личностью*, — *значит сбудется и с действительностью*.

В трагедии Шекспира воля Гамлета не определяет исхода событий, как не определяет их и воля короля. У Шекспира всегда огромное значение имеет общий ход вещей, имманентная тенденция развития самой действительности. Это именно то, о чем идет разговор у Гамлета с Горацио по возвращении из Англии:

Гамлет:  
Как часто нас спасала слепота,  
Где дальновидность только подводила.  
Есть, стало быть, на свете божество,  
Устраивающее наши судьбы По-своему.

Горацио:  
На наше счастье — есть.  
 *(пер. Б. Пастернака, акт V, сцена 2)*.

Подобное доверие к объективному ходу вещей, видимо, имеет почву лишь в готовности личности идти навстречу тому, что она полагает {121} «должным». Поэтому и горечь гибели оказывается нравственно и духовно искупленной.

«Гамлет» Шекспира давал возможность Блоку может быть впервые конкретно увидеть ту концепцию, которую он затем будет развивать в плане «жизненной драмы». Драма всегда исходит из человека и никогда, как бы ни была она объективна, не отожествляет свою точку зрения с исторической тенденцией, если эта тенденция не в пользу гуманистического идеала. Даже если погибает человек, трагедия возносит человека, а не историю, хотя та и продолжает развиваться дальше, когда все герои драмы уже мертвы. «Всякий, *сколько-нибудь реальный* синтез есть “человеческий угол зрения”», — пишет Блок в одном из писем лета 1902 г.[[167]](#footnote-168)

В том решении гамлетовского вопроса «быть или не быть?», которое намечает Блок, несомненно известную роль сыграла одна мысль Вл. Соловьева, высказанная им в статье «Жизненная драма Платона»[[168]](#footnote-169). Сравнивая между собой «Орестею» и «Гамлета», Соловьев говорит о том, что ни драма рока, ни драма характера не могут достичь необходимой полноты мировоззрения. Последнее, считает Соловьев, доступно только *синтетической* драме, которая спивает воедино идею глубоко выраженной индивидуальности и столь же глубоко раскрывающейся внешней необходимости. Но такая драма пока осуществлялась, по мнению Соловьева, только в жизни (жизненная драма Платона), а не в литературе. Блок, искавший путей исхода личности в объективность, в «реальность», также стремился не к литературному только решению вопроса. Само литературное произведение должно было рассматриваться им в данном случае как то, что вместе с личностью, его создающей, входит в состав *синтетической* драмы, подчиняясь ее законам.

В уже цитированном выше письме А. В. Гиппиусу Блок употребляет понятие «жизненная драма», ссылаясь на Соловьева. И когда он горячо заявляет своему корреспонденту: «Разве можно миновать “мрак”, идя к “свету”? Я лично и “пока” не отдам ни пяди “жизненной драмы” за тончайшее “мистическое созерцание…”»[[169]](#footnote-170), речь идет именно о том, что движение к *синтезу*, т. е. к воплощению, требует охвата реальности со всеми ее противоречиями. Таким, собственно, и будет жизненный и творческий путь самого Блока. Шекспировский «Гамлет» явился в этом смысле для Блока той моделью, внутри которой экспериментировало его сознание и на которую оно опиралось — сначала в поисках метода перехода от «созерцания» к «жизненной драме», а затем — как на живую художественную форму собственной «жизненной драмы».

Итак, Блока привлекает в «Гамлете» не психологическая драма характера и не историческая драма. Здесь снова приходится подчеркнуть расхождение поэта с театральным опытом тех лет. Когда Блок размышлял над Гамлетом, Московский Художественный театр работал над постановкой «Юлия Цезаря» (1902). Театр ощущал именно остроту общественной {122} ситуации трагедии и стремился ее раскрыть, выдвигая на первый план тему — «Рим во времена Юлия Цезаря». Противоречивость трактовки сказывалась, однако, в том, что характеристика среды и *через нее* — психологии (толпы, героев) мешала выдвинуть тему — личность и история, заглушала ее остроту и силу. «Человеческий угол зрения» (Блок) оказывался не вполне выраженным.

Блок же не воспринимает драму Гамлета, как замкнутую в определенном историческом времени, и чувствует ее современный смысл совсем не в плане сходства социально-исторических процессов современности с шекспировской эпохой. Гамлет для него необъясним ближайшим бытом, средой и психологией, как герои Гауптмана или Золя. Он объясним для Блока лишь с точки зрения реальной необходимости выбора своего мироотношения, своей системы жизни: в принципе и в целом. Эта необходимость требовала *принятия* того трагического хода вещей, который где-то в далеких перспективах истории мог соединить конкретную действительность с гармоническим, но еще отвлеченно представляемым идеалом. Собственно, как образ этого художественно и духовно постигаемого движения современной жизни и строится вся творческая система Блока — от «Стихов о Прекрасной Даме» до поэмы «Двенадцать».

# **{****123}** Лирическая трилогия

Общественная обстановка периода революции 1905 г. оказала да и не могла не оказать глубокого воздействия на все творчество Блока. Внимание к современности, к состоянию окружающей действительности, к социальным явлениям и типам обострилось. Но отзывы Блока на события первой русской революции «далеко не сводятся к непосредственным и прямым откликам поэта на революцию», как справедливо указывает Д. Е. Максимов в своей обстоятельной работе на эту тему[[170]](#footnote-171). Революция входила как новое содержание в мир, открывающийся его восприятию, вносила новый смысл в его художественную систему.

Обращение Блока к театру на рубеже 1905 – 1906 гг. было всесторонне подготовлено как его издавна идущим тяготением к сцене, так и накоплением театральных элементов в его поэзии. Для него шаг на сцену был уже неизбежен. При этом огромное значение имели и глубокие сдвиги в мироощущении и психологии Блока, которые были вызваны всей атмосферой первой русской революции. Как будто не затронув непосредственно политического сознания Блока, революционная обстановка оказала сильнейшее воздействие на весь его духовный мир.

Потребность Блока найти через драму и театр «выход из лирической уединенности»[[171]](#footnote-172), как и сама проблематика, сама художественная структура его первых пьес возникают именно в этой обстановке и вне ее не могут быть поняты.

Существует много данных (в том числе — письма самого Блока), которые позволяют судить о его обостренном восприятии общественной атмосферы 1905 г., о подъемах и спадах его настроений, о большей или меньшей конкретизации его политических симпатий. В целом же надо сказать, что блоковское восприятие первой русской революции остается непереводимым на язык обычных политических терминов и выглядит наивней, беднее и уже того, что несут в себе его метафоры, его впечатления, преображенные в символы.

{124} Через системы этих метафор воспроизводится в творчестве Блока действительность тех дней. В некоторых письмах Блока, особенно искренних и лиричных (таковы его письма к Е. П. Иванову), мы находим тот материал, на котором строит он свои драмы.

«Полная весна, все течет и поет. Заря из тех, от которых моя душа ведет свою родословную. Проталины; И небо прозрачное до того, что ясно, Кто за ним… Ничего нет, кроме гордости, что чувствую весну»[[172]](#footnote-173).

Это — символика «Стихов о Прекрасной Даме», и понятно, что в весенних зорях 1905 г. Блок ощущает предвестье близкого обновления жизни.

В другом письме, интересном своей многосторонней связью с «лирическими драмами», Блок говорит о закипающей в нем «страшной злобе» на Петербург. «*Ибо я знаю*, — пишет Блок, — что это поганое, гнилое ядро, где наша удаль мается и чахнет, окружено такими безднами, такими бездонными топями, которых око человечье не видело, ухо — не слышало»[[173]](#footnote-174).

То, что войдет вскоре в драмы «Король на площади» и «Незнакомка», присутствует во взволнованных, сумбурных строках о Петербурге, о «петербургской мистике» этого очень выразительного письма, крайне важного для характеристики Блока 1905 г.

«Я *приникал* к окраинам нашего города, знаю, знаю, что там, долго еще там ветру визжать, чертям водиться, самозванцам в кулаки свистать! Еще долго близ Лахты будет водиться откровение, небесные зори будут волновать грудь и пересыпать ее солью слез и будет Мировая Несказанность влечь из клоаки. Но живем-то, живем *ежедневно* — в ужасе, смраде и отчаянье, в фабричном дыму, в треске блудных улыбок, в румянце отвратительных автомобилей, вопящих на Зарю, смеющих догадываться о Заре! Петербург — гигантский публичный дом, я чувствую. В нем *не отдохнуть, не узнать всего*, отдых краток там только, где мачты скрипят, барки покачиваются, на *окраине*, на островах, совсем у ног залива, в сумерки. Но там узнаешь тишину только до рассвета, а едва рассвет запылит, — все кончено»[[174]](#footnote-175).

Ощущаемая Блоком потребность «высказать ненависть к любимому городу» поведет в его творчестве к усилению социальной темы, преимущественно в том аспекте, который связан с «виной» города («поганого, гнилого ядра», «гигантского публичного дома»), неспособного очиститься светом «небесной зари», удержать «Мировую Несказанность».

Блока тяготит собственное бессилие. — «Знаешь ли, что МЫ те, от которых хоть раз в жизни надо, чтобы поднялся вихрь? *Мы сами ждем от себя вихрей*… Я и написать не могу всего, но то, чего я не могу высказать ясно, вертится все близ одного: хочу действенности, чувствую, что близится опять *огонь*, что жизнь не ждет (она не успеет ждать — *он сам* прилетит), хочу много ненавидеть, хочу быть жестче». Но уже понятно — «Старое рушится»[[175]](#footnote-176).

{125} Прилетит ли огонь? Воплотится ли «Мировая Несказанность»? — «Может быть. Может быть, будет хорошо, кругом много гармонии… Какое важное время! Великое время! Радостно», — пишет Блок в этом же своем письме к Е. П. Иванову.

Судьбы общественные, как и всегда, неотделимы у Блока от проблемы становления его собственной личности. «Свое прошлое» становится для Блока известным залогом «будущего», радуясь за прошлое («и близкое и далекое»), он «*может быть*» готов радоваться и за будущее. — «Что-то случится между нами в будущем. С нынешними людьми, особенно близкими, непременно со всеми что-то случится в какую-нибудь октябрьскую оттепель»[[176]](#footnote-177).

Пережитое открыло историческую перспективу, но в настоящем ничего не совершается. 1906 г. уже требует от Блока новой «переоценки ценностей». «Думаю, однако, что тем летом эта переоценка была не так бесплодна, как теперь: ужасное запустение, ничего не вижу, не слышу больше… Наступила Тишина — самая чертовская — несмотря на революцию»[[177]](#footnote-178).

События первой русской революции не только показали, что до гармонии еще очень далеко — они сделали немыслимым для Блока восприятие мира в рамках его прежней творческой концепции.

Прежде слишком многое постулировалось, носило волюнтаристский характер, строилось на основе отвлечения от жизненного материала, хотя вся эта концепция и держалась на вере в возможность жизненного воплощения идеала. Поэтому тенденция разлада, противоречия всегда присутствовала как источник своеобразной «театрализации» и драматизации в лирике Блока первого периода[[178]](#footnote-179).

Под влиянием трагических событий русской действительности процессы эти ускоряются. Они ведут к расширению границ прежнего мироздания и изменениям внутри самой поэтической системы.

Воссоединение лирического героя Блока с миром «Города» вводит в творчество Блока новые сюжеты. Драматизм их раскрывается и осмысливается Блоком не сам по себе, но в соединении с темой внутреннего раскола личности, погружения ее в неразрешимые противоречия между ею, «заданной» в полноте своего назначения, и ею же — жизненно существующей.

Образы двойников вступают в творчество Блока, как оформление одновременно и социальной, и жизненной, и философской проблемы человеческой нецельности, неполноты, дисгармонии человеческого бытия. Личность в творчестве Блока к началу его работы над «лирическими драмами» становится сгустком противоречий, индивидуально не изживаемых. Название трилогии говорит о драме лирика — человека и поэта, а не только констатирует жанр — «лирические драмы».

{126} Комплекс понятий и чувств, соединенных с образом Прекрасной Дамы, оказывается трагически несовместимым с планом жизненной практики, что в «лирических драмах» выражено очень остро. Однако связь миров не утеряна — их взаимодействие развивается в сторону все большего драматизма, в свете которого раскрываются новые проблемы: революции, социальной динамики сословий (народа и интеллигенции), русской истории.

Лирический герой Блока — художник, или, что точнее — сплав художника и того, что можно назвать типичным современным человеком буржуазно-интеллигентского круга. В таком качестве он, этот лирический герой, двойствен и трагичен.

Как художник, он помнит о «мирах иных» и стремится воплотить их образ в искусстве.

Но как типичный современный человек, герой Блока не может воплотить свою мечту в условиях окружающей его действительности; в своих попытках сделать это он неизбежно обречен на поражение.

Каждая из пьес разрабатывает одну из сторон мифа о современном человеке, целостная и своеобразная в своем построении. Но действует в них один герой: «Карикатурно неудачливый *Пьеро* в “*Балаганчике*”, нравственно слабый поэт в “*Короле на площади*” и другой *Поэт*, размечтавшийся, захмелевший и прозевавший свою мечту в “*Незнакомке*”, — все это как бы разные стороны души одного человека», — пишет Блок в предисловии к сборнику «Лирические драмы»[[179]](#footnote-180).

При этом, конечно, очень важно, что, несмотря на драматическую форму, момент авторского отчуждения от создаваемого образа, обязательный в пьесе реалистического типа, здесь отсутствует. Внутри сложной, метафорически развернутой структуры произведения оказывается и сам его автор, отсюда такой романтический прием, как ирония.

Устремления Пьеро и двух Поэтов родственны, хотя способ художественного изображения, избираемый Блоком, позволяет ему делать свои обобщения в разных формах. Все три героя «лирических драм» ищут, как пишет Блок, «*жизни* прекрасной, свободной и светлой, которая одна может свалить с их слабых плеч непосильное бремя *лирических* сомнений и противоречий и разогнать назойливых и призрачных двойников»[[180]](#footnote-181).

Выделяя слово «жизнь», Блок указывает на то, что все, о чем он говорит, должно быть достигнуто именно в плане конкретном, жизненном, а не только за счет чисто внутренних, умозрительных усилий человека, вступившего в борьбу с разъедающими его душу противоречиями. Иными словами (и в 1908 г., когда Блок писал это предисловие, иначе он уже и не мыслил), двойники исчезнут тогда, когда *жизнь* обретет свою целостность, что, очевидно, возможно будет лишь на новом ее качественном уровне. Но ни в 1908, ни в 1909 г. двойники из творчества Блока не уходят, *жизнь* их разогнать еще не может. Не происходит этого, естественно, и на том этапе ее развития, который отражен в «лирических драмах».

## **{****127}** «Балаганчик»

Под новый 1907 год в театре Комиссаржевской на Офицерской была не только поставлена небольшая поэтическая пьеса молодого писателя — произошло рождение целого театрального мира. Театр Блока — это, прежде всего, «Балаганчик», его сценическое воплощение, его традиции и влияния на театр эпохи.

«Балаганчик» — это, в сущности, целая театральная система, множество одновременных открытий, сделанных с необычайной легкостью, дерзостью и доверием к жизни, столь иронично и грустно в этой пьесе обрисованной. Это — дверь, внезапно открытая в мир нового искусства. Это, наконец-то, произведение, показывающее, что такое условность в театре, зачем она нужна и какова ее эстетическая сила. Это — наглядное доказательство того, что символистский театр не обязательно должен создавать громоздкие спектакли на сюжеты греческих мифов, облачаться в литургические ризы и требовать, чтобы зрительный зал выступал в роли античного хора.

Между тем, в лице Блока — автора «Балаганчика» — символизм глубже всего вторгся в область театральной практики, перевернул ее понятия и навыки, повел ее в новом направлении. «Балаганчик» ввел в действие почти все главные принципы эстетики символизма, обнаружив, что они нужны не только самим символистам, но несут в себе нечто и в самом деле необходимое современному театру.

«Балаганчик» до сих пор еще представляет собой загадку. Первая драма лирической трилогии, она и самая сложная, замкнутая. Она принадлежит к тому роду пьес, к которым не подойдешь с отмычкой со стороны и не уяснишь себе ее идею, сопоставив содержание с какой-либо общественной тенденцией. Пьеса раскрывается изнутри, и недаром наиболее удачные ее толкования носят характер объяснения одного ее элемента через другой и каждой отдельно взятой линии через всю композицию драмы в целом.

Блок хотел сказать «Балаганчиком» только то, что он выразил в самой структуре пьесы, в ее образно-поэтическом строе. В пьесе нет непосредственно заявленных идей, высказываний, взывающих к убеждениям читателя или театрального зрителя. Первое, что делает пьеса с этими людьми, — она их дезориентирует. Ее странное очарование в значительной степени поддерживается сохраненной в ней лирической зыбкостью образов, их раздвоением, перетеканием одного в другой, способностью отражаться друг в друге.

Вместе с тем «Балаганчик» — произведение концентрированной театральности. Театральность относится здесь не к форме, а к существу. Она — не столько способ выражения мысли, сколько сила, производящая мысль. Мысль в «Балаганчике» возникает на стыке лирики и театра, когда театральная действенность вступает в борьбу с лирической созерцательностью и побеждает ее.

Известно, что, когда в 1905 г. в Петербурге кружок литераторов и театральных деятелей во главе с Вяч. Ивановым затевал организацию {128} символистского театра «Факелы», Блок принимал участие в обсуждении его эстетической программы. Вначале Блок несколько даже неохотно втягивался в эти дела и интересы. В письме А. Белому от 3 января 1906 г. он писал: «Мне сейчас тоскливо. Только что вернулся с большого собрания, где *Факелы* и *Жупелы* обсуждали свои театры. Там я молчал, как всегда молчу, но выяснилось, что мне придется читать на литературном вечере в пользу театра и писать пьесу, “развивая стихотворение *Балаганчик*”. Все это строительство таких высококультурных людей, как Вяч. Иванов, и высокопредприимчивых, как Георгий Чулков и Мейерхольд, начинает мучить меня. Чувствую уже, как хотят выскоблить что-то из меня операционным ножичком»[[181]](#footnote-182).

Тем не менее, пьеса возникла необычайно быстро. Блок закончил ее вчерне за 20 дней. Ко времени работы над «Балаганчиком» лирика Блока уже с трудом удерживала внутри себя перенасыщающие ее драматические ситуации.

Пространственный мир его стихов был перенаселен персонажами-антагонистами и антиподами, полон движения и действия. Лирический монолог проявлял тенденцию превратиться в диалог. В лирике 1902 – 1905 гг. встречаются многие элементы будущей драмы.

Мотив самоизмены, внутреннего раскола часто возникал в поэзии Блока до «Балаганчика», как результат романтического перенапряжения его героя. Восторг общения с миром приводил где-то в своей верхней точке к внутреннему распадению образа на две отрицающие друг друга половины. Возникала тема двойников: один — старый, а другой — юный, один — нежный и доверчивый, другой — скептик («Двойник», 1, 287). Двойники появлялись в масках традиционных персонажей старинной народной комедии.

Один из двойников полон радужных впечатлений от всего окружающего; другой — погружен в отчаяние. Нежный Арлекин и паяц, кривляющийся у рампы, связаны верной и грустной дружбой («В час, когда пьянеют нарциссы», 1, 322). Образ балаганного паяца становится у Блока носителем мудрости и бездумья, поэзии и уродства, вызывает у людей и «бессмысленный смех», и душевную боль («Я был весь в пестрых лоскутьях…», 1, 277). Одновременно разрабатывается сложная система превращений лирического героя, отпадающего от «неба», от «лучезарности». В этом смысле особенно интересно построено стихотворение 1904 г. — «Ты оденешь меня в серебро…» (2, 37). Здесь планы земной и космической жизни скрещиваются, переходят один в другой, так же как образы «Его», месяца, паяца Пьеро («Месяц — небесный Пьеро»). Главный мотив — превращение «небесного» в шутовское, смерть, падение.

Уже в 1902 г. Блок пишет стихотворение «Свет в окошке шатался…» (1, 210), почти все мотивы которого потом используются в «Балаганчике»: ночная улица, где бродит, шепчет и смеется Арлекин; бал в доме; {129} маскированные гости, среди них пара, которая появится в пьесе: «Он» — что-то чертящий деревянным мечом на полу, и «Она» — восхищенно ему внимающая. Здесь — над всем вопрос, знак неверия; осмеивается самое заветное. И тогда же («Явился он на стройном бале», 1, 227) возникает «треугольник» «Балаганчика»: убежавший вслед за бледной Коломбиной Арлекин и обманутый Пьеро с «детскими глазами», который дрожит в углу, среди пестрой толпы. В окне же, как в финале «Балаганчика» — заря.

Стихотворение «Балаганчик» (1905 г.), которое рекомендовал к переработке в пьесу Чулков, оставаясь сюжетно с ней несвязанным, привносит в нее, однако, два‑три очень важных элемента.

Это прежде всего — образ балаганного театрика, дающего свое представление перед зрителями (девочка и мальчик), которые по-своему толкуют и комментируют спектакль. Театр действует внутри стихотворения. В пьесе сцена появится на сцене; балаганчик раскинет свои подмостки внутри пьесы, сохранив перед собой активного зрителя в лице персонажа, именуемого «Автор». Последняя реплика Пьеро, прямо обращенная к зрителям в зале: «Мне очень больно. А вам смешно? …», (4, 21) — это перевернутые строки, завершающие одноименное стихотворение:

«Заплакали девочка и мальчик,  
И закрылся веселый балаганчик»  
 *(2, 67).*

Здесь весело на сцене, но пугаются зрители, дети, всегда все воспринимающие верно. В пьесе же — очень все печально на сцене, грустен герой, но весела публика.

В стихотворении есть двузначность: подобно тому, как спорят в пьесе «мистики» и Пьеро, спорят мальчик и девочка — королевская или же адская свита появляется на сцене? Представление с чертовщинкой — не сразу можно понять, кто королева, кто ведьма. И затем тут имеется истекающий клюквенным соком, перегнувшийся через рампу, паяц. Этот крикливый шут имеет, как ни странно, на голове картонный рыцарский шлем, а в руке — деревянный меч. Рыцарь с таким мечом уже встречался нам и встретится снова. В стихотворении он трансформировался в образ Петрушки. Его появление вызывает у детей слезы.

Наконец, сценическая экспозиция «Балаганчика» присутствует в зачатке в стихотворении 1902 г. «Все кричали у круглых столов…» (1, 252). Возбужденные, шумные люди, толчея, крики, винные пары и какое-то дикое, нелепое поклонение девушке, которую кто-то, к этой компании не принадлежащий, называет своей невестой, приводя этим других в смятенное и подавленное состояние. Эта коллизия воскресает в пьесе в сцене «мистиков».

Итак, «Балаганчик» вбирает в себя из лирики множество образов и сюжетных мотивов, приводя, однако, их к своей системе. Он наследует противоречия лирики. Блок скажет в 1915 году, что первые «приступы отчаяния и иронии», испытанные в ранней юности и сопутствовавшие {130} его мечтаниям о любви, нашли себе исход через много лет — в «Балаганчике»[[182]](#footnote-183).

Замысел и сюжет «Балаганчика» связаны, как об этом уже неоднократно писали исследователи, с событиями, произошедшими в 1905 – 1906 гг. в личной жизни Блока между ним, Л. Д. Блок и Андреем Белым, названным «Братом» обоих. Белый, много говорящий об этом в своих мемуарах, прямо связывал содержание «Балаганчика» с этими событиями и с неудовольствием узнавал себя в образе Арлекина. Евгений Иванов, рассказав в «Записках об Александре Блоке» о колебаниях Любови Дмитриевны, увлекшейся Андреем Белым, прибавил: «Саша заметил, к чему идет дело, все изобразил в “Балаганчике”»[[183]](#footnote-184).

Принцип обращения с конкретностями остается прежним и сейчас (на стадии «антитезы», как выражается Блок). Однако важно, какую правду действительности он несет в себе теперь.

События личной жизни символизировали для Блока закономерности объективного, общего порядка, которые он воспринимал в эпохе, отражение которых видел в своей судьбе художника. Все, что происходило с Блоком в жизни личной и общественной, было для него всегда символично, ему в высшей степени была свойственна способность ставить частное явление в связь с общими процессами. В этом смысле «Балаганчик» изображает вовсе не эти частные события, а то, что Блок увидел и почувствовал *через* них. По жанру своему «Балаганчик» не только любовная, но и философская драма. Это вообще — не драма индивидуальных судеб, конкретных лиц, скрытых под масками. Скорее это драма растворения индивидуального — в общем и типичном, того, что принималось за абсолютное — в сугубо относительном и двойственном. Но все это — при продолжающихся попытках борьбы за человеческую цельность, к которой добавляется теперь и борьба против иллюзий, или, грубо говоря, — самообмана.

В ходе развития тягостного романа между Белым и Любовью Дмитриевной оказались скомпрометированными важные для Блока жизненные ценности. «Абсолютное» слишком явно оказалось утеснено «низшей» реальностью, закон которой — душевное раздвоение и самоизмена.

Нельзя не заметить, что с этого времени в письмах к Белому и к жене Блок различает в каждом из них как бы двух разных и друг другу мешающих людей: «подлинного», «несказанного» и бытового, «невоплощенного» человека.

До известных пор Блок воспринимает и себя в такой же расколотости, но лишь до известных пор, т. к. все его развитие как художника и человека упорно и сознательно направляется в сторону преодоления этого разрыва (что он отметит как совершившийся факт в 1911 г. и свяжет с изменениями в своем творчестве)[[184]](#footnote-185).

{131} В 1906 г. «Балаганчик» подхватил известные настроения прошлых лет, углубив их на основе нового жизненного опыта. В общественной обстановке 1905 – 1906 гг., когда, казалось бы, близкое обновление всей жизни снова отодвинулось в отдаленное будущее, когда общность снова сменилась одиночеством назад в себя отброшенного человека, «личный» сюжет «Балаганчика» приобрел символический смысл.

В годы, предшествующие появлению «Балаганчика», Блоком владеет мысль об опасности разлагающей, мертвящей мир двойственности и непременной, обязательной необходимости бороться с ней. Двойственность ощущается Блоком как всюду проникающая болезнь современности. Ее несет в себе каждая человеческая душа — она же обязана и победить эту болезнь.

Еще в марте 1903 г. Блок писал своей будущей жене: «Теперь у нас такое время, когда всюду чувствуется неловкость, все отношения запутываются до досадности и до мелочей, соображениям нет числа, и, особенно, в крайних резких и беспощадных чертах просыпается двойственность *каждой* человеческой души, которую нужно побеждать; если хочешь, даже марионетки, дергающиеся на веревочках, могут приходить на ум и болезненно тревожить. Всему этому нет иного исхода, как только постоянная борьба и постоянное непременное ощущение того, что есть нечто выше и лучше, даже чище и надежнее, настоящее *счастье*, к которому надо прийти так или иначе *сознательно*»[[185]](#footnote-186).

Публикуя этот отрывок из письма Блока, В. Н. Орлов справедливо связывает его центральную тему с проблематикой и мотивами «Балаганчика», напоминая, что и при создании «лирических драм» Блока не оставляет намерение «разогнать назойливых двойников» и обрести пути «к жизни светлой, прекрасной и гармоничной»[[186]](#footnote-187).

Однако со времени этого письма и других высказываний, характеризующих в том же духе несколько волюнтаристский оптимизм юного Блока, представления его о «настоящем счастье» и о путях достижения этого счастья сильно меняются.

Противоречия «одинокой души» уже осознаются как выражение противоречивого, двойственного состояния мира в целом. Возможность их преодоления опирается на координаты времени (исторического движения) и высоты (постоянного присутствия духовно постигаемого идеала, истины). Надежда на изменение мира сопрягается для Блока с идеей неизменности его основ.

В 1911 г. в письме к Белому Блок вспоминает о времени, «когда мы оба по-разному, но и чудесно сходно, были так далеки от “воплощения” или “вочеловечения”; когда мы оба вступали в ночную глушь, неизбежную для увидавших когда-то слишком яркий свет»[[187]](#footnote-188). Сходность есть для Блока в любом случае признак невоплощенности.

{132} Тема призрачности, мертвенности всего того, что обывательское сознание принимает за прочное и несомненное, проходит через всю пьесу. В этом смысле «Балаганчик» соприкасается со стихами «Страшного мира» и с драмой «Незнакомка».

Человек «пустышка», давно мертв, а думает, что живой, — так видел своего современника-обывателя друг Блока Евгений Иванов. — «Звонится в квартиры. Отворят, о ужас! стоит сюртук, брюки, в пальто, в шляпе, все одето, а на кого — не видно, на пустышку! Лицо шарфом закрыл, как маской. … Манекен, маска, тот же автомат. Мертвец — кукла, притворяющаяся живым, чтобы обмануть пустой смертью…»[[188]](#footnote-189). Е. П. Иванов свидетельствует, что Блоку было «очень это знакомо» и однажды «он даже на стуле изобразил, согнувшись вбок, как пустышка, за столом сидя, вдруг скривится набок, свесив руки»[[189]](#footnote-190). Разговоры на эту тему происходили за год до создания пьесы. Видимо, отсюда пришла в «Балаганчик» известная ремарка, касающаяся мистиков[[190]](#footnote-191): «Все безжизненно повисли на стульях. Рукава сюртуков вытянулись и закрыли кисти рук, будто рук и не было. Головы ушли в воротники. Кажется, на стульях висят пустые сюртуки» (4, 14).

Все это с разных сторон объясняет тот факт, что сложная действительность 1905 – 1906 гг. с ее личным и внеличным опытом была переосмыслена Блоком в структуре театра масок, в виде балаганного представления. Маски «Балаганчика» были как нельзя более способны выразить суть того момента, когда «*сходились* не по-человечески, *сходно* переживали этот долгий и страшный поединок души и духа, *сходно* окончившийся (частичным) поражением души»[[191]](#footnote-192).

Сквозное действие в «Балаганчике» — поиски жизни подлинной и верной себе — требует отказа от иллюзий, способности обнажить подлинное лицо персонажей. Освобождение от иллюзий и самообмана в приемах изображения действительности на сцене возникает как развитие и продолжение этого *нравственного* стремления. Условность формы здесь возникала естественно: наивность балагана, материализующего каждую метафору, понимающего каждую отвлеченность *буквально* (язык буквальности есть главный язык балаганной выразительности) сама собой приводила к ней. Но, доходя до предельной, казалось бы, наивности, до максимального простодушия в склонности все принимать буквально, балаган и обнаруживал всю свою площадную независимость, бескомпромиссность и нежелание принимать черное за белое. Изображая реальные отношения, балаган срывает покровы лицемерной благопристойности, за которыми скрываются обман, трусость, ложь, наглость или жадность. Народность балагана именно и проявляется в этой способности плебейского сознания, грубого и здорового, скомпрометировать жизненную практику обывателя, осмеять первую и оболванить второго.

{133} Стихия народного театра несла в «Балаганчике» нравственно оздоравливающее начало. Неподвластность балагана нормам бытового правдоподобия вполне отвечала идейным и эстетическим целям Блока, как и склонность балагана к метафорической образности с ее резкими чередованиями буффоно-комедийных и возвышенно-мистериальных приемов выразительности. Эстетика балагана соотносится с действительностью по совершенно особому принципу. Блок вполне улавливает этот принцип и пользуется им в «Балаганчике» сознательно и последовательно.

В народном театре маски не претендуют изображать человека целиком. Они отвлекаются от противоречивой сложности человеческого образа, предлагая принимать за всего человека только отдельные схематизированные, индивидуально обезличенные его черты. Как фигуры, и Пьеро, и Арлекин, и Коломбина предельно абстрактны. Но в известном смысле они и предельно конкретны. Они конкретны в плане театральной традиции, характера своих взаимоотношений, своего художественного бытия.

Сочетание отвлеченности и конкретности дает особую силу маске. При этих свойствах она легко становится двойником любого, даже сложно организованного человека.

Маски в блоковском «Балаганчике» действуют как двойники неких людей, оставшихся за пределами сцены, в самой жизни. Но, в то время как маски свободно играют свой спектакль, люди не являются вполне свободными, наблюдая их. Они видят на сцене не другого, стороннего, отдельного от них человека, но нечто вынутое из них самих, из их жизни и их души и связанное с ними, как часть связана с целым.

На подмостках балаганчика пошлая жизнь преображалась. Ничего не оставалось от ее надуманного благополучия, от преждевременно заявленного «счастья». Выступали, делались зримыми противоречия, которые прятали в себе прототипы. Балаган активизировал распад, саморазоблачение «материи», и эта способность отвечала глубоким устремлениям общественного и художественного мироощущения Блока.

Уточняя в письме к Мейерхольду идейно-эстетическую суть своего замысла, Блок писал: «… *Всякий* балаган, в том числе и мой, стремится стать *тараном*, пробить брешь в мертвечине: балаган обнимается, идет навстречу, открывает страшные и развратные объятия этой мертвой материи, как будто предает себя ей в жертву; и вот эта глупая и тупая материя поддается, начинает доверять ему, сама лезет к нему в объятия: здесь-то и должен “*пробить час мистерии*”: материя одурачена, обессилена и покорена; в этом смысле я и “*принимаю мир*” — весь мир, с его тупостью, косностью, мертвыми и сухими красками, для того только, чтобы надуть эту костлявую старую каргу и омолодить ее: в объятиях шута и балаганщика старый мир похорошеет, станет молодым, и глаза его станут прозрачными, без дна»[[192]](#footnote-193).

Персонаж, именуемый в пьесе Автором, — рыцарь «материи», ее апологет и идеолог, поэтому с ним балаган обращается наиболее жестоко.

{134} Разъясняя режиссеру свой общий замысел применительно к роли Автора, Блок пишет в том же письме: «Этот автор — всему помеха, он не понимает главного, что *балаган* надувает старуху, преодолевает обманом косную материю». Блок просит положить на сцену ковер, чтобы заглушить все шаги — «выделилась бы только бестолковая стукотня авторских ножек по авансцене»[[193]](#footnote-194). Надо сказать, что Блок, очень последовательно реализующий балаганную метафору, с наибольшей остротой и смелостью делает это по отношению к Автору.

Именно в плоском плане «авторского» существования жизненная закономерность принимает вид грубой внешней силы, которая хватает его за шиворот или уволакивает со сцены за веревку. Вместе с тем, эстетика балаганного приема тут представлена в чистом виде — балаганный прием требует игрового отношения, обнаженной условности. В письме к Мейерхольду Блок просит: «Нельзя хоть раз просунуть чью-нибудь руку, чтобы было видно, как автора тащат за веревочку»[[194]](#footnote-195).

Балаган — наиболее полная форма отчуждения переживаемого от переживающей души. Форма, которой поэт пользуется не только из целомудрия (своего рода маска, надетая на *все* представление). Неподчиненность балагана формам и психологии обыденной жизни как раз тут и полезна, т. к. она помогает раскрыть двойственность, двусмысленность жизни, что и является целью пьесы.

В художественном построении «Балаганчика» есть одна важная особенность. Сражаясь силами балагана против «мертвой материи», Блок противопоставляет театр масок с его способностью проникать в суть вещей, театрально выявляя ее, — той плоской и шаблонно-обывательской манере изображать жизнь, какую олицетворяет Автор. Действенность, театральность, условность отличают балаган от натуралистической аморфности так называемого бытового театра. Эти именно свойства дают маскам балагана необходимую свободу действия и движения. Однако права балагана не являются произвольными. Условность балагана есть лишь способ художественного выявления подобной же тенденции в действительности, им изображаемой, ее непрочности, ее внутреннего неблагополучия. Применяя условность, как сознательный прием, балаган побеждает жизненную неопределенность и выполняет свою нравственно очистительную функцию.

Блок последовательно и чрезвычайно изобретательно использует прием условности на протяжении всей пьесы. Однако весьма характерно, что он же и сочетает этот прием с другим, ему противоположным по смыслу. Блок то подчеркивает специфически игровую, театральную природу действия, то, напротив, стремится придать действию качество совершенной жизненности и как бы перебросить его через рампу в зрительный зал. Это делается путем прямых обращений персонажей к публике — обращений не декларативных, но доверительных, предполагающих возможность встречи театра и жизни, персонажей и зрителей на каком-то {135} общем и едином для них уровне. О желательности таких встреч Блок говорил в статье своей «Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской»[[195]](#footnote-196), написанной за месяц до премьеры «Балаганчика», полагая, что сама их возможность обусловлена наступающим кризисом индивидуализма и сулит воскрешение театра.

В «Балаганчике» выхода к публике ищут два персонажа. Первый из них — Автор, который неоднократно обращается к публике с авансцены или находясь перед задернутым занавесом, негодуя, объясняясь, взывая о понимании и поддержке: «Милостивые государи и государыни! Я глубоко извиняюсь перед вами, но снимаю с себя всякую ответственность! Надо мной издеваются! Я писал реальнейшую пьесу, сущность которой считаю долгом изложить перед вами в немногих словах…» и так далее. Автор как бы продолжал собой на сцене публику, ощущал себя представителем общественного мнения. Его контакт с публикой происходил на уровне обывательского сознания, и балаган своим резким вмешательством в конце пьесы не только вызывал стремительное бегство Автора, но и высмеивал ту часть зрителей, которая Автору сочувствовала. А такие ведь были, поскольку на спектаклях «Балаганчика» одна часть зала неистово аплодировала, другая же свистела и возмущалась. Любивший острые отношения с публикой, Мейерхольд развивал мысль Блока и во второй его постановке «Балаганчика», сделанной в 1908 г. для киевских гастролей труппы Мейерхольда, обиженный Автор уже выбегал на сцену из зала, вызывая шикания и возгласы: «Не мешайте смотреть пьесу!»[[196]](#footnote-197)

Другим персонажем, ищущим прямого выхода к публике, является Пьеро. Он не рассчитывает на поддержку и не оправдывается. Два его больших монолога, обращенных к зрителям, построены по принципу лирической исповеди, где события и чувства даны в том сложном сплетении и необъяснимом порой соседстве, как они возникают и переживаются им самим, его душой, настроенной на определенную музыкальную волну.

Условная балаганная форма создает необходимый простор для развития высшей, «мистической» или «мистериальной» темы блоковской пьесы. К ней понятие «мистической настроенности» применимо лишь в одном смысле, а именно, как ожидание *чуда*, чуда воскрешения человеческой души, изнемогшей под бременем «сомнений и противоречий», предательской двойственности «реальной» жизни.

Таким образом, в «Балаганчике» оказались представлены в неожиданном и совершенно новом для существующего театра сочетании начала условности и глубокой душевной искренности, элементы буффонады и лирики, гротеска и мистерии, эксцентрики и тончайшей поэтической музыкальности, ставящем эту пьесу наравне с самыми замечательными произведениями Блока. Пьеса существует только в органическом соединении этих художественных средств, определяющем ее уникальность.

{136} Конечно, художник должен был иметь объективные основания к тому, чтобы обращаться подобным образом с действительностью своих дней и психологией своих зрителей. Однако такие основания со всей очевидностью присутствовали. Блок находил их не только в себе самом. Иначе маленькая пьеска не смогла бы дать исток целому театральному движению, оказать такое влияние на режиссуру (Мейерхольд, как известно, прямо возводил к «Балаганчику» начало развития своей режиссерской системы) и послужить толчком к появлению многих других произведений, основанных на приемах балаганной условности и масочности.

«Балаганчик» поражает сочетанием прочности и хрупкости в своей конструкции, несущей большую смысловую нагрузку. Причем, конструкция эта смело обнажена перед глазами зрителей, различные ее планы четко выявлены (и только поэтому становится возможным почти незаметное их смещение, подмена одного плана другим).

В «Балаганчике» действие развивается на трех уровнях: мечты, обыденности и того разрушительного самоотрицания, страшная сущность которого выступает у Блока в некоторой близости к романтической «гофмановской» традиции, как проявление адских, смертоносных сил. Все эти три уровня изображения жизни уже присутствуют в подготовившей «Балаганчик» лирике (например, в стихотворении «Ты оденешь меня в серебро» образ героя Пьеро предстает на уровне «небесном» как месяц, на уровне «падения», инфернальном — как мертвец. В стихотворении «Балаганчик» свита королевы в двусмысленном представлении видится, как «адская свита»). Переход образов с одного плана в другой является одной из форм развития драматического действия пьесы и находит себе соответственное театральное выражение.

Согласно ремарке, открывающей пьесу, на сцене «обыкновенная театральная комната с тремя стенами, окном и дверью». Этой комнатой завладевают «мистики» и маски: «мистики» «в сюртуках и модных платьях», маски — в традиционных театральных костюмах. Автор, который появляется только из-за занавеса или перед ним, в пространство, занятое их игрою, не вхож. Но это именно он, своими оправданиями перед «почтеннейшей публикой», уверениями, что «действие происходит зимой в Петербурге», протестами — «Откуда же он взял окно и гитару? Я писал мою драму не для балагана…», как бы разделяет пространство сцены на два пояса, на две сценические сферы и дает возможность зрителям воспринять существование театра в театре. Между тем ни маски, ни «мистики» не обращают на Автора никакого внимания. Первая картина кончается поражением «мистиков». Игровым пространством овладевают маски.

При постановке «Балаганчика» Мейерхольд положил замысел Блока в основу своей мизансценировки, придав ему большую наглядность и, вместе с тем, не отдалившись от образов и мотивов Блока, содержащихся в лирике, близкой к пьесе. Мейерхольд затянул всю сцену по бокам и сзади занавесами синего цвета и в этом синем пространстве установил на сцене легкое белое здание маленького «театрика». Этот «театрик», пишет Мейерхольд, «имеет свои подмостки, свой занавес, свою суфлерскую {137} будку, свои порталы и падуги. Верхняя часть “театрика” не прикрыта традиционным “арлекином”, колосники со всеми веревками и проволоками у публики на виду; когда на маленьком “театрике” декорации взвиваются вверх, в настоящие колосники театра, публика видит все их движение.

Перед “театриком” на сцене, вдоль всей линии рампы, оставлена свободная площадка. Здесь появляется автор, как бы служа посредником между публикой и тем, что происходит на маленькой сцене»[[197]](#footnote-198). На подмостках маленького «театрика», вдоль его рампы, стоял длинный стол, за которым сидели «мистики». Пьеро сидел у окна, на золотом стульчике, в стороне от «мистиков».

Собирательный образ «мистиков» имеет свою жизненную почву в литературной и интеллигентской среде начала века — он шире, чем пародия на многозначительные разговоры, намеки и недомолвки, которыми окружали Любовь Дмитриевну ее почитатели и поклонники — Сергей Соловьев и Андрей Белый. Однако именно «мистики» вносят в пьесу ту тему Смерти, которая соединяется впоследствии с историей отношений Коломбины и Арлекина. «Мистикам» свойственно кощунственное непонимание живой жизни, отвлеченность и в этом смысле — разрушительность. На эту тему, отнюдь ее не заслоняя, накладывается еще и литературная полемика.

Отыскивая свой путь к театру, Блок пристально всматривается в это время в состояние современной драмы. В наброске «Балаганчика» имеется пространный авторский комментарий к образу «мистиков», в котором устанавливается родственность «мистиков» персонажам драм западных символистов — М. Метерлинка и Э. Верхарна.

«Мы можем узнать (этих) людей, сидящих в комнате с неосвещенными углами, под электрической лампой, вокруг стола. Их лица — все значительны, ни одно из них не носит на себе печати простодушия. Они разговаривают одушевленно и нервно, с каждой минутой как будто приближаясь к чему-то далекому, предчувствуя тихий лет того, чего еще никто не может выразить словами. Это люди, которых Метерлинк любит посадить вместе в зале и подсматривать, как они станут пугаться; а Верхарн сажает их, например, в одиночку у закрытой ставни слушать шаги на улице, размышлять о них, углублять их, делать судорогой своей жизни, заполнять их стуком и шлепанием все свое прошлое, до тех пор, пока все выходы не закроются и не воцарится в душе черная тяжелая истерия». Сценическое действие показывает, «чем может кончиться собрание таких людей, постаравшихся спрятать себя как можно глубже и оттуда понимать такого же другого; вот как они предполагают чье-то приближение, строят планы, смакуют свой страх»[[198]](#footnote-199).

Метерлинковскую тему вторжения Смерти, непознаваемости жизни, страха человека перед жизнью (трактованную, как «смакование страха») Блок осмеивает балаганно. Балаган пародирует форму «неподвижного» {138} театра; бог весть куда устремились испуганные души «мистиков», в то время как их пустые сюртуки висят на стульях.

Нельзя понять эту сцену иначе, и Мейерхольд пошел вслед за Блоком в ее столь знаменитой театральной интерпретации, усилив схематизм, неподвижность фигур и мизансцены, решив ее в черно-белом (отвлеченном) цвете. Публика видела только верхние части фигур мистиков. «Эти фигуры были сделаны из картона; сюртуки, манишки, воротнички и манжеты были намалеваны сажей и мелом. Руки актеров были просунуты в круглые отверстия, вырезанные в картонных корпусах, а головы только приставлены к картонным воротничкам. После какой-то реплики испуганные мистики опускали головы так, что за столом оставались только бюсты без голов и без рук»[[199]](#footnote-200).

Центральное ядро пьесы — трио масок, их отношения, раскрытые в балаганном представлении. В треугольнике Пьеро — Коломбина — Арлекин вершиной является образ Коломбины, на отношении к которой держится связь двух других масок. На протяжении пьесы образ Коломбины наиболее активен в своем драматическом развитии: Блок интерпретирует этот образ на всех трех уровнях, переходы образа с одного уровня на другой сопровождаются внешними трансформациями героини. Превращения Коломбины — сила, которая постоянно выводит из равновесия других персонажей, разрушает установившиеся было отношения и создает новую ситуацию.

При первом своем появлении Коломбина сразу предстает как существо двойственное: «мистики» видят в ней Смерть; Пьеро и вместе с ним зрители, сидящие в зале, видят в ней невесту Пьеро — «необыкновенно красивую девушку с простым и тихим лицом матовой белизны», в белом платье, с длинной косой за плечами. Но поскольку на сцене действительно стоит просто девушка, «мистикам» зрители верить не обязаны. А вот Пьеро, «простой человек» со «звонким детским голосом», поначалу совершенно убежденный, что «мистики» ошибаются и что в комнату вошла не более, чем его невеста Коломбина, под давлением речей «мистиков» впадает в растерянность. Он уже не знает, в чем истина: он готов устраниться от борьбы за Коломбину. «Я ухожу. Или вы правы, и я — несчастный сумасшедший. Или вы сошли с ума — и я одинокий, непонятый вздыхатель». Пьеро первый проявляет пассивность, отрекается от своей святыни, готов отдаться произволу темных сил. — «Неси меня, вьюга, по улицам! О, вечный ужас! Вечный мрак!» Здесь и проступает то, что в системе пьесы рассматривается Блоком в качестве главной вины его лирического героя — недовоплощенность личности, «безликость», в основе же всего — та самая лирическая зыбкость чувств и сознания, приятие всего «чужого», как «своего», неспособность отделить «свое» от «чужого», которую Блок называет лирическим «болотом» и от чего он ищет спасения в «драме». Отсутствие остроты и резкости в обрисовке конфликтов, двойственность поведения персонажей, зыбкость их настроений, их способность «превращаться» идут от самой сути блоковского {139} замысла, последовательно раскрываемого им во всех элементах пьесы.

Обессиленный внутренним разладом, Пьеро валится навзничь от одного прикосновения своего антипода — самоуверенного, жизнерадостного Арлекина. Ремарка Блока «лежит без движения в белом балахоне» ставит то, что происходит с Пьеро, в параллель к тому, что происходит с «мистиками», которые вслед за ним «безжизненно повисли на стульях», потонув в своих одеждах, так, что «кажется, на стульях висят пустые сюртуки». Причина такого упадка только что весьма агрессивно державших себя «мистиков» — «превращение» Коломбины: ни Пьеро не обрел в ней своей невесты, ни «мистики» — «девы из дальних стран». Коломбина, бросив своего друга в беде, ушла с Арлекином, беспечная и улыбающаяся. Пьеро и «мистики» очутились в сходном положении: их суждения насчет Коломбины оказались неверными, они обманулись в своей мечте.

Оказывается обманутым и выскакивающий на подмостки перед задернувшимся занавесом Автор. Он сбит с толку и возмущен. Зловещие «превращения» Пьеро и «мистиков» указывают на активность каких-то сил, в понятие обыденного сознания (иначе говоря, в рамки «реальнейшей пьесы») не укладывающихся. Вторжение театра позволяет проявиться тому, что для обыденного сознания остается скрытым, чего оно и знать не хочет, что страшит его. «Я никогда не рядил моих героев в шутовское платье! — суетится Автор. — Они без моего ведома разыгрывают какую-то старую легенду! Я не признаю никаких легенд, никаких мифов и прочих пошлостей!»

Автор прав, — именно балаган, освободив героев «реальнейшей пьесы» от их реальнейших бытовых обличий, выводит их из уровня его, авторского, мышления и вводит в традиционно упорядоченное пространство мифа или, что то же, традиции народного театра, где герою в равной степени открыт путь и на небо, и в преисподнюю. Художественные законы мифа таковы, что все скрытые противоречия и недостатки героев, равно, как и их достоинства, находят себе соответствие во внешнем ходе событий и сама возможность чудесного в этом смысле строго обусловлена. Поэтому причитания Автора выводят из терпения кое-кого, кто посильнее его и кто хочет полного выяснения истины. «Высунувшаяся из-за занавеса рука хватает Автора за шиворот. Он с криком исчезает за кулисой». Блок не указал, чья это рука. Некоторые критики считали, что рука эта символизировала рок. Однако, вероятно, точнее будет увидеть в этой внезапно появившейся руке вмешательство творческой воли Балагана, может быть просто воли художника, который убирает помеху на пути развития своего замысла. Сцена освобождается для бала масок, где только и начинаются настоящие превращения, равно как и разоблачения.

На фоне тихого кружения собравшихся на бал масок идет монолог Пьеро «Я стоял меж двумя фонарями…», в котором петербургский снежный пейзаж тонко сочетает в себе обиходные явления современного городского быта (извощичьи сани, фонари) с театральным бытием масок, закрепляя посредством привычных ассоциаций фантастическое в достоверном {140} и создавая среду, благоприятную для «падений». События, о которых рассказывает Пьеро, совершаются как бы в плане реальной жизни, и только участие масок, подключая иные планы восприятия происходящего, придает фантастический колорит описываемой сцене. На протяжении этого монолога Пьеро Блок вводит в действие всю систему своих нравственных ценностей, которая и предопределяет эти сдвиги восприятия и переходы действия с одного уровня на другой. Коломбина разоблачена своим превращением в картонную куклу. Балаган грубо низводит героиню на низший уровень — уровень мертвой, «кукольной» действительности. Образ «необыкновенно красивой девушки» распадается надвое: картонная

… подруга свалилась ничком!

Но

… вверху — над подругой картонной —  
Высоко зеленела звезда.  
 *(4, 15).*

В этом сопоставлении предельно отдаленных друг от друга образов (звезды и куклы, начал «небесного» и мертвенно-материального) обозначен масштаб драматического противоречия, которому Блок совершенно не стремится дать в своей пьесе субъективного, психологического выражения. Драма выражается через метафору соединенными усилиями мистерии и балагана. В ней и противопоставление, и напоминание о никогда не разрывающейся связи между этими двумя формами невоплощенности — идеальной и чувственно-реальной, жизненной.

Монолог Пьеро, лишенный ярких драматических эмоций, выдает его «лирическую» впечатлительность. Падение Коломбины предстает одновременно и как падение Пьеро, который незамедлительно втягивается в «пустоту» и вместе с экспансивным Арлекином танцует и скачет вокруг своей картонной невесты, распевая:

«Ах, какая стряслась беда!»

Именно теперь и обнаруживается «марионеточная» природа обоих персонажей, их «братство» и двойничество:

Он шептал мне: «Брат мой, мы вместе,  
Неразлучны на много дней…»  
 *(4, 15 и 16).*

Блок выявляет здесь родство и сходство между своим лирическим героем Пьеро и его соперником Арлекином, про которое он, имея в виду уже не пьесу, а стоявшие за ней реально-жизненные обстоятельства, напишет Белому в уже цитированном выше письме 1911 г.: «сходствует несказанное или страшное, безликое; но человеческие лица различны». Здесь раскрывается сходство по безликости.

Объективно неполноценный характер драматизма того эпизода, о котором повествует Пьеро, выражен через непосредственное примыкание {141} печального к смешному, что и обусловливает абсурдную непоследовательность чувств Пьеро, становящегося свидетелем падения своей невесты. В ряду таких же абсурдов — внезапная нежная дружба Пьеро с Арлекином, совместно грустящих о картонной невесте. Однако тут иронически окрашенная ситуация, в которой объединены простодушный «глупец» и пошлый умник, получает сложное сценическое развитие.

Стоит обратить внимание на то, как незаметно сцена бала примыкает к монологу Пьеро. (У Мейерхольда незаметный переход был решен как моментальная смена декораций на глазах у зрителей.) Вместо ушедшего Пьеро «на той же скамейке обнаруживается пара влюбленных», которые как будто замещают его. Во время бала Пьеро отсутствует и появляется на сцене только после гибели Арлекина. Конечно, П. Громов верно писал, что в сцене бала дается история духовного развития поэта, представленная образами его творчества. Однако авторское вхождение в пьесу совершается не непосредственно, что следует подчеркнуть. Вся пьеса с известной точки зрения может рассматриваться как форма самооценки и самоанализа и Пьеро — это всегда та фигура, которая более, чем кто-нибудь, берет на себя авторскую «вину». Сцена бала — это столько же история духовного развития Блока, данная через образы его творчества, сколько и история возникновения Пьеро в его теперешней роли и значимости. Бал начинает разворачиваться с дуэта розово-голубой пары влюбленных, идущего в стиле высокой лирики 1‑го тома. Знаменательно, однако, появление в этом дуэте тревожной женской темы — темы соблазна и предчувствия. «Кто-то темный стоит у колонны…»

Розово-голубую пару скрывает от зрителей тихий танец масок и паяцев, в который врываются вихревые черно-красные маски и преследующий их двойник. Их появление уже овеяно зловещим духом измены, темного произвола страстей, демонизма. Возникает ранее заявленная в пьесе тема безликости:

Смотри, колдунья! Я маску сниму!  
И ты узнаешь, что я безлик!  
 *(4, 17).*

В последней паре средневекового рыцаря и дамы снова совершается возврат в мир «высокого». Интересно, что Блок хотел, как явствует из его письма к Мейерхольду, чтобы рыцарь с деревянным мечом не выглядел на сцене смешным, но только безвозвратно отошедшим в прошлое со всем тем «несказанным», что он нес в себе[[200]](#footnote-201). В пьесе носители «несказанности» обличены как неспособные воплотить ее. «Он» — потому что видит мир не реальный, а им самим придуманный; «Она» — потому что все в ней лишь отголосок его слов. Круг, который «Он» чертит своим картонным мечом по земле, — знак их поглощенности собой и своим миром. {142} Из их отвлеченности возникает пустота, бессмыслица высокопарных слов:

Он  
О, Вечное Счастье! Вечное Счастье!

Она  
Счастье.

Он *(со вздохом, облегчения и торжества)*  
Близок день. На исходе — эта зловещая ночь.

Она  
Ночь.  
 *(4, 19).*

Сцена рыцаря с деревянным мечом и его дамы продолжает, по существу, линию дискредитации «мистиков». Смысл ее преднамеренно кощунственный. Если считать, что все три сцены имеют связь с образом Пьеро и объясняют самую возможность его появления в пьесе в качестве лирического героя, то сцена рыцаря и дамы наиболее способна объяснить последующие проявления безликости и картонности в Пьеро и его невесте и даже ту зависимость Коломбины от Пьеро, которая в пьесе неуклонно обнаруживается.

Вышедший из далекого прошлого того поэтического мира, который и подлежит анализу в пьесе в качестве сложного мира современной «лирической души», обремененной сомнениями, страстями и падениями, возвышенный рыцарь попадает в те же «страшные и развратные объятия» балагана, в какие попадает и «мертвая материя». Балаганный паяц показывает рыцарю язык, тот бьет его своим деревянным мечом по голове. Происходит полное развенчание дееспособности рыцаря — кровь течет не настоящая — только клюквенную воду, на проверку, и мог иссечь этот бутафорский меч, что и афиширует паяц со всей присущей ему наглой крикливостью.

Острый иронический смысл имеет и следующий момент действия, когда под крики: «Факелы! Факелы! Факельное шествие!» — на сцену появляется хор с факелами и его «пламенным вождем», корифеем оказывается все тот же жизнелюбивый, самоуверенный и поверхностный Арлекин со своими звенящими бубенчиками. Уместно вспомнить, что кружок поборников «соборного действа», собравшийся вокруг театра Комиссаржевской, мечтал о создании театра «Факелы» в духе своих теорий, и факельное шествие под предводительством Арлекина становилось в этой связи явной насмешкой и над теориями этими и над их последователями, к которым Блок должен был в ту пору отнести не только Георгия Чулкова, Вячеслава Иванова, Андрея Белого, но и самого себя. Углубляя этот мотив пьесы Блока в спектакле, Мейерхольд заставлял Арлекина впервые появляться на сцене из-под стола «мистиков». Следующий за выступлением хора монолог Арлекина, проникнутый необыкновенным подъемом и оптимизмом, кончается весьма печально. Арлекин {143} уверен, что мир открылся только ему и находится с ним одним в полном единстве, ждет и зовет его:

Совершить в пустом безлюдьи  
Мой веселый весенний пир!

Здесь никто понять не смеет,  
Что весна плывет в вышине!  
Здесь никто любить не умеет,  
Здесь живут в печальном сне!

С восторженным (и по мысли Блока — неоправданным) чувством своего единства с мирозданием Арлекин восклицает:

Здравствуй, мир! Ты вновь со мною!  
Твоя душа близка мне давно!  
Иду дышать твоею весною  
В твое золотое окно!  
 *(4, 20).*

Он прыгает в окно — и летит «вверх ногами в пустоту», так как даль в окне (т. е. этот его «мир») оказалась нарисованной на бумаге, которая разрывается. В этом случае балаган не ограничивается шутками — в разрыве бумаги видно другое, предрассветное небо и на фоне его — Смерть.

Карнавальные маски, пришедшие из прошлого, испуганы этим видением, гости на балу застыли у стен и «кажутся куклами из этнографического музея». Только «как из-под земли выросший Пьеро медленно идет через всю сцену, простирая руки к Смерти». Видит ли он в ней по-прежнему свою Коломбину или, переживший ее превращение в картонную куклу, видит теперь также и таившуюся в ней Смерть — еще один ее облик? — Блок не раскрывает этого. Но с приближением Пьеро серебряная коса Смерти «теряется в стелющемся утреннем тумане», в бледном лице появляются краски — и через миг «на фоне зари, в нише окна стоит с тихой улыбкой на спокойном лице красивая девушка — Коломбина». Происходит чудо очеловечивания, которое совершает верность и любовь Пьеро. Именно здесь разнонаправленность образов Пьеро и Арлекина, их взаимоисключаемость показаны со всей резкостью (как ранее были показаны в них черты, их роднящие).

Вероятно, балаган кончился бы мистерией, если б не Автор. Жизнь на ее обывательском уровне мистерии не терпит, она опошляет и убивает всякое чудо и потому понятно, что Автор, носитель ее начала, наиболее настойчивый и агрессивный, кидается соединять молодую пару, которую, по его уверениям, ждет отныне одно только благополучие. Понятно, что балаган спешит разрушить немедля эту нелепую иллюзию — к заблуждениям обывательского сознания он особенно непримирим. Он выкидывает свою последнюю шутку, в результате которой декорации взвиваются и улетают вверх, маски разбегаются и на пустой сцене остается один только Пьеро.

{144} Он лежит «беспомощно», как кукла, которую отшвырнул в сторону разбушевавшийся балаган. Потом «приподнимается» и говорит «жалобно и мечтательно» свой заключительный монолог.

Сначала это жалобы на то, что кто-то «завел» его и «предал» коварной судьбе. «Куда ты завел? Как угадать?» — так может спрашивать потерпевший кораблекрушение, оказавшийся на незнакомом берегу. Жизнь надо начинать сначала:

Бедняжка Пьеро, довольно лежать,  
Пойди, поищи невесту себе.

Но все это праздные самоуговоры. Пьеро никуда не идет и новой невесты себе не ищет. Душой его снова овладевают противоречивые чувства, противоположные, несовместимые образы:

Ах, как светла — та, что ушла…  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .  
Она картонной невестой была.

Но если таково отношение к ней, то и к себе то же:

А я над ней смеяться пришел.  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .  
Но вам надо мной смеяться грешно.

И наконец, последняя фраза:

Мне очень грустно. А вам смешно?  
 *(4, 21)*

— которая предполагает противоречие более общего плана — между собой и окружающим миром.

В последнем монологе Пьеро появляются новые психологические краски. Характеристика Коломбины как «картонной» и «упавшей ничком» приобретала тут, в речи Пьеро, вдруг оказавшегося *вне* балаганного представления, на пустой сцене и как бы вне театра (все декорации взвились вверх и улетели, а маски разбежались), необыкновенно обнаженный жизненный смысл.

Интимная, душевно-психологическая основа пьесы выступала здесь почти ничем не завуалированная. Простодушие этой жалобы, доверчиво обращенной к людям, до какой-то степени было защищено всем строем пьесы и могло быть воспринято в ключе, уже ранее звучавших тем. И все-таки этот монолог перебрасывал мостик в жизнь, был выходом из игры — в реальность, из маски — к людям.

Блок кончил пьесу ремаркой: «Пьеро задумчиво вынул из кармана дудочку и заиграл песню о своем бледном лице, о тяжелой жизни и о невесте, своей Коломбине»[[201]](#footnote-202). Искусство снова вводилось в пьесу, но уже на иных основаниях. Музыка давала исход человеческой печали. Пьеро {145} импровизировал. Искусство творилось на глазах у людей, восстанавливая свою непосредственность.

Пьеро, оставшийся один, будет дышать не той весной, какой хотел дышать слишком восторженно настроенный Арлекин, прорвавший в своем энтузиазме бумагу с нарисованным пейзажем и полетевший в пустоту. Пьеро окружает реальный и печальный мир.

В этом и кризисность и новизна «Балаганчика» для Блока. Здесь «чудо» приобретает, наконец, положительный знак и смысл.

На протяжении творчества Блока образ Пьеро эволюционирует. Эта эволюция находит свой общий итог в «Балаганчике». До этого Пьеро представлял собой автора в состоянии лирической «глупости», мечтательной растерянности. В финале «Балаганчика» он этой функции самоосмеяния более не несет. Пьеро снова сливается с поэтом, становясь выразителем самого главного и подлинного, что составляет его суть: его натуры художника.

Маска уже не разделяет их. Напротив, она облегчает поэту возможность показать людям свое лицо. Но это — все же лицо лирика.

Балаган не сдунул со сцены только поэта, только его не превратил он в картонную куклу, предоставив его нелегкой судьбе лирика. В поэте-лирике, по мысли, которую мы и потом встретим у Блока, имеется нечто неистребимое жизнью, что и становится для лирика его роком. Так для Пьеро его печальная любовь к Коломбине стала материалом для песенки, на которой успокаивается его душа.

Пьеро не ищет конфликтов, а, напротив, как бы растворяет их все время в своей музыкально-лирической стихии. В этом и есть драма лирика. Очень скоро в статье «О лирике» Блок напишет: «Люди, берегитесь, не подходите к лирику… Он вышел из того проклятого логова, которое вы обходите, крестясь, и вот уже готов, приложив к устам свирель, невинную дудочку свою, поведать вам о том, чего лучше не слушать вам; иначе, заслушавшись свирели, пойдете вы, нищие, по миру»[[202]](#footnote-203).

«Но все это страшно для мещанина, — пишет Блок, — а умеющий услышать и, услыхав, погибающий, — он с нами»[[203]](#footnote-204). В пределах арлекинады, за ее укрытием, оказывается возможным и восстановление целостности лирического отношения к миру. Его носитель — обманутый простачок, влюбленный, романтический Пьеро, раскрывает ущемленную сторону авторской души, и это самораскрытие целительно. Сила Пьеро в том, что в истоках своих его жизневосприятие наивно и целостно, как у тех художников, о которых Блок пишет в статье «Краски и слова» (1905), что «они обращаются со словами как дети; не злоупотребляют ими, всегда кратки. … Оттого они могут передать простым и детским, а потому — новым и свежим, языком те старинные жалобы, которые писатель таит в душе: ему нужно еще искать их словесных выражений…»[[204]](#footnote-205). В Пьеро существенны его детскость, простодушие, молчаливая {146} мечтательность, его доверчивость — качества, которые хотя и отдают его во власть сил, ему посторонних, но и обладают даром тут же восстанавливаться, как его неуничтожаемые отличия (в этом смысле Пьеро так же неизменен и бессмертен, как и любая маска народного театра). Когда иллюзорный мирок Пьеро оказывается разрушенным, перед лицом собравшихся в театре зрителей остается именно тот художник, в котором так много детского, прямого и простодушно-жестокого.

В написанном несколько позднее (в августе 1907 г.) предисловии к сборнику «Лирические драмы» Блок настойчиво подчеркивал особую природу этих своих произведений. Он говорил о том, что подошел к их созданию как лирик, почувствовавший потребность разобраться в сложных и хаотичных переживаниях человеческой души, «в наше время, по необходимости, уединенной». Но что и разобравшийся в этих переживаниях «не может похвастаться, что стоит на твердом пути», ибо чтобы сделать это, «нужно самому быть “немножко в этом роде”». И реальный материал современной жизни, и собственный душевный опыт оставляют художника в пределах лирики, и недаром «в современной литературе лирический элемент, кажется, самый могущественный»: в этом отражается состояние самой жизни — такова мысль Блока[[205]](#footnote-206). В другой своей статье, которую Блок написал в том же 1907 г., — «О драме» — он развивает эти же идеи, считая, что лирическое истончение чувств обессиливает современное искусство, изгоняет из него «вольные движения» и «сильные страсти», приводя к кризису драму, драматическую форму отношения к миру[[206]](#footnote-207).

«… Я считаю необходимым оговорить, что три маленькие драмы, предлагаемые вниманию читателя, суть драмы *лирические*…»[[207]](#footnote-208), — предупреждает Блок и в полном соответствии с этим заявлением и сам он, и его герой Пьеро, пройдя через попытку разобраться в причинах своих неудач и падений, все же остаются лириками.

После создания «Балаганчика» в творчество Блока входит тема искусства, которое вырастает на жизненных потерях, но тем и поднимается над окружающей грязью и бездорожьем. В написанном незадолго до премьеры стихотворении «Балаган» (впоследствии посвященном им Мейерхольду) Блок доводит до законченного выражения те свои мысли о взаимодействии искусства и жизни, которые в «Балаганчике» не столько высказаны им прямо, сколько постигнуты и выражены через всю эстетику и структуру драмы.

Над черной слякотью дороги  
Не поднимается туман.  
Везут, покряхтывая дроги  
Мой полинялый балаган.  
 *(2, 123).*

{147} Повозку тащат погребальные «траурные клячи». Символизированный пейзаж не обещает никаких скорых откровений, мир не готов к «заре». Художник уже понял, как страшны громкие слова, порождающие самообман. Горизонт закрыт туманом («туман» будет во многих стихотворениях Блока выполнять роль завесы, преграды, разобщающей героя с миром — в духовном, психологическом, историческом смысле). Но художник знает, что призвание его — жить на *этой* земле, и если суждено ему когда-либо достигнуть обетованных высот, то отсюда, с земли.

В тайник души проникла плесень,  
Но надо плакать, петь, идти,  
Чтоб в рай моих заморских песен  
Открылись торные пути.  
 *(2, 123).*

В «рай» еще надо открыть дороги. Искусство осознается как подвиг жизни. Образ художника лишается романтического ореола:

Лицо дневное Арлекина  
Еще бледней, чем лик Пьеро,  
И в угол прячет Коломбина  
Лохмотья, сшитые пестро…  
 *(2, 123).*

Это — театр без грима и рампы, драма, которую «правят» сами актеры, очищая свои души от плесени.

Уже чувствуя, что Белому должен был резко не понравиться «Балаганчик», Блок спешит объяснить ему, что значило для него самого это-произведение. «Балаганчик» (так можно понять из письма Блока Белому от 23 сентября 1907 г.) — это отнюдь не только способ расчистки внешних отношений с литературной средой, не только способ упрощения своих *жизненных* позиций (среди *литературной* толчеи) путем отказов и разрывов. Напротив, Блоку на этом рубеже свойственно углубление внелитературности его мировосприятия. И уже в «Балаганчике» ничто не сводилось для него ни к возможности литературно с чем-то разделаться или чем-то блеснуть, ни к литературной полемике, ни к литературному новаторству. В переписке с Белым он готов совершенно пожертвовать «Балаганчиком», как «декадентской пьеской», и единственное, на чем настаивает, — это на своей искренности, на связи «пьески» с реальным («тяжелым беспокойством и страхом за нас»).

«Дело не в “Балаганчике”, — пишет Блок, — которого я не люблю, не в том, что физиономия Петербурга этого сезона — совершенно иная…»[[208]](#footnote-209), т. е., иначе говоря, не в тех явных изменениях в самой общественной жизни и культуре, которые очень сильно дают себя чувствовать к началу 1907 г. Дело не в том, что влияние символизма на театр приняло не удовлетворяющие Блока формы, что условный театр не всегда знает, к чему {148} применить свои средства, не в засилии отвлеченности, театру по его природе чуждой. «Дело в том, что растет какое-то тяжкое беспокойство. Я боюсь за будущее всех нас», — пишет Блок. К 1907 г. для него уже встали многие страшные и, как он говорил, «реальные» вопросы, над которыми он только-только начинал в эту пору раздумывать. Эти вопросы — о старом укладе мировой культуры, которой грозит близкая катастрофа, о стихийных разрушительных силах истории, о судьбах России, о русской интеллигенции, об одиночестве, о «болезни» и «душевном здоровье». Вопросов много. Они ставятся пока еще Блоком во многом иначе, чем он же поставит их в 1910 – 1911 гг., когда и постановка и решение их будут трезвее и трагичней.

Но и сейчас Блок уже ощущает страх за будущее интеллигенции («всех нас»), которая, как он твердо убежден, *сама должна что-то делать*, чтобы не быть раздавленной историей. Ведь этой темы он впрямую касается во второй своей лирической драме — «Короле на площади».

«Балаганчик» — реакция на «тяжелое беспокойство». И *проблема* «Балаганчика» прежде всего в том, только ли он — следствие «тяжелого беспокойства», или же он отражает собой и попытки выхода автора из этого «тяжелого беспокойства» на другие какие-то позиции? Результативность «Балаганчика» самому Блоку представлялась недостаточной. Во всяком случае, если это и «позиция», то предварительная и такая, на которой удержаться долгое время Блок не считал возможным.

«Если бы я был уверен, что мне суждено на свете поставлять только “Балаганчики”, я постарался бы просто уйти из литературы (может быть, и из жизни). Но я уверен, что я способен выйти из этого, правда, глубоко сидящего во мне направления»[[209]](#footnote-210), — писал Блок Андрею Белому в сентябре 1907 г.

Блок, пройдя через «Балаганчик», уже через год видел в этой пьесе только веху на своем пути. Но на все развитие русского искусства пьеса оказала и продолжала оказывать огромное влияние: искусство в целом еще не прошло через тот кризис, который для Блока был уже позади.

Двузначность ее, как произведения, открывшего тему, но и создавшего моду, легко прослеживается в диапазоне от журнальных обложек с изображениями Коломбин и Арлекинов до «Петрушки» И. Стравинского.

Когда появился «Петрушка» Стравинского, критика справедливо вспоминала «Балаганчик» Блока и его сценическую традицию. Я. Тугенхольд писал из Парижа:

«… Подлинным шедевром всего русского сезона является “Петрушка” Бенуа — Стравинского. Можно придраться к тому, что декорация площади недостаточно “лубочна” и поэтому — не вполне соответствует чудесному и архаическому занавесу с желтой фигурой волшебника в небесах; можно упрекнуть за излишний психологизм заключительного момента (воскресение убитого Петрушки, как намек на существование “двойника”) — но все это мелочи в сравнении с изумительной цельностью всей постановки. Именно *цельностью*, ибо несмотря на все варварское разноголосие {149} оркестра, на всю цветистую и дикую пестроту костюмов, на кажущийся диссонанс интимной “Блоковской” драмы марионеток с грубым фоном пьяной масленицы, — здесь чувствуется какая-то бесконечно родная, глубоко русская *гармония*, какая-то лишь нам одним свойственная смесь наивного варварства с утонченностью. “C’est très á la Dostoïevsky”, — сказал какой-то француз, очевидно, не знавший, что сказать, и он не ошибся. Действительно, — здесь и Гоголь, и Достоевский, и Блок, но “Петрушка” не литература, а прежде всего — живопись, музыка и пластика»[[210]](#footnote-211).

Существует множество разнотипных явлений искусства эпохи, так или иначе не безразличных к «Балаганчику» и к тем тенденциям, для которых он стал своего рода фокусным выражением.

«Балаганчик» обнаруживает стремление искусства к простоте и поэтическому лаконизму форм. К остроте и насмешливости. К юмору и трезвости. К тому, чтобы за безмерной усложненностью современных отношений, за вязким и плотным современным бытом обнажить коллизии невероятно старые, банальные и, видимо, неотъемлемые от человеческой жизни. Элитарность и народность причудливо сочетаются в «Балаганчике». Но сочетание это нестойко и рецепт его оказывается неповторим. Впоследствии два эти начала выступают в искусстве или обособленно одно от другого, или в виде откровенного, неразрешенного противоречия. «Балаганчик» подсказал известный принцип обращения с культурной традицией. В этом отношении он явился откликом на общую проблему, перед которой встал русский театр начала XX в.

Как современный театр, сохранив себя в качестве наследника мировой культуры, сможет вернуть себе ту непосредственную жизненность и непроизвольную свободу творчества, которых требует от него дух наступающей эпохи?

Как обрести эту *народность*, не расставаясь с *культурой*?

Как научиться строить форму, не порабощаясь ею и отбрасывая ее, находя в этом радостную возможность создавать новые формы?

Как ознаменовать собой творческий дух народа, будучи вытесненными в самые верхние слои сословно дифференцированного общества?

Вся эта проблематика, слишком тяжеловесная для того, чтобы прямо выводить ее из изящнейшей и очень короткой пьески, тем не менее именно в «Балаганчике» оказалась запрограммированна почти полностью.

## «Король на площади»

Драма «Король на площади» — единственное произведение Блока, в котором он попытался в форме развернутой аллегории изобразить современное движение революционных масс. В известной мере драма перекликается со стихотворением «Митинг», написанным в 1905 г.

{150} В центре пьесы — проблема народного восстания, его взрыв завершает драму. Вполне закономерен появившийся в 1923 г. у Мейерхольда замысел поставить спектакль, в который бы вошли «Рамзес», «Король на площади» и «Двенадцать». Это была бы эпопея, показавшая в изображении Блока разные этапы мировой революции — от древнего Египта до пролетарского Питера.

Блок начал работать над «Королем на площади» летом 1906 г. в Шахматове в состоянии подавленном и тоскливом, которое было вызвано сознанием, что революция «сорвалась», уже широко распространившимся в это время в русском обществе.

«Все, что ты пишешь о всеобщей тоске и тьме, совершенно так, но я не верю причинам, которые ты выставляешь», — пишет Блок Е. П. Иванову, не соглашаясь с религиозно-нравственными объяснениями происшедшего политического слома[[211]](#footnote-212).

Блок в драме «Король на площади» стремится по-своему осознать суть и смысл современных событий.

Движение масс, хоть и сохраняет у него признаки социальной и политической конкретности, но в целом рассматривается с позиций своеобразного «мистического историзма» и трактуется в обобщенно-символистском плане.

В пьесе выдвигается концепция, которую Блок затем разовьет и во многом для себя уточнит, в частности в статьях «Народ и интеллигенция», «Стихия и культура» и в драме «Песня Судьбы». «Король на площади» представляет эту концепцию еще весьма сбивчиво, противоречиво; тем не менее зерно ее здесь уже присутствует. Мысль Блока связывает воедино явления цивилизации и культуры, с одной стороны, народной стихии, — с другой. Между этими борющимися антагонистичными друг другу началами должна исторически и, так сказать, субстанционально определиться миссия и судьба интеллигенции — прежде всего художника. Современность толкуется Блоком как момент крайнего обострения борьбы всех этих сил, приводящей к взрыву.

Однако, как следует по пьесе, — ни искусство, ни красота не смогли раскрыть стихии ее же собственный идеал, а потому произошедший взрыв имеет только разрушительную силу, и цивилизации предстоит начать свой созидательный труд сызнова на развалинах разрушенной культуры.

Концепционная схема легко выделяется из этой пьесы (в отличие от двух остальных «лирических драм»), в которой Блоку все же не удалось довести до конца свою борьбу со слишком явной аллегоричностью и иллюстративным характером отдельных сюжетных построений. «Королю на площади», может быть, более всего и не хватает лиризма, образности «синтетического» типа, позволяющей символу свободно расширять смысловую траекторию своего движения, не натыкаясь сразу на слишком близко поставленный второй план, который превращает его в простое иносказание.

{151} Драма представляет борьбу различных социальных и исторических сил, переосмысленную в духе мифотворческой литературы. Кстати сказать, стилистическая связь «Короля на площади» с другими образцами символистской литературы и драмы начала XX в. (с одной стороны, «Симфониями» Андрея Белого, с другой, — с «Землей» Валерия Брюсова) улавливается довольно отчетливо. Некоторый схематизм пьесы, риторичность и аллегоричность ее, сочетание символики и приемов социальной драмы, повышенная внешняя экспрессивность некоторых сцен, особенно массовых, как бы предвещают драмы Леонида Андреева «Жизнь Человека» и «Анатэма», появившиеся вскоре после «Короля на площади».

Центральный образ драмы — образ Города, занявший ко времени создания «Короля на площади» важнейшее место во всем творчестве Блока.

Зодчий, создатель Города, строитель цивилизации составляет прямую оппозицию народной стихии, для которой борьба против голода и нищеты пока связана только с разрушительными инстинктами. Но враждебность толпы направляется не против Зодчего, выступающего в глазах ее только в качестве устроителя и работодателя, но против Короля, вернее — против гигантской каменной статуи Короля, воздвигнутой Зодчим высоко над Городом. Разрушительные инстинкты толпы разжигаются борьбой политических партий, в характеристике которых Блок подчеркивает нигилистические тенденции, отчаяние, ненависть к жизни в целом, т. е. все то, что он считает «декадентством» и что он уже в эту пору своего, хоть и поверхностного, соприкосновения с «мистическими анархистами» (в лице Чулкова) начинает отрицать и от себя всячески отталкивать, как бесконечно чуждое себе явление.

Дочь Зодчего, красавица, которую боготворит народ, мечтает вернуть молодость старому Королю, связывая с этой мечтой веру в народное счастье. Она зовет за собой Поэта. Влюбленный в Красоту Поэт не может не идти за ней, но ощущает в себе и иное призвание — быть голосом народной стихии, выразителем ее устремлений.

Поэт — двойствен, и его колебания отражают в пьесе нерешенность проблемы для самого Блока.

Нежизненность Дочери Зодчего и внутренняя неопределенность Поэта обрекают их на гибель в момент, когда народ устремляется им вдогонку, чтобы свергнуть власть Короля.

Название пьесы не однозначно. Его первый смысл — конфликт авторитета и толпы, традиции и стихии: Король перед лицом «площади», в ее окружении, в ее власти.

Сам Король — не власть, он — призрак былой власти, ее прекрасная и величественная, но мертвая форма. В образе каменного Короля есть и более глубокое содержание. Его легко уловить в системе известных сопоставлений, в ряду образов лирики, близко примыкающей к драме.

В поэме «Ночная Фиалка» (ноябрь 1905 – май 1906) герой, уйдя из города от своей интеллигентской бестолковой жизни, набредает в лесу на избушку. Здесь в обществе некрасивой девушки, которая молчаливо {152} прядет нескончаемую пряжу, сидит во главе своей свиты погруженная в сон чета сказочных королей, «скандинавских владык»:

Я заметил сидящих  
Старика и старуху.  
И глаза различили венцы,  
Потускневшие в воздухе ржавом,  
На зеленых и древних кудрях.  
 *(2, 30).*

Это — видение ушедшей истории, царство медленно текущего исторического времени, пряжу которого неторопливо прядет тихая девушка — Ночная Фиалка.

Сонное царство старой культуры завораживает пришельца, и, забыв о своем городе, он остается сидеть с ними «у края земли» и думать «думу столетий». Эта дума предстает, как древняя сказка, старая, как мир, утопия о внезапном «нечаянном» чуде:

И в зеленой ласкающей мгле  
Слышу волн круговое движенье,  
И больших кораблей приближенье,  
Будто вести о новой земле.  
Так заветная прялка прядет  
Сон живой и мгновенный,  
Что нечаянно Радость придет  
И пребудет она совершенной.  
И Ночная Фиалка цветет.  
 *(2, 34).*

Мысль о том, что «радость» придет сама собой, подготовленная думой столетий, долгим вглядыванием в «полоску зари», не исключает, однако, и другой мысли — о том, что на лесном болоте, в избушке — сон и дурман, что Ночная Фиалка — время:

Сладким сном одурманила нас,  
Опоила нас зельем болотным,  
Окружила нас сказкой ночной…  
 *(2, 32).*

Образ «нечаянной радости», воплощенной в приходящих из заревой дали кораблях, возникает у Блока еще до этой поэмы в торжественном и мажорном звучании. В поэме «Ее прибытие» (декабрь 1904 г.) корабли приходят впервые в истории и их встречает ликующая городская толпа. В «Ночной Фиалке» образ кораблей все больше соединяется с темой напрасного ожидания, которая в известном стихотворении «Девушка пела в церковном хоре» (август 1905 г.) получает трагическое решение.

{153} В этом стихотворении сила человеческой веры и реальная действительность поставлены между собой в вопиющее несоответствие:

И всем казалось, что радость будет,  
Что в тихой гавани все корабли,

а на самом деле будет иначе:

Причастный тайнам, — плакал ребенок  
О том, что никто не придет назад.  
 *(2, 79).*

Драма развивает эти, уже сложившиеся в творчестве Блока темы, используя систему их несущих символических обозначений и смысловых связей. В «Короле на площади» корабли приходят слишком поздно, когда измученный долгим и напрасным ожиданием народ уже вовлечен в стихию мятежа, заражен потребностью уничтожения, и весть о кораблях не может уже отвратить общей гибели[[212]](#footnote-213).

Есть в пьесе и ожидание «нечаянной радости», которое несет с собой Дочь Зодчего — ожидание, которое оказывается трагически несостоятельным.

Наконец, связан с темой истекших исторических сроков, с образом окаменевшей культуры столетий, которую уже никто не может оживить, образ каменного Короля. Гигантское изображение царственного старика, сидящего на массивном троне на высокой террасе над площадью, напоминает внешность «скандинавского владыки» из «Ночной Фиалки»: «Корона покрывает зеленые, древние кудри, струящиеся над спокойным лицом, изборожденным глубокими морщинами. Тонкие руки лежат на ручках трона. Вся поза — величавая». По мере развития пьесы этот смысл образа выступает достаточно ясно, однако не существует для толпы и политических заговорщиков на площади. Он дорог и понятен только Дочери Зодчего — «высокой женщине в черных шелках», и влюбленному в нее Поэту.

Через их отношение к Королю и веру в легенду о прекрасном и мудром Короле проступает второй план конфликта пьесы. Голодная толпа не верит легенде о возможности борьбы без насилия. Ожидание кораблей возбуждает ее, а корабли опаздывают. Но если люди «всю ночь будут жечь и грабить», — «тогда — всему конец». Зодчий хочет овладеть настроением народа. Он приказывает строить сигнальные башни для встречи кораблей. Но люди гибнут на строительстве, а в толпе шныряют «слухи», что корабли не придут (Блок изображает эти «слухи» в виде шмыгающих в крутящейся пыли красных человечков). Зодчий, который знает разрушительную силу мятежа, говорит Поэту: «Горе тебе, если ты подскажешь людям их тайные, сумасшедшие мысли».

{154} Призвание Поэта — быть голосом народа, но он внутренне раздвоен, тоскует, склонен верить сказкам, и Дочь Зодчего увлекает его по своему пути.

Дочь Зодчего  
Сказка — вся жизнь для тебя.  
Слушай же сонной душой  
Сказку о жизни вечерней,  
Ты, очарованный мной.

Поэт  
Да, говори, королевна,  
Так, чтобы яркие сны предо мною текли,  
Яркие сны небывалой страны.  
 *(4, 43).*

И как «небывалая» сказка «сонной души», как мечта, идущая от Давно забытых легенд, возникает у Дочери Зодчего мечта взойти на смертное ложе Короля и вдохнуть юность в его дряхлое сердце:

Там — над цветущей страной  
Правит высокий Король!  
Юность вернулась к нему!  
  *(4, 43).*

Поэта пытается увлечь Черный (анархист), зовущий его вести толпу на убийство Короля, а затем — Золотой, обещающий ему государственную службу, к чему Поэт и склоняется. Но Поэт попадает в ловушку — он будет служить не Королю, а Зодчему. Не пойдя за народом, он оказывается против него, с его врагом.

Литературоведы уже выяснили, на какие именно литературные и политические явления откликается Блок в этой пьесе. Так, уделив основное внимание вопросу, кого именно выводит Блок в своей драме под именем «заговорщиков», установив, что анархистов, и придя к выводу, что именно — анархистов «мистических» (т. е., обнаружив полемику Блока с Г. Чулковым), П. П. Громов подчеркнул идейную эволюцию Блока к преодолению «бесперспективного индивидуалистического своеволия» и иллюзорного «единства личности»[[213]](#footnote-214).

Образы анархистов входят в характеристику «площади»; их зловещее трио вызывает в памяти членов «Ордена Освободителей» из трагедии Брюсова «Земля». Анархистов сменяют рабочие, спешащие в порт. Скоро там произойдет катастрофа, погибнут люди, строившие башню для встречи кораблей. Проходят влюбленные. Появляется умирающая от усталости и голода продавщица цветов. Снова рабочие, оборванцы, нищие. Женщина с ребенком бродит в поисках хлеба. Человек умирает тут же на улице от истощения и усталости: его убивают «тревожные события этих дней». «Через сцену, не переставая, идут люди к морю, огибая дворец. {155} Жесты оживленные, глаза блестят; волнение достигло крайней степени. На лицах тревога и жадная надежда»[[214]](#footnote-215).

Стиль обрисовки «площади» — быстрое мелькание эпизодов, рваные реплики, приподнятый тон речи, часто доходящий до крика, постоянные смены ритма уличной жизни, контрасты поэтического и низменного, реально-жизненного и театрально-условного, психологически конкретного и отвлеченного, переход символа в аллегорию, не характеры людей, а носители состояний, безымянные и безликие (Первый, Второй, Голос третьего, Человек в черном, Юноша, Девушка, Рабочий, Нищая), создание групповых образов толпы (Голоса в толпе, Отдельные померкшие голоса, Многие голоса) — все это заставляет воспринимать произведение Блока как очень близкое к формам экспрессионистской драмы. Близость эта более касается части народной, хотя и символика в решении второй темы, которую ведут Дочь Зодчего и Поэт, вполне может быть оправдана в системе экспрессионистского театра.

Движение второй темы происходит на фоне первой, вкраплено в нее и вырывается из нее, но лишь на короткие мгновения в конце пьесы, чтобы сорваться и рухнуть вниз с самой высокой точки духовного взлета.

Когда Дочь Зодчего, раскрыв свой план Поэту, прощается с ним, начинается гроза. На сцене «непроглядный мрак». Возникает «дикий вой». Человек с факелом «несется в толпе и кричит на бегу, как бы подхваченный ветром: “С мола дали знак! Кто-то видел корабль с башни!”»

Вслед за ним «появляются новые факелы, распространяя дымный красноватый свет» (факелы в произведениях Блока всегда появляются как предвестие гибели, а не освобождения).

Человек в черном выкрикивает призывы, обращенные к толпе, побуждая ее «до прихода этих несчастных кораблей» удовлетворить свое чувство мести. В ответ — «Рев и визг в толпе». Он призывает уничтожить Короля. — «Толпа разрывает воздух воплем». И в этот момент рядом с черной фигурой оратора появляется Дочь Зодчего. Блок дает резкую перемену в эмоциях массы: истерический порыв восторга, мольбы — и «толпа совершенно безмолвна».

Поднявшись высоко на террасу, к Королю, Дочь Зодчего говорит ему, зачем она пришла. Она могла бы убить его, но не хочет, потому что тогда «угаснет и вон та узкая полоса зари».

Но заря все же гаснет — Короля оживить нельзя.

Внизу снова оживленная толпа, растет ненависть, которую не может укротить прибытие никому уже ненужных кораблей. И когда Поэт совершает свое «последнее восхождение» к Дочери Зодчего, неся ей радостную весть о свободе, толпа в ярости устремляется за ним, терраса обрушивается и погребает под обломками всех, кто на ней находился.

Народ, разгребая обломки, не только убеждается, что он боролся против истукана, но и, с появлением Зодчего, — в том, что порядок вещей необорим.

{156} Зодчий представлен в пьесе человеком огромной силы, могущества и ума. Он деятелен, вкрадчив, его сети раскинуты всюду. Он дает народу хлеб и работу; он выстроил прекрасный Город и создал статую Короля, чтобы люди поклонялись ему. Он послал людям свою дочь и Поэта, с тем, чтобы они отвлекали народ от его опасных мыслей. И когда происходит мятеж, разрушающий монумент культуры, он знает, что людям придется все начинать с начала. Зодчий «пропадает во мраке». Жизнь входит «в лоно естественного миропорядка». В наступающем «бледном мраке» ропот толпы усиливается и сливается с «ропотом моря»: стихия соединяется со стихией.

«Король на площади» свидетельствует о смятенном и пессимистическом состоянии Блока, мало вникавшего в реальную расстановку социальных и политических сил. Особенность пьесы в том, что в ней, в отличие от двух других драм «трилогии», события развиваются лишь в плане «внешней» действительности и потому принимают характер разрушительный, безыдеальный. Попытки же соединить социальную борьбу с гуманистическим идеалом, которые предпринимает Дочь Зодчего, представляются: автору утопическими.

На основе этой драмы следует сделать вывод, что путь «государственного», «законного» разрешения общественных противоречий (силами Зодчего) Блоку реальным не кажется. Не принимая анархический мятеж, который привлекает (правда — в чисто теоретическом плане) некоторых символистов, он не принимает, с другой стороны, и «старинные сны», потому что уже нельзя отделить при существующем расколе сил эти утопические мечты от «государственной службы» (шут недаром торжествует, когда Поэт, соглашаясь «петь о святыне», оказывается завербованным в качестве «беспартийного» сторонника правительства).

Поэт пассивно мечтает о свободе — он не знает пути к ней. Важна, однако, отчетливо звучащая в драме мысль о том, что Поэт — голос народа. Невозможность для Поэта быть до конца с народом (каким он здесь нарисован) предрешает его трагедию.

Блок вводит в пьесу образ Шута — циника, мещанина, который, фиглярствуя и вмешиваясь во все, напяливая на себя рясу священника, кричит о себе: «Я голос молвы! Я многолик, но во всей вселенной ношу одно имя! Здравый Смысл — имя мое!»[[215]](#footnote-216) Блок, который несомненно стремился опереться при создании этого образа на шекспировскую традицию, внес в него некоторые черты Фальстафа («Генрих IV»).

Шут профанирует истину, веру, милосердие. Порой он вырастает в фигуру почти инфернальную: зловещее порождение Города, символ человеческого разложения, низости, приспособленчества, именуемого «здравым смыслом».

Блок не был удовлетворен этой драмой, о чем свидетельствует его письмо Брюсову: «… Сам я не вполне ею доволен и с формальной и с внутренней стороны. Она — трехактная, и есть места, мало связанные с действием. Техникой я еще мало владею. Боюсь несколько за разностильность {157} ее, может быть, символы чередуются с аллегориями, может быть, местами я — на границе старого “реализма”. Но, в сущности, так мне хотелось, и летом, когда я обдумывал план, я переживал сильное внутреннее “возмущение”. Вероятно, революция дохнула в меня и что-то раздробила внутри души, так что разлетелись кругом неровные осколки, иногда, может быть, случайные»[[216]](#footnote-217).

## «Незнакомка»

Последняя в «лирической трилогии», драма «Незнакомка» несет в себе одну из центральных проблем творчества Блока, стремительно выдвинувшуюся на первый план в 1906 – 1907 гг. Впоследствии она не уходит из его лирики, хотя и приобретает (в циклах «Родина», «Снежная маска», «Возмездие») иное выражение. Это проблема взаимодействия мира высшей реальности, обозначающей для Блока все главные духовные и общественные ценности, с низменной реальностью современной социальной жизни. Незнакомка, женщина-звезда, попадает на Землю; какое-то краткое время она пребывает в ее пошлой толчее и исчезает неузнанная. «Астральный» (как говорил иногда сам Блок) образ Вечной женственности, вобравший в себя все земные мечты *о воплощении*, но отвлеченный, нереальный, и как звезда, только созерцаемый, — спускается на Землю, заскучав в своей одинокой высоте.

Пьеса была закончена Блоком в ноябре 1906 г. Кроме ряда мотивов, связывающих ее с «Балаганчиком» (среди них главный — о невозможности избежать самоизмены, мысль о том, что торжества, «обладания» нет и не может быть, а есть общая боль, слабость и бездорожье), «Незнакомка» внутренне перекликается и с «Королем на площади». Она вбирает в себя, несомненно, мысли и чувства, вызванные поражением революции, — первой попытки воплощения отвлеченной и прекрасной мечты человечества. В таком своем аспекте драма связана с очень широким кругом произведений Блока, генерализуя применительно к 1905 – 1906 гг. общественную тему его творчества.

«Незнакомка» — драма о несостоявшемся пришествии, о том, что люди, приблизившись к своей извечной мечте, не смогли сделать ее реальностью; это драма, о неготовности людей пересоздать свою жизнь на новых, более высоких началах.

Видимо, именно таков смысл этой пьесы, хотя бы потому, что он вытекает из ее собственной художественной структуры и согласуется с проблематикой блоковского творчества в целом. Понятая таким образом, «Незнакомка» не оторвана от предшествующего 1905 году творчества Блока, что утверждал и сам Блок. Наконец, трудно понимаемая фраза, сказанная позже, о том, что в пору революции 1905 г. «как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России»[[217]](#footnote-218), получает в ней своеобразное {158} раскрытие, смыкаясь, через драму с известным стихотворением 1901 г. «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо» (1, 94), где весь ужас возможного *неузнания* уже заранее предвкушен и предугадан.

Связанная, как уже было сказано, с двумя другими драмами трилогии, «Незнакомка» решена, однако, в системе несходных с ними художественных приемов.

При общем взгляде на «лирическую трилогию» вообще поражает та изобретательность и смелость, с которыми решает Блок вопрос о формальном своеобразии каждой из трех драм.

«Незнакомка» состоит из трех картин, называемых «видениями», — двух «бытовых» (первое «видение» — в кабачке и третье — в гостиной) и между ними помещаемого главного по смыслу своему «видения» (в нем падает звезда и появляется Незнакомка), где астрально-романтический, балаганный и бытовой планы смешиваются. Сцены называются «видениями», потому что все показанное в пьесе было как сон. Приснилось и прошло. Ничего не изменилось. Как было до появления Незнакомка (сначала в кабачке), так и осталось после нее. В пьесе даны три фазы времени, не отложившиеся никак на состоянии объективного мира. Возможность развития действительности несет в себе «Второе видение» — среднее звено пьесы, — в нем заключена потенция движения жизни в историческом времени. Но потенция не реализуется, и время остается неподвижным. «Незнакомка» — пьеса о «болоте» современной жизни, о стоячем болоте исторического времени. Указанная Чеховым дистанция в 200 – 300 лет могла бы быть моментально пройдена, но этого не происходит. Незнакомка, женщина-звезда, предваряет появление Фосфорической женщины Маяковского более чем на 20 лет. Однако с обратным результатом. Она отмечает определенный этап в развитии чеховской темы времени, сопряженной с проблемой общественного развития человечества.

Своеобразие композиции пьесы в том, что завязка действия не в начале, а в середине драмы. Этим необычайным способом Блок лишь подчеркивает, что завязка эта ничего не завязывает. Важно томление первой картины с выплеском ее пьяной тоски под открытое звездное небо Вселенной и — ее зеркальное отражение в третьей картине. Эти картины, как двойники, которые скоро населят собой стихи Блока: один из них — потерявший свою душу интеллигент, другой — встречающий его на ночной улице подонок, кабацкий пропойца. На системе всех этих связей основана пьеса.

Ей в качестве эпиграфа предшествуют две цитаты из романа Достоевского «Идиот». Именно они и побуждают искать Достоевского и дальше, улавливая его несомненное присутствие в пьесе, однако не в готовых ситуациях, а глубже и опосредованней. Здесь отразилось то восприятие Достоевского, которое сам Блок в 1905 г. определил следующим образом: «душа не лежит плотно и страстно на его страницах, как бывало всегда, — а скорее как бы *танцует* на них»[[218]](#footnote-219).

{159} Первая цитата из «Идиота» в эпиграфе к «Незнакомке» — это слова, в которых передано Достоевским впечатление, возникшее у князя Мышкина от портрета Настасьи Филипповны, случайно увиденного им сразу по приезде в Петербург. Вторая — отрывок разговора Настасьи Филипповны с князем Мышкиным при первой их встрече. Она удивляется, что тот узнал ее, хоть до этого никогда не видел; Мышкину же кажется, что он ее видел где-то (о портрете он забыл в тот момент совершенно), а где видел — не знает: «может быть, во сне…»

Соседство двух цитат, вынесенных в эпиграф, образует свою драматургию, перекликающуюся с драматическим построением самой пьесы. Но прочерченное в эпиграфе действие — есть *узнание*, при том узнание, идущее не от бытовой предпосылки (увиденного портрета), которая отвергается (портрет забыт, как ни странно), а от духовного проникновения одной человеческой души, сострадающей и в силу этого — почти провидческой, — в другую страдающую и прекрасную человеческую душу. В драме же «Незнакомка» будет, как увидим, все наоборот, т. е. никто никого не узнает и все, или почти все «воротится на круги своя».

Лейтмотив этой пьесы — снег; он падает в начале и в конце каждого «видения», внутри пьесы тема снега несет определенную эмоциональную и смысловую нагрузку. Мотив снега и тема Незнакомки между собой связаны. Впоследствии летящий снег, вьюга становятся в творчестве Блока элементом сложной метафоры, раскрывающей вторжение «стихии» в статику бытового сознания, его ломку, потрясение, приобщение человека к новым формам жизневосприятия. Можно проследить, как развивается эта метафора от «Незнакомки» к «Снежной маске», «Песне Судьбы», драме «Роза и Крест» и поэме «Двенадцать». Лирическая драма «Незнакомка» стоит еще в начале этой линии.

Итак, «первое видение» — трактир на Петроградской стороне — место духовного общения «народа» и «русской интеллигенции». По ремарке Блока, обстановка изображает, почти в духе ларионовского лубка, зал трактира, залитый светом ацетиленового фонаря: прилавок, на нем бочка с гномом и надписью «Кружка-бокал», за прилавком двое совершенно похожих друг на друга людей, разница лишь в том, что у одного усы вверх, а у другого — вниз. За одним столом — «пьяный старик — вылитый Верлен», за другим — «безусый бледный человек — вылитый Гауптман». Несколько пьяных компаний за столиками.

На обоях изображены корабли с огромными флагами. За большим окном падает снег и проходят люди.

Быт в этом «видении» конкретен и густ. Разговоры за столиками — это искусно построенный контрапункт, раскрывающий человеческую пошлость, тупость, жестокость, свинство и — страшную тоску по иному, по жизни красивой и духовно содержательной, хоть и ведет эту «высокую» тему подвыпивший семинарист — «совсем красный», «заплетающимся языком». Под визгливый хохот и гогот пьяной своей компании он лирически самозабвенно твердит то ли быль, то ли небыль о том, что плясала перед ним однажды какая-то девушка, «как небесное создание», и как бы он взял и унес бы ее «от нескромных взоров, и на улице плясала {160} бы она передо мной на белом снегу…, как птица летала бы. И откуда *мои* крылья взялись, — сам полетел бы за ней, над белыми снегами…»[[219]](#footnote-220)

Семинарист — народный, стихийный поэт, профессионально неоформленный, бессознательно, но тем более «музыкально» перерабатывающий жизненные впечатления в художественные образы. Семинарист — не двойник Поэта, но его аналог на уровне народного существования, также искаженного социально-историческими условиями, также втиснутого в страшный быт «города». Тоска Семинариста о «небесном создании» — синтетична, это тоска по вольности, по красоте жизни в целом. Между видениями Семинариста и разрастающимися в ближайшие годы в лирике Блока темами Снежной маски, Снежной девы есть несомненная связь.

Мифотворческая деятельность Семинариста продолжается с перерывами до конца «видения», завершаясь гротесковым финалом, достаточно многосмысленным: «Вот, не поймал… Опять не поймал… Но и вам, черти, не поймать, если уж мне не поймать…» И он «делает пьяные жесты, как будто что-то ловит».

В свой черед вступают со своими темами «Верлен» и «Гауптман». Первый ничего не слышит и не знает, кроме смутных движений собственного сознания, очень ограниченного. Его тема: «Каждому свое… Каждому свое…», «И все проходит», «И каждому — своя забота». «Гауптман» же выражен в предельной и бессмысленной грубости своего поведения, причем — грубость эта особого рода, потому что она направлена на женщину, ожидающую его на улице. Нет, ждет его не Незнакомка: ждет «Гауптмана» какая-то несчастная, верно вконец забитая своим хамом-любовником ее предтеча и предшественница, которая так и не появится на сцене.

Тема «пришествия» в лирических драмах отнюдь не менее важна и характерна, чем тема «падения», и одна без другой они вообще невозможны, так как это, в сущности, даже одна и та же тема, только взятая с разных точек зрения — «с высоты» — это будет «падение», с «земной» точки зрения — пришествие.

В драме эта мысль выражена зеркальностью реплик первой и второй картин (и там и там персонаж, в обоих случаях называющийся Молодым человеком, произносит фразу: в первом «видении» — «Костя, друг, да она у дверей дожидает…»; во втором «видении» — «Костя, друг, да она у дверей дожида…»), причем второй раз — когда речь идет уже именно о Незнакомке, оставленной на улице Человеком в котелке, — «все становится необычайно странным. Как будто все внезапно вспомнили, что где-то произносились те же слова и в том же порядке». Но никто (в отличие от князя Мышкина) не соединил оборванных концов «сна». Именно потому, что не была «узнана» неизвестная (так и оставшаяся для зрителей безликой) простая земная женщина «первого видения», не могла быть узнана и «настоящая», звездная — вторая.

Этот важный социальный и гуманный мотив пьесы Блока терять из виду не следует.

{161} В финале «первого видения» Блок ставит рядом реплики «Верлена» и «Гауптмана».

Верлен *(бормочет)*

И всему свой черед… И всем пора идти домой…

Гауптман *(орет)*

Шлюха она, ну и пусть шляется! А мы выпьем![[220]](#footnote-221)

Одни замкнут в себе, в субъективном, другой замкнут в «быте». Вряд ли тут следует усматривать литературную полемику Блока с французским символизмом и немецким натурализмом, представленными в столь пародийной форме их крупнейшими художниками, хотя, конечно, общее отношение Блока к этим художникам здесь, пусть и шутливо, но обозначено.

Значение этой пары в пьесе определяется вкупе с Поэтом: все трое — они не на высоте положения. Поэт тоже захмелел и что-то толкует обывателю в желтом трепаном пальто о Мироправительнице, которая «держит жезл и повелевает миром». Но магия метели овладевает Поэтом и Семинаристом одновременно, оба вдруг бессвязно заговорили о снеге, который танцует и кружится. Семинарист затвердил — «И шарманка плачет. И я плачу. И мы все плачем». А Поэт, в пьяном лирическом трансе, увидел сквозь «синий снег» — «синие очи» и как «небо открылось» и как «медленно проходит она». На призывах его «Явись! Явись!» завершается чудесный эффект исчезновения кабачка, уже некоторое время так вертящегося, что кажется, он вот‑вот перевернется. А корабли, изображенные на обоях, вдруг поплыли, «вспенивая голубые воды», неся свою, уже определившуюся в творчестве Блока тему. Плывущие корабли у Блока — знак «Ее прибытия». И в самом деле, грубый быт на время отступает, «кабачок как будто нырнул куда-то. Стены расступаются. Окончательно наклонившийся потолок открывает небо — зимнее, синее, холодное. В голубых вечерних снегах открывается — “второе видение”».

Оно написано в стихах, что его наиболее резко выделяет из обрамляющих прозаических бытовых сцен. Соседние сцены в закрытых помещениях шумны и многолюдны. Эта — идет на снежном просторе, почти за городом, ввиду большой реки с широкой перспективой моста и близ стоящих кораблей с сигнальными огнями (кораблики с трактирных обоев — не двойники ли их?).

Словно из «Балаганчика» (из монолога Пьеро) перенеслась сюда «бесконечная, прямая, как стрела, аллея, обрамленная цепочками фонарей и белыми от инея деревьями». Идет снег.

Дневники и записные книжки Блока вскрывают реальную основу бытовых и пейзажных образов «Незнакомки». Но одновременно это и пейзаж того «мистического» Петербурга, над которым встают зори «Мировой Несказанности». «Окраина», где «мачты скрипят, барки покачиваются» — «на островах, совсем у ног залива, в сумерки», где тишина стоит «только до рассвета, а едва рассвет запылит, — все кончено»[[221]](#footnote-222).

{162} На фоне этого пейзажа появляется Звездочет — человек, разлагающий «мистику» математикой, любящий видеть звезды на своем месте, на небе. Разъяренные дворники волочат через сцену пьяного Поэта, сопровождая свой проход буффонной песенкой.

Падает звезда, и вот уже по мосту идет «прекрасная женщина в черном, с удивленным взором расширенных глаз». Все кругом сказочно преображается.

На мосту Незнакомку встречает Голубой, такой же юный и прекрасный, как она.

Голубой — особый персонаж. Это не человек, но и не отчужденная от жизни в область идей красота и гармония, как Незнакомка. Это — голубизна романтической души, ее созерцательность, не живое существо, но «тихое синее пламя», почти фикция. Звездное (отвлеченное) существование Незнакомки и Голубого как будто параллельно.

Голубой  
Протекали столетья, как сны.  
Долго ждал я тебя на земле.

Незнакомка  
Протекали столетья, как миги.  
Я звездою в пространствах текла.  
 *(4, 85).*

Веками люди созерцали истину, мечтали о ней. Мечтать стало для них той привычкой, которая их обессилила.

Незнакомка  
Ты можешь сказать мне земные слова?  
Отчего ты весь в голубом?

Голубой  
Я слишком долго в небо смотрел:  
Оттого — голубые глаза и плащ.

Незнакомка  
Кто ты?

Голубой  
Поэт.

Незнакомка  
О чем ты поешь?

Голубой  
Все о тебе.

Незнакомка  
Давно ли ты ждешь?

Голубой  
Много столетий.

{163} Незнакомка  
Ты мертв или жив?

Голубой  
Не знаю.

Незнакомка  
Падучая дева-звезда  
Хочет земных речей.

Голубой  
Только о тайнах знаю слова.  
Только торжественны речи мои.  
 *(4, 85 – 86).*

Блок наделил Голубого призрачным рыцарским мечом, которым он никогда не сможет сражаться, поскольку меч этот — только блик небесного света на его плаще. Он — выходец из лирики самого Блока, из его поэтического сознания. Он так же автобиографичен, как и образ его двойника — Поэта, отдавшегося темной стихии жизни и потерявшего себя «у трактирной стойки».

Незнакомке нужна земная реальность, она тоскует по воплощению. Голубому же — только мечта. Поэтому он не нужен ей. Мечтатель не в силах воплотить мечту. Назвавшись Марией, Незнакомка уходит от Голубого с Господином в котелке, довольным, что подцепил красотку.

Но сцена эта имеет еще и другой смысловой поворот. Женщина-звезда потому и остается Незнакомкой, что для нее нет жизненной, человеческой аналогии. Смысл прост — мечта может реализоваться только в земных формах. Когда на мосту Незнакомка хочет стать земной женщиной, Человек в котелке оказывается единственным, кто, в доступных ему формах, эту жизнь ей предлагает (ибо Голубой умеет лишь мечтать, звездочет — мыслить вне времени, а Поэт пьян).

Сцену на мосту пронизывает мысль, для Блока не новая (мы уже встречали ее в юношеских размышлениях о «жизненной драме», как драме «синтеза», о Гамлете. Она, эта мысль, поведет его из мира служения Прекрасной даме в «Страшный мир» буржуазного города, как по пути должному и внутренне необходимому). Это — убеждение в необходимости любой ценой уйти от созерцательности и погрузиться в противоречие, чтобы преодолеть его. Здесь важно уточнить самый взгляд Блока на «падение», который и в данной драме и в других произведениях не просто нравственный проступок, но — движение героя через коллизию, объективно неизбежную и воплощающую принцип развития через противоречие реальной действительности. Так и Незнакомка, чтобы дать нечто земле, людям, должна сама стать земной; она должна быть узнанной именно в этом качестве (отсюда ее связь с женщиной из первого «видения»). В «лирической» драме, форму которой Блок сам называет «субъективной», он выстраивает объективную драматическую концепцию и потому вмещает в нее столь широкое содержание.

{164} «Второе видение» завершается встречей Звездочета, огорченного пропажей звезды с неба, и Поэта, который проспал свой хмель в сугробе, ускользнув из лап дворников, и теперь в смятении разыскивает «высокую женщину в черном», чей образ бегло скользнул по его пьяному сознанию. Звездочет утерял «астральный ритм», Поэт — «ритм души».

Первый ошибается, горестно занеся в свои свитки «Пала звезда — Мария», потому что Мария не только звезда. Второй, Поэт, ошибается также, полагая, что надо сказать «Пала Мария — звезда». Мария не «пала». И уже падением самого Поэта, следствием его отчаяния по поводу пропажи звезды-Марии — «декадентским» плевком самому себе в душу будут стишки:

Где ты, Мария?  
Не вижу зари я, —  
 *(4, 93)*

обнажающие всю предательскую роль «романтической иронии».

Снова идет густой снег, он уплотняется и образует стены комнаты. Это интеллигентская гостиная — скопище пошлости, еще более страшной, чем «невинная» пошлость простонародного кабака: тут царит та «культурная» пошлость, которую особенно ненавидел Блок. Разговоры — отражение разговоров в кабачке, но здесь они звучат еще гаже. Солирует (на тему, заданную Семинаристом) голос Миши, которому отвечают грубостями и сальностями, пока он сконфуженно не удаляется в угол. После фразы: «Костя, друг, да она у дверей дожида…», обращенной к бывшему Господину в котелке, тем самым поставленному в положение «натуралиста» «Гауптмана», входит Поэт.

Его скрытое волнение и пристальный интерес к входной двери указывают, что встреча с Незнакомкой, ждущей на улице, что-то взбудоражила в его памяти, однако вспомнить ее он все-таки не может, ибо не дано произойти встрече. Но что-то он все-таки чувствует, о чем говорят стихи, им произносимые:

Уже сбегали с плит снега,  
Блестели, обнажаясь, крыши,  
Когда в соборе, в темной нише  
Ее блеснули жемчуга.  
И от иконы в нежных розах  
Медлительно сошла Она…  
 *(4, 99).*

Так Блок связывает тему будущего, воплощенную в Марии-звезде, с имеющим в его лирике всегда не религиозное, но духовно-нравственное и социальное содержание христианским мифом. В прошлом в этом мифе отложились в перевернутой форме социальные упования масс, и Блок пользуется его образами в системе многих других, отстоявшихся в его лирике, чтобы говорить об ожидании весны, обновления, оживлении старых надежд.

{165} «Кощунственное» объединение Незнакомки и богоматери, которое производится в драме посредством только что цитированных стихов, усиливает социально-гуманистические черты образа Незнакомки, ее драматической темы и выявляет внерелигиозную трактовку Блоком образов христианской мифологии.

Но Незнакомку интеллигентные пошляки принимают именно за «падшую», когда она, к всеобщему смущению, появляется в гостиной. Имя «Мария» ничего никому не подсказывает, и пошлячка-хозяйка с присущей ей светской развязностью мгновенно переделывает его в «Мэри».

Поэт силится вспомнить. Повторяются мотивы из «первого видения»: «Нет, как она танцевала! …», «Да и вам не поймать! Да и вам не поймать!», толстый человек, похожий на Человека в желтом пальто из «первого видения», в страшном увлечении и с теми же нелепыми жестами выкрикивает на середине комнаты слово «бри»! — название сыра, его символ веры. Та же мутная волна порывов к чему-то: интеллигентски умственных, эстетических, чревных. Она подхватывает Поэта, и он вот‑вот вспомнит, узнает в этой Незнакомке свою Даму. Но — входит Звездочет: он только что сделал в астрономическом обществе доклад об исчезновении с неба звезды первой величины. Поэт «оборачивается в глубь комнаты. Безнадежно смотрит. На лице его — томление, в глазах — пустота и мрак. Он шатается от страшного напряжения. Но он все забыл»[[222]](#footnote-223).

Хозяйка ищет Мэри, но Незнакомка исчезла. Зато на небе за окном загорелась яркая звезда. Поэт и Звездочет тоже исчезли. Видно, как падает голубой снег.

В «астральной» драме нельзя не увидеть поэтического переосмысления идей Платона или, вернее, — некоторых представлений, ему параллельных. Много позднее Блок скажет, что в юности он «чуял Платона», хотя и не знал его тогда, но сам он был изумлен «отражением небесных тел в земных морях»…[[223]](#footnote-224) В «Незнакомке» означенная связь раскрыта как сложное взаимодействие, но, пожалуй, финал ее заключает в себе более последовательный пессимизм, чем лирически-грустный финал «Балаганчика» или катастрофический — «Короля на площади».

Сценическая судьба «Незнакомки» — драмы, в театральном отношении чрезвычайно интересной и дающей режиссеру массу новых возможностей, — оказалась не столь блестящей, как судьба «Балаганчика».

Правда, в январе 1907 г. Блок упоминает в одном из своих писем, что «Незнакомку» «может быть поставят в следующем сезоне» у Комиссаржевской. Но в конце того же года Мейерхольд, который только и мог поставить блоковскую пьесу, сам вынужден был из этого театра уйти. Внешним образом судьбу пьесы решило в тот момент ее цензурное запрещение.

В рапорте от 28 ноября 1907 г. цензор Ламкерт писал: «Пьеса эта представляет такой декадентский сумбур, что разобраться в ее содержании я не берусь. То обстоятельство, однако, что, судя по некоторым {166} намекам, автор в лице “незнакомки” изобразил богоматерь, следует признать достаточным поводом к запрещению этой пьесы»[[224]](#footnote-225).

Летом 1912 г. у Мейерхольда возникает мысль сыграть «Незнакомку» силами летней труппы в Териоках, но замысел этот остается нереализованным. Его многолетнее желание поставить эту драму осуществляется только в 1914 г. Другие известные нам постановки — мало интересны.

«Астральная» драма Блока, казалось бы, столь ясно выстроенная и притом столь современная, оказалась трудна для театра своего времени. Она, как и «Балаганчик», требовала от театра не только новых постановочных средств, но и нового художественного мышления.

Первые драматургические опыты Блока показали, что театр был важен для него не как область, внеположенная лирике, но как новая сила, которая обостряет накопленные в лирике противоречия, максимально обнажает их, требует их решения.

Лирическая драма — органичный для Блока жанр, и он по праву должен считаться одним из тех, кто разработал эстетику этого жанра в ее современном виде. Блок не только создал в своих пьесах «Балаганчик» и «Незнакомка» совершеннейшие образцы лирического театра, — в этих же пьесах он открыл также принципиально новые методы сценического мышления, такие средства художественной интерпретации жизни, которые оказались абсолютно необходимыми театру во всем его дальнейшем развитии.

Влияние «лирических драм» Блока на новую русскую режиссуру XX в. огромно и может быть прослежено в различных направлениях. Тому помогут прямые высказывания Мейерхольда, а еще более — уяснение реальной связи между драматургическим новаторством Блока и исканиями, осуществленными в спектаклях В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова, А. Я. Таирова.

Поэтический театр, зародившийся у романтиков, получил новую почву для своего развития в XX в. Эпоха глубоко нуждалась в искусстве, сочетающем анализ и синтез, утверждающем ценность личности и вместе с тем необходимость преодоления индивидуализма перед лицом всеобщих разрушительно-созидательных процессов истории. В сравнении с театром традиционного реализма поэтический театр был свободней в выборе своих форм и своего содержания. Он мог оперировать явлениями, еще не ставшими эмпирической данностью ни в плане типических характеров, ни в плане социального быта, но определившихся тем не менее в своей реальности и в своем универсальном значении. Нельзя было и попытаться переложить на язык традиционного театра весь тот круг проблем, который несла в себе образная система поэтического театра. Доказывать, что успехи его были обеспечены именно со стороны *содержания*, а не только формы — не приходится, хотя, и это понятно, поэтический театр окружил себя множеством лабораторных опытов, в которых происходило опробование {167} художественной эффективности отдельных выразительных принципов новой системы, а порой — также и разработка их сценической технологии.

Однако необходимо признать, что значение формы, приема в поэтическом театре необычайно возросло. Главным творческим принципом стал в этом театре не принцип воспроизведения непосредственно наблюдаемой действительности, а принцип ее пересоздания в соответствии с тем, что именно из ее многообразия и многопланности хотят показать на сцене автор и режиссер.

Здесь важно общее отношение художественной модели жизни, какой является спектакль, — к моделируемой действительности — огромному, загадочному, эстетически не проясненному целому.

Поэтический театр в основе своей противоречив, что и подтверждается его практикой. При том, что в поэтическом театре возрастает познавательная, разведывательная, обобщающая способность искусства, — в нем возрастает и опасность субъективизма, воспроизведения вместо общего (образа действительности) только частного (образа собственной души художника). Драма легко может оттесниться лирикой как раз на том плацдарме, который предназначен для их взаимодействия: на почве поэтического театра. В таком случае не достигается и задача создания синтеза, т. к. синтез в поэтическом театре — это не сочетание слова, музыки и танца. Это, несомненно, создание такого сценического образа, в котором отчужденность и разорванность преодолены цельностью, трагическая несвобода — свободой творческого самосознания, узкий профессионализм — всесторонним артистизмом, неполноценность *сегодняшней* жизни — способностью искусства хотя бы частично реализовать идеал *будущего* человека.

Внутренне, еще не ломая коренным образом форм традиционной реалистической драмы, но перестраивая их изнутри, к поэтическому театру выходил А. П. Чехов. Именно в этом причина того, что деятели нового поэтического театра, его практики и теоретики — Всеволод Мейерхольд, Андрей Белый, Александр Блок чувствовали в Чехове близкого себе по общей эстетической настроенности художника. В творчестве Блока лирическая драма впервые получила эстетическую завершенность, определила свои законы, задачи и границы.

Блок разработал специфические для этого жанра формы и способы взаимодействия драмы и поэзии. Лирика Блока, накопившая внутри себя потенцию драматического действия, принесла в театр не только музыкальную выразительность поэтического слова, но и ту высокую точку зрения на мир, которая неотъемлема от этой драматической системы.

Структура поэтической драмы определяется в своих основных координатах понятиями художественного времени и художественного пространства.

Эти координаты, пересекаясь, создают объемность художественного образа поэтической драмы. Она, эта драма (а спектакль и тем более выявляет это качество) внутренне конструктивна, многопланна, многогранна. Раскрытие ее содержания обязательно происходит в форме перехода {168} действия из одного плана в другой; действие здесь и есть — организованное выявление смысловой роли этих планов, прояснение их взаимосвязи.

По драмам Блока можно судить о диалектике его жизненного развития, о характере творческих задач, преобладающих на данном периоде, о том, какой путь избирает для себя лирический герой Блока внутри новой, охватившей его ситуации.

Ситуация эта всякий раз предстает как универсальная и всеохватывающая. В нее вмещены все стороны человеческого бытия: глубоко личные психологические переживания, отношение к людям, к миру в целом, к общественным вопросам современности, к историческим судьбам страны, к культуре и искусству.

Блок пишет свои пьесы не столько для того, чтобы изобразить нечто, произнести свой суд. В каждом его драматическом произведении сквозит потребность охватить и выявить эту универсальную — и всегда кризисную — ситуацию, создать ее емкий символический образ.

Всякий раз в создании драмы участвует много новых факторов; как художественная форма, она поставлена в ближайшую связь с ними, а не с предшествующей пьесой. Взятые в ряду друг с другом, драмы Блока не дают плавной картины стилистической эволюции — их связь между собой прослеживается лишь в самых глубоких основах метода и в некоторых общих идеях, никогда не уходящих из творчества Блока, хотя и сильно модифицирующихся. Но тем более разветвлены корни, которыми прорастают блоковские пьесы, — будь то «Балаганчик», «Незнакомка», «Песня Судьбы» или «Роза и Крест» — в почву всего того, что образует жизнь художника в каждый такой период. Театр, драма всякий раз пытаются разрешить противоречия лирического мироотношения (вывести из «болота» — в «жизнь»). Но самочувствие Блока всегда остается лирическим, и выход лирика в «жизнь» всегда оборачивается трагедией — и чем дальше, тем больше, тем осознанней. Выход в «жизнь» всегда поэтому соединяется у Блока с мыслью о гибели, о смерти, что выражено в самом художественном строе его пьес, в их образной системе. В этом смысле драмы Блока лишены вторичности, свойственной всякому отражению: они не «отражают», а осуществляют. В них с наибольшей последовательностью воплощен принцип символистского отношения искусства к жизни. Блок реализует в себе тот тип личности, который символисты связывали с будущим. Они, как и сам Блок, считали, что для человека будущего будет невозможен нравственный разрыв между бытием внехудожественным и творческим. Обаяние Блока и сейчас во многом заключается в том, что в нем находят пример художника, постоянно искавшего преодоления разрыва между социальной действительностью, его окружающей, и жизнью своей души, тем, что он сам называл своим истинным «Я». Этот акт преодоления становился раз от раза все суровее, а личность соответственно — все бескорыстнее и обреченнее.

Драма Блока отмечает этапы восхождения поэта к объективности, которое возможно лишь без отказа его от самого себя, но и без попыток приспособить к себе внешний мир, увидеть его менее сложным, чем он есть {169} на самом деле. Личность поэта входит в мир и познает его законы на самой себе.

Этот процесс будет выражен в жанровых исканиях Блока-драматурга, в его переходе от лирической драмы через драму эпическую к поэтической трагедии, как наиболее императивной форме, в которой объективное веление и субъективное хотение совпадают.

Вряд ли стоит отожествлять понятие условного театра с понятием театра поэтического. Оно так же легко отожествляется с понятием политического, агитационного театра, с театром плаката и сатирической эксцентрики. Однако, как показывает более чем полувековая практика, поэтический театр не только легко и естественно включал в свою систему театральную условность, но и подчас остро нуждался в ее помощи для достижения своих идейных и художественных целей.

Идеал условного театра заключался в том, чтобы оспорить само собой подразумевающуюся достоверность факта, как и привычное восприятие его — с позиций более обширного и проницательного отношения.

Во всяком случае, по идее, именно это лежало в основе всего движения условного театра в качестве его raison d’être, определяя самую жизненность, устойчивость, возобновляемость его методологии.

Как любое направление (и, может быть, даже легче, чем другие, поскольку здесь исключалась опора на общедоступную достоверность явления), на каких-то своих стадиях движение условного театра склонно было к обессмысливанию собственных приемов и принципов. На периферии его возникали спектакли, где принцип условности применялся как чисто формальный, и тогда получались, по сути дела, произведения того же стилизаторского искусства. Театры условный и стилизаторский, диаметрально противоположные по своим тенденциям, сливались тогда так тесно, что их уже часто не отличали друг от друга. Сценическая условность оправдывалась только тем и только там представала как явление эстетически полноценное и незаменимое, где она символизировала самоотрицаемость тех или иных сторон жизни. Здесь она по праву использовала как собственное оружие гротеск, романтическую иронию, маску, плакат, инверсию, метод мифологизации и многие другие средства, наработанные в истории мирового искусства, от мимов до современности, от Аристофана до Брехта.

В системе подобного художественного мышления условный театр становился формой отражения условности самой жизни, ее несоответствия собственным устремлениям, потребностям и идеалам.

В этом смысле совершенно понятно, почему русская действительность начала XX в. в такой степени содействовала расцвету условного театра, понятен широкий разлив всевозможных исканий в этой области. В творчестве Блока мы находим стремление к условному театру, выраженное необыкновенно определенно, органично и отважной.

Именно Блока и можно считать едва ли не первым художником, который осуществил переход от теоретических рассуждений на эту тему (в начале XX в. не таких уж и многочисленных) в область непосредственного творчества.

{170} Однако без труда можно заметить, что интерес Блока к условности достиг своей вершины, притом — весьма высокой и для многих оставшейся недоступной, — тут же с ходу, в лирической трилогии. Потом этот интерес к условности проходит через неосуществленные замыслы (набросок «пьески» об «умирающем театре», 1908 г.), чтобы претерпеть трансформацию в «Песне Судьбы» и еще большую — в драме «Роза и Крест».

Тут прежде всего бросаются в глаза перемены в области выразительных средств драмы. Ослабевают гротеск, ирония, прекращается вторжение балагана в лирику, ранее во многом определявшие стилистическую общность частей трилогии.

Условность в трилогии фиксировала разрыв и раздробленность жизни в ее теперешнем состоянии. Целительная народность балагана здесь открыто противостояла интеллигентской отвлеченности и «картонности». Это давало балагану право вплотную подходить к образам наиболее возвышенного плана, ничуть не оскорбляя их, ибо он выступал их слугой и защитником.

Использование принципа условности в лирической трилогии Блока тем и значительно, что Блок обнаруживает одновременно и разрушительные и созидательные его функции.

Социально-уродливый, жизненно (психологически и нравственно) неполноценный план современного существования «снимался» как условный (ложный, временный). План идеальный — невоплощенный — также условен. Однако в отношении изобразительном планы эти характеризуются тенденциями разнонаправленными: вульгарно-обыденный раскалывается через гротеск; идеальный, отвлеченный стремится приобрести признаки конкретности.

Усиление позитивного интереса к жизни, к проблемам социально-нравственным и конкретно-историческим, осуществляясь в системе лирической драмы, ведет в творчестве Блока к нейтрализации принципа условности. Противоречия стремятся к своему раскрытию и разрешению в форме эпической драмы и поэтической трагедии. И в «Песне Судьбы» и в «Розе и Кресте» — это лишь перспективное разрешение, познание исторической тенденции, с которой такое разрешение сопряжено. Но так или иначе, на подступах к нему уже возникают признаки взаимопроникновения планов.

Для всех пьес Блока характерно соединение прозы и стихотворной речи, переходящей в монолог-стихотворение. Формально это можно определить как следование романтической традиции столкновения «низкого» и «высокого», в истоках своих восходящей к Шекспиру. По существу же взаимодействие прозы и стиха подчинено в драме Блока законам, действительным для всей его художественной системы. В этой системе поэзия, в своей музыкальной основе принадлежащая к «стихии», ближе к «синтезу», к истине, к будущему и выявляет движение персонажей в этих направлениях.

Можно заметить, не углубляясь, однако, в эту специальную и сложную тему, непременно требующую стиховедческого анализа пьес Блока, {171} что принцип взаимодействия стиха и прозы от «Балаганчика» к драме «Роза и Крест» меняется. В «Балаганчике» стихотворная речь возникает только в устах двух героев-«братьев» — Пьеро и Арлекина и ретроспективных, из лирики пришедших персонажей в сцене бала.

Речь «мистиков», индивидуально не дифференцированная, определяет собирательность и неочеловеченность этого образа; она рифмована, но разорванная на отдельные реплики-строки, недостаточна для лирического выявления персонажей. «Автор» говорит только прозой. Контраст поэтической и прозаической речи тут резко выявлен.

В «Песне Судьбы» проза будет введена очень широко и в разных ее наполнениях, знаменуя внимание к силе жизненной неоформленности в новом, позитивном смысле. Только немногие чисто человеческие, внутренние темы выражены стихотворно. Фаина вся раскрывается через массив прозы, насыщенной фольклорными и мифологизированными литературными реминисценциями. Стихотворно выраженный строй мироощущения здесь может мыслиться только в конце «пути» Германа, т. е. в результате прохождения через прозу.

Драма «Роза и Крест» особенно привлекала исследователей необычайно тонкой и сложной организацией своей речевой ткани. По наблюдению П. А. Руднева, «главным образом в этом произведении имеют место интереснейшие случаи “перелива” прозы в стих, и только графические отступы в тексте позволяют иной раз разграничить эти две системы художественной речи — настолько органичен и неощутим бывает иногда отмеченный “перелив”»[[225]](#footnote-226).

Как всегда у Блока, в системе его символической драмы отмеченная здесь особенность должна быть объяснена всем содержанием пьесы. Это взаимодействие возникает как ритмический симптом перехода к качественно новому «синтетическому» мировосприятию — весь мир «Розы и Креста» уже будет поставлен на грани слияния «стихийного» и «человеческого», музыкального и бытового, поэзии и прозы.

# **{****172}** «Песня Судьбы»

Влечение Блока к театру после завершения лирической трилогии не ослабевает. В его записных книжках 1906 – 1908 гг. появляются наброски и записи, которые свидетельствуют о возникновении новых драматургических замыслов.

Наиболее обширный из таких набросков, озаглавленных «Дионис Гиперборейский»[[226]](#footnote-227) («сонная мистерия») сделан Блоком в ночь 29 декабря 1906 г., накануне премьеры «Балаганчика». Суть его в следующем. Некий «дед» разверзает перед своей внучкой «стену своего поблекшего жилья» и показывает ей феерическую картину снежных гор, где «ходят и веселятся снежные весны, разбивая зеркала синих льдов, которые падают вниз с хрустальным звоном». На горы по крутому склону поднимаются люди: им кажется, что они видят «мировой закат» и что идти дальше не надо, потому что они «достигли вершин красоты мировой». Но их вожак, «ослепленный и сильный», заставляет их идти выше «силою своей пустой воли». Только один юноша остается, чувствуя «меру пути» и «присутствие божества». Он зовет — и ему отвечает «Ее низкий голос». Пока замысел развивается в плане образной символики «Снежной маски». Но заметки свои Блок, «для себя неожиданно», заканчивает «юмористически». Те, кто поднимались ввысь изможденными и усталыми, спустились обратно хвастливыми и «упитанными». Тот же, кто остался, пребывает в гармонии плоти и духа. Вновь встающая на место стена закрывает их от глаз зрителей. В той же поблекшей комнате юноша и внучка танцуют друг с другом. Глядя на них, «дед» чувствует, что может «умереть спокойно», и умирает.

П. Медведев очень точно и тонко прокомментировал в свое время этот набросок, опубликовав его в своей книге[[227]](#footnote-228), связав его, с одной стороны, с «лирическими драмами», а с другой — с впечатлениями, навеянными пьесами Г. Ибсена с их символическими восхождениями на высоту {173} («Бранд», «Строитель Сольнес»). Надо, однако, обратить внимание и на те переклички, которые ощущаются в этом наброске с «Синей птицей» М. Метерлинка.

Замысел «Диониса Гиперборейского» возникает не только на основе литературных влияний, но является попыткой отражения духовных процессов и борьбы своего времени. Набросок имеет полемический, даже памфлетный характер и направлен против теоретика русского «дионисийства» Вяч. Иванова, с которым у Блока в ту пору уже стали обозначаться серьезные несогласия. Блок ощущал «нереальность» ивановских теорий, искусственную чрезмерность их пафоса и для себя искал более жизненных и трезвых позиций. Пьеса эта, по мысли Блока, должна была бы стать пьесой о «крушении героя» (ибо вожак претендует быть «героем»). Существен для Блока тех лет продолжающийся развиваться в дальнейшем и мотив связи прошлого («дед») и будущего («внучка»).

Пьеса «Дионис Гиперборейский» написана не была, как не был реализован и другой замысел — замысел пьесы о смерти театра, относящийся к августу 1908 г.[[228]](#footnote-229) Чрезвычайно краткая, обрывочная запись позволяет судить, что Блоком владеет мысль об утраченном и духовно отдалившемся прошлом, без которого настоящее невыносимо (образ мухи в паутине). Недееспособное, как представляется Блоку, прошлое представлено в образе старика-актера, который в гриме Гамлета дремлет у плохо сколоченной стенки садового театра. Режиссер — Время (первоначально — режиссер-Смерть) произносит «преувеличенно громким голосом, хлопая старика по плечу: “А вы все спите (дремлете) принц!” Уходит в глубь сада. Старик просыпается. Молодость прошла. Ветер крутит по дорожкам желтые листья. Сиверко». После длительного перерыва это — первое возвращение Блока к теме Гамлета, которая снова займет затем важное место в его творчестве. Настроения очень трудного для Блока и в личном и в общественном отношении 1908 г. сказались в пессимистическом тоне этой записи. Мотив постарения, усталости («Нам нечего скрывать друг от друга. Вся наша труппа стара, и сам я старше всех») сопоставляется с образом поверхностного жизнелюбия и ложной легкости, уже нашедшей свое театральное выражение в «Балаганчике» и лирике («А рядом кривляется и звенит Арлекин»).

Примечательно, что и здесь Блоком фиксируется прием, посредством которого (и ему подобных) он уже и раньше, в «лирических драмах» искал возможности обострить отношения театра и публики, сцены и зала, подчеркнуть одновременно и условность театра и его слитность с жизнью. В данном случае это — коротенький диалог между режиссером и Господином в 1‑м ряду, перебранка по поводу вовремя не зажженного софита (но конкретность и здесь символична).

Запись же в ноябре того же года, озаглавленная «Ночной кошмар (патологический)», по всей вероятности, нельзя, как это делает в примечании своем В. Н. Орлов, отнести к числу театральных замыслов. Во всяком случае, в самом тексте записи драматургических элементов {174} не содержится. Это скорее взгляд со стороны на себя и глубоко личные обстоятельства своей частной жизни[[229]](#footnote-230).

Новая пьеса, драматическая поэма «Песня Судьбы» сложилась в апреле 1907 — апреле 1908 гг.

В 1907 – 1908 и последующие затем годы Блока с особенной силой охватывают мысли о России, об ее историческом пути — они-то и определили замысел «Песни Судьбы». Именно в это время формируется сознание Блока как национального писателя, певца России, складывается убеждение в неразрывности своих с ней судеб.

Политическая реакция воспринимается поэтом с большой остротой. Но Блоку представляется, что беда не только и не столько в сравнительно частном явлении политической реакции. Все человечество переживает роковой момент своего развития. Мысль эта становится лейтмотивом его стихов («Страшный мир», «Возмездие», «На поле Куликовом»), публицистической прозы, статей об искусстве («О реалистах», «О лирике», «О драме», «О театре», «Народ и интеллигенция», «Вопросы, вопросы, вопросы», «Стихия и культура» и др.).

Значение призывов Блока, обращенных тогда к интеллигенции, нельзя замыкать рамками тех лет, когда они впервые прозвучали. Тревога, в них выраженная, была облечена в образы, обладающие силой крупных исторических обобщений.

Основное, что характеризовало в глазах Блока драматический момент истории, это — возрастающая активность «стихии» и сонное оцепенение интеллигенции, не замечающей смертельной опасности. В конце 1908 г. в статье «Стихия и культура» Блок уподобляет современную культуру муравейнику, в который вдруг, изменив свой привычный путь, ступает медведь. Землетрясения в Сицилии и Калабрии заставляют Блока спрашивать: «А уверены ли мы в том, что довольно “отвердела” кора над другой, такой же страшной, не подземной, а земной стихией — стихией народной?»[[230]](#footnote-231)

Для России противоречие определяется в еще более резких формах: «С одной стороны — народ православный, убаюканный казенкой, с водкой в церковных подвалах, с пьяными попами. С другой — этот “зачерепевший слой лавы” над жерлом вулкана»[[231]](#footnote-232). Русская интеллигенция, говорит Блок, живет «между двух станов» (это тоже его постоянная мысль). Трагедия интеллигенции в том, что народ не знает и не любит ее, а она хоть и любит народ, но отвлеченно, филантропически, и не понимает его.

«Мы еще не знаем в точности, — пишет Блок в уже цитированной статье, — каких нам ждать событий, но в *сердце нашем уже отклонилась стрелка сейсмографа*. Мы видим себя уж как бы на фоне зарева, на легком, кружевном аэроплане, высоко над землею; а под нами — громыхающая и огнедышащая гора, по которой за тучами пепла ползут, освобождаясь, ручьи раскаленной лавы»[[232]](#footnote-233).

{175} Несмотря на интуитивное проникновение в существо современного момента истории, как момента *предреволюционного*, Блок, конечно, очень отвлеченно представлял себе цели, программу, движущие силы русской революции. Проблема интеллигенции становилась для него центральной, революция толковалась только как «стихия», в сущности — лишь крестьянская. Другие аспекты упускались из вида, казались несущественными.

Среди этих размышлений и возник замысел «Песни Судьбы».

Есть прямая связь между статьей «Народ и интеллигенция» и драмой «Песня Судьбы». Когда выясняется, что статью не хотят печатать, Блок усматривает в этом подтверждение того, что «идеи — живые. Живое всегда враждебно умирающему». Он решает — «“стать выше” этих кадетов, этой дряхлой и глубокоуважаемой сволочи. Быть *художником*. Занести всю эту суматоху сердца в новую свою драму»[[233]](#footnote-234).

Как и все произведения Блока, драма эта подготовлена биографически — внутренне и внешне, исходит из реальностей его жизни. Одна из первых заметок, касающихся пьесы, такая: «“Коробейники” поются с какой-то тайной грустью. Особенно — “Цены сам платил немалые, не торгуйся не скупись…” Голос исходит слезами в дождевых далях. Все в этом голосе: просторная Русь, и красная рябина, и цветной рукав девичий, и погубленная молодость. Осенний хмель. Дождь и будущее солнце. И в этом будет тайна ее и моего пути. — ТАК писать пьесу — *в этой осени*»[[234]](#footnote-235).

«Ее» — Н. Н. Волоховой, в которой Блок нашел прототип своей символической героини — Фаины.

Наиболее интенсивный период работы над драмой — осень и зима 1907 – 1908 гг., когда Блок, по его признанию, переживает один из наиболее «стихийных» периодов своей жизни. Вьюжная петербургская зима, увлечение Н. Н. Волоховой, мысли о России, близость театра, богатство и острота идущих от него впечатлений — все это, сливаясь воедино, определяет собой образы, настроения и главные мотивы пьесы.

Работу над драмой «Песня Судьбы» сам Блок рассматривал как важный этап своей художественной биографии. Написанная вслед за лирической трилогией драма продолжает некоторые обозначившиеся там тенденции — и одновременно очень многое отрицает.

«Лирические драмы» Блока — «Балаганчик», «Незнакомка», «Король на площади» — возникли в момент кризиса романтико-индивидуалистического самосознания Блока, обозначив выход поэта из сферы «лирической уединенности» в сферу неразрешимых (как ему тогда представлялось) противоречий реальности. В них, этих драмах, ставящих крест над возможностью воплощения целостно-гармонического идеала, все же, несмотря на всю драматическую непоправимость этого краха, настоящей, *объективной* трагедии еще не было. Этим в основе своей и предрешался вопрос об их художественной форме. Драматическая форма выполняла {176} в них наряду с другими функциями и функцию эстетического заслона от напирающего на автора массива «грубой действительности». Автор поднимал шлюзы *формы* и впускал эту действительность внутрь пьесы, не позволяя ей растекаться дальше отведенных границ. Характер драматического конфликта требовал соотнесения мира личности с миром внешней реальности, но лишь для констатации того, что сам факт драмы личности — неизбежен. Речь еще не шла ни о каких исторических закономерностях: если они и отражались, то бессознательно, проведенные через аберрацию субъективных представлений героев пьесы, т. е., при данной творческой системе, — представлений самого автора.

Замысел драмы «Песня Судьбы» возникает вследствие серьезных процессов, происходящих в общественном сознании Блока. Значение этой драмы для самого поэта связано с теми общественными и нравственными проблемами, которые он стремится поставить в ней и прояснить с ее помощью. Возможность найти для драмы единственную и нужную художественную форму здесь в гораздо большей степени, чем в «лирических драмах», зависела от уяснения себе автором этих проблем по существу. Для Блока это была совершенно новая творческая задача, трудность которой прежде всего обусловливалась необходимостью гораздо более широкого и точного учета объективных факторов, действующих в современной действительности, к чему он, собственно, и сам стремился, что и составляло высшую цель его работы. Вместе с тем Блок, развиваясь как человек общественный, не отбрасывал и не мог отбросить ту общую художественную концепцию мироздания, которая уже сложилась в его творчестве, — эта концепция обнаруживала способность развиваться и обогащаться вместе с ним и пока исторически не произошло ничего такого, что бы ее разрушило или отменило как недействительную. Драма «Песня Судьбы» задумывалась в этой концепции, и потому вопрос о соотношении в ней объективного и личного, «лирического» начала стоял для Блока на протяжении всей работы его над драмой с исключительной остротой. Ни одна из этих двух сторон действительности не имела для Блока преимущества над другой: суть была как раз в том, чтобы обнаружить их единство.

Автором владела тема России в одном из поворотов, исторически важнейших. Она встала как проблема России и интеллигенции. «В таком виде стоит передо мной моя тема, *тема о России* (вопрос об интеллигенции и народе, в частности). Этой теме я сознательно и бесповоротно *посвящаю жизнь*. Все ярче сознаю, что это — первейший вопрос, самый жизненный, самый *реальный*», — писал Блок в декабре 1908 г. К. С. Станиславскому[[235]](#footnote-236).

Если целью «лирических драм» было представить в драматической форме «переживания отдельной души»[[236]](#footnote-237), то теперь не отдельность, а всеобщность становится для автора основным критерием в определении важности его темы и даже самой ее реальности.

{177} «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. Все мы, *живые*, так или иначе к ней же придем. Мы не пойдем — она сама пойдет на нас, *уже пошла*», — писал Блок в том же своем письме к Станиславскому[[237]](#footnote-238).

Итак — «тема» существует независимо от сознания личности. Если к «теме» не обратиться, она *сама пойдет* на человека и «уже пошла», т. е. из «темы» (отвлеченности) стала жизненным явлением, историческим процессом грозного наступательного характера: конкретностью в полной мере и степени. Все «живые» должны шагнуть навстречу «теме», не убояться заглянуть в ее пропасти.

«*Не откроем сердца — погибнем* (знаю это, как дважды два — четыре). Полуторастамиллионная сила пойдет на нас, сколько бы штыков мы ни выставили, какой бы “Великой России” (по Струве) ни воздвигли. *Свято нас растопчет*; будь наша культура — семи пядей во лбу, не останется от нее камня на камне»[[238]](#footnote-239).

Непосредственно связанная с кругом размышлений Блока о России и ее исторических судьбах, драма рассматривала тему русской революции, выделяя из множества ее граней один, но крайне существенный конфликт: между народом и интеллигенцией (революцией и культурой).

Конфликт этот рассматривался Блоком как столкновение «стихии» (субстанции народа, «народной души») с интеллигенцией, оторванной от народа, зараженной влияниями буржуазной цивилизации, раздираемой противоречиями и мучительно переживающей эту свою изолированность от народа.

Действие драмы основано на том, что интеллигент Герман слышит голос «стихии», песню судьбы, которая зовет его бросить дом, оставить прежнюю любовь, прежние «культурные» занятия и отправиться в долгий путь на поиски России (Фаины). Путь его пролегает среди вьюжного бездорожья, постоянно обрывается и теряется. Это — путь напряженных, мучительных исканий, путь жгучей любви-ненависти, терпения и подвига. В конце его герою, заблудившемуся среди просторов и вьюг России, брезжит надежда найти свою возлюбленную — не теперь, так в будущем.

Имя героя драмы — Герман — в силу самой своей редкости и неожиданности не могло быть выбрано Блоком без мысли о Германне, герое пушкинской «Пиковой дамы».

Это подтверждается и самим Блоком. На последнем листе черновика драмы он сделал в июне 1921 г. собственноручную запись: «Кроме того, были наброски *талантливой* сцены между Еленой, другом, Фаиной и Германом в игорном доме. Она мною уничтожена, как и всякие другие наброски»[[239]](#footnote-240). Очевидно, Блок избегал слишком прямого выявления связи {178} с пушкинской повестью, не хотел брать из Пушкина цитат и пожертвовал поэтому даже «талантливой сценой». Но в таком случае еще более интересно размыслить над загадочной и уже очевидно, что преднамеренной перекличкой имен литературных героев «Песни Судьбы» и «Пиковой дамы», поискать мысль или тему, которые за этим стояли. Важно не упустить из внимания те формы и способы, посредством которых Блок соединяет центральную коллизию своей драмы с произведениями других художников, не оставшихся глухими к той же проблеме, по мнению Блока — для России самой жгучей и самой важной.

Расширяя идейно-художественные связи своей драмы, вводя в нее отголоски и варианты сходных или воспринимаемых как сходные тем и образов, отыскивая и находя свою художественную традицию, свой мифологический цикл, Блок строит «Песню Судьбы» как произведение эпическое и опирается на принципы эпического творчества. Имя Германа имеет при этом такое же значение, как имеющиеся в «Песне Судьбы» сюжетно-образные цитаты из Достоевского, Некрасова, Чехова и собственной лирики. Блок таким способом не только подчеркивает национально-историческое значение проблемы, лежащей в основе его драмы, но и достигает как бы «удлинения» действия драмы за счет уже пережитых русским художественным сознанием этапов и поворотов этой проблемы (в «Пиковой даме» Пушкина или «Идиоте» Достоевского).

Современный момент развития проблемы «стихия и культура», «народ и интеллигенция» вплотную придвинут для Блока к ее историческому финалу. Современность — канун развязки. Одновременно это такой момент, когда для интеллигенции, как думал тогда Блок, возникла возможность прорыва смертельно опасной ситуации разобщения культуры и стихии, — возможность, которой не было вчера и, может быть, не будет уже завтра.

То, что конфликт застарелый, что решаться должны вопросы, не раз уже встававшие, что пропасти уже обнажились, — все это Блоку важно дать почувствовать в структуре произведения, в его образной системе. Именем Германа Блоку резонирует из глубин истории, из стана русской культуры и русской интеллигенции Пушкин. В «Песне Судьбы» впервые Блок обнаруживает, что его связывают с Пушкиным важные и глубокие вопросы о судьбах России, Пушкин читается им в это время и позднее в аспекте выявления этого родства, этой преемственности. Но что же побудило Блока ретроспективно «вывести» своего Германа из пушкинского?

В творчестве Пушкина 30‑х годов революционная тема не только не раскрывается нигде в романтических традициях, но и в плане объективного изображения русской жизни она трактуется скептически. Расставшись с декабристскими иллюзиями, Пушкин не видит в России возможностей радикальных перемен. Изменение социального строя Россия {179} мыслится им как дело отдаленное, в то время как ближайшим делом представляется строительство национальной культуры. Исторически проблема формулируется как необходимость противостоять растлевающим влияниям азиатского абсолютизма, но и не погибнуть в стихии: крестьянского бунта. Однако и подобная «средняя» позиция для Пушкина раскрывается как очень сложная, поскольку в ней таится пагубная возможность индивидуалистического высокомерия, наперед обреченного романтического эгоцентризма.

Впрямую обращаясь к изображению крестьянской революции в «Капитанской дочке», Пушкин именно в этом романе и показывает, насколько сторонни друг другу вьюжная стихия народной жизни и наивно-консервативное, устойчивое своей ограниченностью, живучее в силу этой своей невосприимчивости к «вьюге» сознание дворянских масс, тех самых, что составляют оплот и костяк российского порядка. Хоть судьба Гринева и пересекается с судьбой Пугачева, хоть Гринев и попадает в самую гущу крестьянской войны, но порядок, который он представляет, остается с ним неизменно. Его субъективная порядочность — явление абсолютно замкнутое и никакой внутренней тяги к «вьюжной стихии» он не испытывает. В этом смысле, если воспользоваться словарем Блока, герой «Капитанской дочки» обладает полной и безнадежной глухотой.

В «Пиковой даме» «вьюги» не гуляют так вольно, как в целом ряде других произведений Пушкина. Но «вьюга» здесь есть и хоть она и скрыта, трансформирована, но, в сущности, вся повесть — о ней, о ее губительном дыхании.

Надо учесть, что стихийное начало объединяет у Пушкина целый ряд явлений, сближая их между собой по принципу внутреннего родства. У него с понятием стихии сопрягаются: народ, «народное мнение», революция («Борис Годунов» — «Капитанская дочка»), природа («Бесы», «К няне»), гений («Моцарт и Сальери», «Египетские ночи»), любовь — («Цыгане» — «Метель»), свобода («Пир во время чумы»). Все эти явления — внеморальны, не охватываются логикой, разумом, расчетом (в этом смысле они иррациональны), все они — опасны, поскольку по сути своей враждебны обычной, упорядоченной, облекшейся в традиционные формы жизни. Романтики открыли эпохальное значение борьбы «стихии» с порядком, но не сумели раскрыть в полной мере исторический смысл этого конфликта. У Пушкина в «Пиковой даме» Блок с полным правом мог не только искать, но и найти нужную ему тему.

«Сын обрусевшего немца» Германн имел «сильные страсти и огненное воображение». Томский говорит о нем: «лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля». Насмешка граничит с правдой и скрывает за собой некую (художественную) реальность, которую видят как другие персонажи, так и сам Пушкин. «В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона. Это сходство поразило даже Лизавету Ивановну»[[240]](#footnote-241).

{180} Зачем оно нужно было Пушкину? Порождение революции, Наполеон стал ее укротителем. Насквозь проникнутый ее духом, ее идеями, ее психологией, он выступал против масс, опираясь на массы; стремился обуздать «стихию», используя в своих целях в ней же возникавшие течения и круговороты. Германн двойствен, как и Наполеон, его можно назвать духовным сыном и наследником того, кто так противоречиво и знаменательно совместил в себе начала «стихии» и «культуры». Как и Наполеон, он гибнет потому, что слишком уж прочно рассчитывает на поддержку иррациональных сил, слишком опрометчиво полагает, что они станут работать на него, принесут ему меркантильное благополучие, — и все это в то время, когда он, сам того не сознавая, уже находится во власти этих сил, стал их игрушкой. «Стихия» и «культура» сталкиваются в «Пиковой даме» в формах предельно обнаженных, причем культура предает все свои ценности, отрекается от всего, что составляет ее оплот. Достаточно вспомнить ночь, проведенную Германном в доме графини, и его разговор со старухой. Еще несколько шагов навстречу «стихии», еще несколько ослепительно страстных минут у карточного стола — и разум культурного человека отказывает ему. «Тайна» не открывается Германну, он просто сходит с ума. И различие с Наполеоном лишь в том, что ждет его не остров Святой Елены, а Обуховская больница для умалишенных.

Но если Блок находит исток своей темы у Пушкина, то тема эта является ему уже после того, как Достоевский по-своему преломил ее в «Преступлении и наказании».

Сюжет этого романа, сложно организованный и разветвленный, сохранил лишь в своем центральном звене черты известного сходства с пушкинским сюжетом. Раскольников, как и Германн Пушкина, — человек мысли, одиночка, рационалист, словом, интеллигент. И тот и другой совершают убийство (существенно, что Германн грозит старухе пистолетом, т. е. совершает убийство нравственно, хоть и не физически). И в одном и в другом случае смерть старухи поставлена в теснейшую связь с вопросом, который стремится решить герой: с вопросом о достижении свободы и власти через «капитал». Ростовщица у Достоевского, как и графиня у Пушкина, роковым образом замыкает на себе жизненную проблему героя, встречи с этими женщинами образуют тот фокус, в котором и тот и другой писатель собирают различные линии сюжета и темы. Сходство заключается и в том, что для обоих героев, внутренне несвободных, захваченных «идеей», от которой они не могут освободиться, возможность свободы, счастья требует разрыва со всей прежней жизнью, подчинения этой «идее», совершенного отвержения прежде принимавшихся ими правил поведения и нравственности. Наконец, оба они соотнесены своими авторами с Наполеоном, являются его духовными наследниками, его трагически ошибающимися подражателями и продолжателями.

Каждый из этих героев четко определен исторически и социально. Но один действует, оставаясь на уровне индивидуалистического сознания. Другой же собственной волей ставит себя в положение экспериментальной модели истории и в качестве таковой (в чем автор и видит его {181} предельную индивидуалистичность) стремится оправдать с позиций практической нравственности стихийно-массовые процессы социальной и исторической жизни, связанные, в частности, с проблемой насилия.

Подобный тип нравственного самосознания, во многом именно и формирующийся в творчестве Блока через Достоевского, и свойствен главному персонажу «Песни Судьбы». Важно и направление этого пути. Достоевский, показывая кризис сознания интеллигента Раскольникова, приводит его к слиянию с началами народной жизни, к возрождению на почве некоей новой правды, понимаемой автором в качестве правды массового народного сознания, нерасчлененного и рационалистически неизъяснимого. Это движение героя к народной правде, к России и есть то, что для Блока всего важнее. В социально-историческом отношении Блок не стоит всецело на позиции Достоевского, хотя открыто и не полемизирует с ним. Но необходимость для интеллигенции понять и принять душой правду народа, какова бы ни была эта правда (Блок еще не вполне понимает, какова она), и самой, в свою очередь, быть принятой народом — эта необходимость для него несомненна.

Блок рассматривает свою проблему на новом отрезке исторического времени. В возможности так заострить конфликт «стихии» и «культуры», так вобрать его в себя, придать ему такую разрывную силу и сказался историзм Блока в этой драме, далекой во всех других смыслах от исторической конкретности.

Блок находил следы развития своей темы в послепушкинской литературе, и для него важно было выявить эти ее «исторические» признаки в структуре и стилистике драмы.

Пушкинская традиция проводится им не только через Достоевского, но и через Чехова, через чеховскую трактовку жизни как необоримого, подмывающего устои современного быта процесса. Чеховская «антидомашность» выражена у Блока предельно, возведена в основу психологической характеристики современного человека.

Сквозь всю драму проведен чрезвычайно важный для Блока мотив крушения прежних форм жизни, дверей, «открытых на вьюжную площадь». Он дан в первой сцене пьесы (уход Германа) и повторен в шестой (уход Елены). Нет больше изолированного счастья с его теплом и уютом; дома пустеют, большой мир зовет и поглощает людей. Этот мотив — эпохально существенный, связывается с чеховской драмой, подтверждает ее влияние на Блока.

Но, отмечая связь Блока с Чеховым, надо отметить и их разный подход к художественной разработке указанной темы. У Чехова кризис старого быта и отношений раскрывается как процесс исторически-объективный и внеличный. Блок, который также видит в этом явление объективного порядка, тем не менее в системе своей драмы источником этих конфликтов представляет человеческое сознание. Тем самым и долг их разрешения возлагается на личность.

Герои Блока присваивают себе конфликты объективного мира, несут их в себе как свои собственные с вытекающей отсюда необходимостью внутренне пройти через все пропасти истории, через ее мрак, бури и {182} противоречия. Личность для Блока в своем индивидуальном и общественном выражении моделирует собой развитие жизни в целом, поскольку для Блока высоко развитая личность есть действенный символ мирового состояния.

Отсюда — «ибсенизм» Блока в постановке общественных и этических проблем. Исторический конфликт Блок рассматривает в формах «индивидуальных конфликтов» (Ибсен).

Чуждый метода реалистической типизации, Блок стремится конструировать образы своих героев и как олицетворение объективных социальных сил (крестьянская Россия, интеллигенция, капитализм и т. д.) и одновременно — сохранить их смысл в качестве образов нерасчлененного лирического сознания автора. Поиски подобного художественного «синтеза» полны для Блока настолько глубокого смысла, что и сам этот метод символизируется: если возможен подобный художественный синтез, значит возможно и жизненное решение темы, которая «больше нас всех»[[241]](#footnote-242).

Отмечая «чеховское» начало в пьесе Блока, надо сказать, однако, что оно не сводилось для него к способности Чехова раскрыть кризис старой жизни. В блоковском понимании Чехова важна и та сторона, о которой Блок писал вскоре после завершения первой редакции «Песни Судьбы» в статье своей «Душа писателя (заметки современника)».

Говоря о том, что «всеобщая душа» всегда действенна и поборет любую «общественную усталость», Блок отмечал, что современные писатели не слышат дуновения этой души и что «последним слышавшим был, кажется, Чехов»[[242]](#footnote-243). В усадебной среде старой, скованной вековым сном России зарождается у Германа непреодолимая потребность услышать «всеобщую душу», ибо народная душа для Блока это и есть «всеобщая душа».

Первая картина драмы «Песня Судьбы» происходит в «чеховской» усадьбе Германа, в саду перед домом; за садом развернут широкий весенний пейзаж. Разговоры в полутонах, немного нервный ритм, недомолвки, призывы к молчанию, паузы.

«Чеховское» сопряжено в драме Блока с характеристикой определенного культурного пласта русской жизни, а именно — ее дворянско-интеллигентской традиции. В приемах чеховского письма (в данном случае также претерпевающего символизацию) Блок дает представление о том периоде в духовном развитии русской интеллигенции, когда людьми овладевало тревожно-радостное ожидание перемен, тоска по новой жизни, жажда реальности, потребность выйти в широкий мир. Отвлеченное идеальное миросозерцание не удовлетворяло. Прежняя культура со всем тем высоким и прекрасным, что в ней было, приблизилась к последней черте. Но — «самое трудное — перейти черту», — говорит Герман. В первой картине драмы и обозначен этот перелом от эпохи минувшей к эпохе современной: Герман покидает дом и Елену, потому что его зовет {183} «огромный мир, … синий, неизвестный, влекущий», ему «надо к людям» — «весна настала». Все эти, хоть и не конкретные, мотивировки ухода в системе блоковской поэзии имеют вполне реальную общественную основу.

Блок драматургически выделяет эту тему уходов, разрыва связей с родительским домом. Он настаивает на невозможности для современного человека жить прежним покоем, оставаться в стороне от жизни своей эпохи. Тема эта центральная, ее значение — идейное и конструктивное.

Идея индивидуального счастья становится в современную эпоху нравственно несостоятельной. Такова мысль Блока, в сущности, отражающая в себе уже пройденный им как лириком этап «отпадения» от созерцательной близости к Прекрасной Даме. Этический идеал эволюционирует в своем содержании (проходя стадию так называемой «антитезы»): Герман покидает свой «тихий дом», который был «светел», «светлее всех, стоящих на холмах» домов. Он понял, что «мы одни, на блаженном острове, отделенные от всего мира. Разве можно жить так одиноко и счастливо?»[[243]](#footnote-244) Однако абсолютный смысл «светлого дома» на протяжении пьесы сохраняется. В сцене вещего сна Германа в конце пьесы Елена предстает ему в виде «ангела в белой одежде», несущего светлую весть («в руках — лилия… лилия или свеча? Венчальная свеча!»).

В сопоставленности своей со «светлым домом» и Еленой образ Фаины находится в процессе своего становления и прояснения. Показательно, что мотив женского соперничества в пьесе фактически не присутствует и драматической роли не играет — смысл связи и оппозиционности женских образов пьесы раскрывается для Блока в противопоставленности, разорванности «заданного» и находящегося в «надмирной» сфере с тем, что в данной пьесе отожествляется им с понятием «мир» или «жизнь» — с бытием народа. Надо вместе с тем подчеркнуть, что цельность нравственной идеи осуществляется для Блока во взаимном движении этих образов навстречу друг другу, причем — место их встречи в далеком будущем — «душа Германа».

Начало развития образа Елены в указанном направлении лишь обозначается в конце пьесы уходом этой героини из «светлого дома» на поиски Германа. Необходимость искать ею проистекает оттого, что в тишине и покое Елены, в ее самодостаточности нет, как то утверждает Блок, высшей правды (ведь таков смысл диалога Елены и Монаха), — и потому, что «вочеловечивание» Германа — цель этого встречного движения. Но Блок не видит и не показывает конкретные формы ее приобщения к жизни, тенденция эта выражена им достаточно схематично: «А вот она, твоя белая, снежная дорога. Путь длинный, путь многолетний», — говорит Монах. Характерно, что путь этот представляется как крестный путь, или, во всяком случае, связан со знаком креста (Монах вешает ей на шею крестик).

{184} Образ Фаины, включающий в себя тему «страшного мира», вместе с тем в своем развитии должен обнаружить и то, что в целостном явлении народной жизни «страшный мир» есть только одна сторона, «ближайшая реальность», как иногда выражается Блок. Развитие этого образа осуществляется как проявление его других граней, других обликов.

Художественная задача, стоявшая перед Блоком, заключалась в данном случае в том, чтобы, обозначив «ближайший» план образа Фаины в его конкретно-социальных и исторических признаках (эстрадная певица, выступающая на Всемирной промышленной выставке, модное диво, находящаяся на содержании старика-капиталиста), трансформировать затем его структуру и самый художественный его смысл путем подключения к нему целой системы фольклорно-мифологических связей. Производилось как бы размывание уже начертанных контуров образа в мелкой зыби набегающих ассоциаций, насыщение биографии лица, на миг выступившего отчетливо в кругу других лиц и обстоятельств, типичных и вполне реальных, мотивами традиционно сказочными и фантастическими. Таких сказочных элементов чрезвычайно много содержится в рассказе Монаха и самой Фаины о ее юности, о чудесном Женихе, обещанном ей судьбою, но они представлены и в самом развитии действия. Их функция — постепенно сообщить образу Фаины надвременные черты; подняв его с почвы сегодняшнего дня, опустить его на просторы национального эпоса.

В рассказе больного Монаха образ Фаины — красавицы, бежавшей из горящего раскольничьего сруба в темный заречный простор и там пропавшей бесследно, — приобретает сказочные черты. Через первый план жизненного подобия начинают проступать контуры мифа, реальность и нормы которого Блок и стремится утвердить как реальность и норму самой истории.

«Песня Судьбы» внутренне стремится к историзму — это новая тенденция в сравнении с «лирическими драмами». Но миф в этой пьесе не только обнаруживает наличие такой тенденции — он и выявляет недостаточную глубину блоковского историзма.

Природа, сменяющийся соответственно разным временам года пейзаж становятся у Блока средством создания символического образа России. Драма начинается пейзажем весеннего пробуждения земли; в конце драмы — разгул вьюги, в которой Фаина чувствует себя в родной стихии, из вьюги возникает Коробейник, но в ней чуть не погибнет Герман.

Стихийность природы отражена в характере и облике Фаины, в плане литературной традиции связывая ее с такими героинями Достоевского, как Грушенька и Настасья Филипповна. Однако драма не психологична в том смысле, как определяется это понятие в литературе конца XIX в. Метод построения образов здесь совсем особый. Драма, в конце которой, как заявлено, «душа Германа» должна развертываться, как эпос — как путь страданий и подвигов, путь нравственного становления личности и постижения ею закона народной жизни.

{185} Образ пути и эпос, как форма, в которой этот образ получает свое развитие и обоснование, глубоко органичны для художественного мышления Блока. Задолго до пьесы они уже составляли основной конструктивный элемент в его ранней лирике. После того, как герой Блока совершает свое «падение» в сферу «страшного мира», жизненного «ада», образ пути постоянно присутствует в его произведениях как образ дистанций между низшим и высшим уровнем бытия, ужасом социальной действительности и той «мировой несказанностью», которая ждет своего воплощения.

Путь во времени и пространстве, жизненный и исторический, и есть для Блока путь к воплощению в том смысле и духе, в каком он говорит об этом в известном стихотворении 1914 г., открывающем книгу «Ямбы»:

О, я хочу безумно жить:  
Все сущее — увековечить,  
Безличное — вочеловечить,  
Несбывшееся — воплотить!  
 *(3, 85).*

Эта — одна из основных, постоянных и никогда не исчезающих тем блоковского творчества играет весьма важную роль и в «Песне Судьбы».

Надо сказать, что эпический способ развития темы привлекал Блока и потому, что в эпосе сплав «объективного» и «личного» неразделим и что в силу этого сама форма может, как, очевидно, надеялся Блок, повести его в нужном направлении.

Странствие Германа в большом мире и начинается с его знакомства с «первым планом» жизни: он погружается в ритмы и впечатления большого капиталистического города, его опьяняет «многообразие живого мира», и картины нищеты, социальные контрасты для него лишь пока не более, чем «видения таинственные жизни». Пока для него все — ветер и музыка, пока он «принимает» мир пассивно — лишь отдаваясь ему.

Автор переносит зрителей на территорию всемирной выставки. Гигантский зал, загроможденный экспонатами: «стальные тела машин напоминают формами каких-то чудовищных зверей». Под сенью крыльев огромной летательной машины — высокая концертная эстрада. Над всем — надпись: «Дворец Культуры». На расклеенных по стенам афишах слова: «Фаина. Песня Судьбы».

В самой обстановке Блок добивается резкой и смелой метафоричности, сталкивая атрибуты машинной техники и культуры в откровенно ироническом сопоставлении. Если в качестве предшественника Блока можно считать в какой-то степени Брюсова, изобразившего механический город будущего в «Земле», то последователями Блока в создании столь активно иронического типа метафоры могут считаться среди других драматургов 20‑х – 30‑х годов Брехт и Маяковский.

Здесь, в зале под вывеской «Дворец Культуры», и появляется, при восторженных криках толпы, Фаина. Ее ввозит в этот дворец «огромный черный автомобиль, украшенный розами». Автомобиль «медленно и бесшумно {186} подплывает к эстраде». За ним следует Спутник Фаины: «грузный человек в широкой шляпе»; он «на целую голову выше других, ходит тяжелой поступью и смотрит только на Фаину».

В творчестве Блока многие образы слагаются и модифицируются на протяжении длинного ряда произведений, накапливая свою смысловую емкость, но и держа ее в тайне, обнаруживая всякий раз ее отдельные грани в различных сюжетно-образных построениях. Спутник Фаины в известной степени может прояснить происхождение образа Командора («Шаги Командора») и конкретизировать его ассоциативные связи[[244]](#footnote-245).

Фаина поет Песню Судьбы — о своей красоте и о своей продажной любви, о свистящем биче над глупыми головами. Герман, жадно искавший Фаину, потрясен, увидев эстрадную певичку, шиллерианец и романтик в нем оскорблены:

Так вот куда нас привели века  
Возвышенных, возвышенных мечтаний?  
Машиной заменен пытливый дух!  
Высокая мечта — цыганкой стала!  
 и т. д.  
 *(4, 129).*

Столкновению Германа с Фаиной на эстраде Блок придает острый символический характер. В этой сцене Герман и получает от Фаины тот «пробуждающий от спячки и бросающий в блеск и муть живой жизни удар бича», которым, как рассчитывает Блок, должно быть для сознания зрителей все представление этой пьесы[[245]](#footnote-246). Удар становится для героя откровением, потрясением, началом любви и поисков.

Ударив Германа, Фаина отметила его лицо шрамом — знаком отверженности, но и избранности. «Се — человек», — говорит о Германе персонаж, именуемый Друг.

С образом Друга связан в пьесе мотив предательства, ложной дружбы, готовой профанировать все святое, выдать все тайное, который не оставляет Блока начиная с первой книги лирики и «Балаганчика».

С другой стороны, в пьесе явно намечается тенденция показать в Германе своего рода Христа, окрасив его поиски России-Фаины в тона героического страдальчества и мессианства. В четвертой картине, происходящей в уборной эстрадной звезды-Фаины, где собирается цвет современной интеллигенции, философы и писатели, художники и музыканты, идут споры о России, Фаине, символизме — наполовину фиглярские, наполовину — {187} «кощунственные». Вернувшаяся Фаина прогоняет поклонников. Фаина рассказывает Старухе сказку — та ей твердит старые сказки, которые ей надоели, а Фаина пробует рассказать «новую»: «как весна была, ветер плакал, а молодица на берегу ждала… И плывет к ней на льдине такой светлый… так и горит весь, так и сияет… будто сам Иисус Христос…» Желая увидеть в зеркале суженного ей жениха. Фаина видит Германа, на щеке которого запекшаяся кровь от удара бича. На вопрос Фаины, хочет ли он, чтобы она его еще раз ударила. Герман отвечает — «Бей». На вопрос — кто он такой? отвечает — «Человек». «У тебя лицо в крови». — «У меня — сердце в крови»[[246]](#footnote-247).

В отношения Фаины и Германа Блок не только вносит надрыв и мучительную страстность, в манере Достоевского, но и прямые переклички с мотивами «Идиота» и повести «Хозяйка». Их много и они особенно заметно насыщают эпизод у Фаины.

Действие пьесы ритмически перемежается встречами и разлуками. Блок создает впечатление роковой невозможности союза. Согласно традиционной схеме, Фаина дважды отталкивает Германа. Только третья их встреча (пятая картина) на пустыре, осенней ночью завершается бегством Фаины вместе с Германом от ее Спутника. Сложный образ Спутника в этой сцене конкретизируется: он богач, миллионщик, «движениями, костюмом, осанкой он напоминает императора или знатного иностранца, пожелавшего посетить инкогнито чужую дружественную страну». В его лице — следы былой красоты. Он «безнадежной любовью» любит Фаину.

Как и другие образы драмы, Спутник символичен по отношению к ряду реальных социально-общественных явлений современности. Л. Д. Блок называла в качестве прототипа этого образа Витте, министра, который проведением реформ пытался капитализировать Россию, избежав революции.

Образ Спутника, во власти которого находится Фаина, которого, по-видимому, могла бы прогнать от себя, но не прогоняет, сочетается с богатством, техникой, машинной цивилизацией; он «старый», «нелюбый», «постылый». Герман слаб, изнежен, далек Фаине, но к нему ее влечет, он — ее предсказанный «жених», он отмечен ударом ее бича.

Пятая сцена идет на фоне железнодорожной линии, семафоров и фабричных труб. Это — тема Спутника. Тишина, звон и топот тройки, далекое зарево пожара, пение петухов на заре, утренний ветер — тема Фаины. Символическое углубление действия достигается введением музыки (она не требует «бытового» оправдания — это, как пишет в ремарке Блок, звучание «мирового оркестра»), а также разработанной цветовой партитуры неба — сферы, традиционно связанной в лирике Блока с его женскими образами.

Нельзя не обратить внимания и на то, как густо насыщается в этой картине речь Германа метафорами, характерными для цикла стихов {188} «На поле Куликовом» и образующими прямую связь, непосредственную общность содержания между драмой и этим лирическим циклом.

Блок, однако, не завершает свою драму победным финалом пятой картины, торжественным и широким звучанием «мирового оркестра», в который вливаются голоса колокольчиков и бубенцов улетающей тройки. Не кончает феерическим зрелищем восходящего солнца, когда «вспыхивает все золото лесов, все серебро речных излучин, все окна дальних деревень и все кресты на храмах» и фигура Германа вырисовывается на фоне солнечного диска.

Новый поворот авторской мысли, вводится новая тема. На сцене снова дом Германа. Мать умерла. Елена, напутствуемая Монахом, отправляется на поиски Германа.

Последняя картина драмы отменяет апофеоз пятой сцены. Мы снова видим Фаину и Германа на снежной равнине, на бездорожье, начинается вьюга, сгущается темнота. Снова любовь и отчуждение смешиваются в одно, снова Фаина чувствует, что Герман говорит «красивые слова», а втайне тоскует о своем уютном доме, о своей «тихой» и «светлой» жене. Герман не может удержать Фаину — и она уходит к своему Спутнику, бросая его, ослабевшего, среди мглы и метели. В этой последней картине Фаина говорит Герману: «… был ты человеком, пока лицо у тебя было в крови! — Господи! Господи! Стань человеком!»[[247]](#footnote-248) Возможность воплощения «человека» в конце «пути» возникает в пьесе в той перспективе, которая открывается в вещем сне Германа: он видел не только Елену — «ангела в белой одежде» — не только слышал рог героя — «в крылатом шлеме, с мечом на плече», на которого указала ему Елена, — он видел и устремившуюся навстречу этому, явно навеянному вагнеровскими образами, герою Фаину-Россию. Образ ее нов, непонятен и пугающ: «Ты — навстречу — неизбежная? Судьба? Какие темные очи. Какие холодные губы. Только не спрашивай ни о чем… Темно… Холодно. Не могу вспомнить…» — бредит Герман. Подвиг остается незавершенным, финал пьесы — открытым: в конце снова звучит тема бездорожья, необходимости идти, а куда? — еще неизвестно. Коробейник советует: «Ну, иди, иди, только на месте не стой»[[248]](#footnote-249). В разговоре с Коробейником Герман узнает, что стоять на месте нельзя — «занесет вьюга». На вопрос: «Да ты нездешний, что ли?» отвечает — «Нездешний». Огонька за вьюгой, на который указывает ему Коробейник, он не видит. Куда ему надо — сам не знает. Необходимость искать, не стоять на месте, самому найти свой путь подчеркивается Блоком в последних строках пьесы. Герой оставляется им на пороге важнейших для него событий и решений, вся проблема пути, сложнейшая и трагическая, для него еще впереди: попытка решить ее и потребует от него окончательного самоопределения.

Все действие пьесы переключалось, таким образом, в область экспериментирующего над собственным содержанием авторского сознания, {189} хотя задача, которую ставил перед собой автор, заключалась именно в том, чтобы заставить это сознание считаться с объективными закономерностями. Целью автора становилось — открыть сердце, ибо: «Не откроем сердца — погибнем». События и отношения, которые должны были составить «плоть» пьесы, стояли в прямой зависимости от умозрительно-эмоциональной работы «души», в себе самой искавшей силы для выхода во внешний мир.

Надо, однако, сказать, что на стадии создания «Песни Судьбы» (что именно и имело существеннейшее значение) этот внешний мир *художественно* еще не осознавался как мир, в полной степени безразличный к судьбе личности, такой, который действительно, того и гляди «пойдет на нас» и «свято нас растопчет». Он выявлял себя лишь в той форме, какую предлагало ему сознание лирического героя, его «сердце».

В сущности, Блок не вполне оправданно, но непреодолимо для себя на этом этапе тяготел к методу тех же «лирических драм», борясь с собой, но не обретая еще сколько-нибудь последовательной новой методологии.

Драма была закончена в первом варианте и впервые прочитана Блоком друзьям 1 мая 1908 г. Блок очень внимательно прислушивался к замечаниям и тщательно их зафиксировал. В них, действительно, очень много верного. Вот его запись: «Замечания: на всех произвело впечатление. В машинах мало тела и слишком мало необычайного. Впечатление цельное, но сложное, надо разобраться (Александр Сергеевич Андреев — “свежий” человек). — Евгений Павлович Иванов продолжает браниться — особенно когда Герман становится на колени, — это выдает его. Искупают его до некоторой степени слова монаха. Очень художественно. — А. П. Иванов (устал и не мог дослушать) — очень нравится, особенно — зеркало. Говорит, что *даже* здесь я не провалился в православие (и т. п.), а все смягчено как бы “германским” духом (как и в стихах о России). — Верховский — об аллегоричности. Особенно протестует против “России” (и Ремизов тоже, и все, более или менее). — Ремизов говорит, что коробейники говорят не совсем по-русски — интернационально. В. А. Зоргенфрей отрицает упреки в интернациональности и утверждает, что эта пьеса еще подтверждает знающим меня, что я стану “национальным писателем”. — На Елену никто не обратил внимания, кажется, — пусть так: милая моя останется укрытой от человеческих взоров — единственная моя. — Пантюхову больше понравилась 2‑я половина в смысле “расколдовыванья мирозданья”. Немного против шестой картины. — Я считаю, что здесь впервые “схожу с шаткой чисто лирической почвы” (как сегодня написал об этом Л. Н. Андрееву). И люблю теперь эту вещь более всех, написанных мной: она — значительнее всех»[[249]](#footnote-250).

Летом, в Шахматове, Блок переделывает «Песню Судьбы».

«“Песня Судьбы” все так же важна для меня — пишет он жене. — {190} Но теперь еще по-новому, точно я еще больше ее пережил и смотрю на нее объективнее и свободнее»[[250]](#footnote-251).

Это признание необходимо сопоставить со строками в записной книжке (май того же года) о «Земле обетованной» и «тайной сущности “Песни Судьбы”», в которой отразилось нечто одиноко пережитое Блоком в окрестностях Шахматова в былые годы[[251]](#footnote-252).

«Песня Судьбы», как драма «синтеза», включала в себя, наряду с уже указанными мотивами, и то необычайно интенсивное переживание России как природы — лесов, полей, дальних дорог, и слитой со всем с этим очень большой, поднятой на огромную высоту любви к женщине, столь много давшей для его творчества, а теперь почти отошедшей от него. Письма Блока к Л. Д. Блок, которая в это время гастролировала где-то в южных городках России, дают важный материал для уяснения этого ряда настроений и мотивов в драме «Песня Судьбы».

Евгений Иванов, к мнению которого Блок всегда очень прислушивался, уточнил и развил свое суждение о пьесе в письме своем к Блоку от 20 июня 1908 г.

«Тройкою думаешь кончить “Песнь Судьбы”? “Корсо” обычно “тройками” кончаются — цирковые представления. Не хочешь ли ты финал устраивать своему цирку? Музыку, музыку бравурную! Тройку пусть играют. Все же люблю “Короля на площади” и такого, как он есть, предпочитаю “Песне Судьбы”, такой, какой она есть теперь»[[252]](#footnote-253).

Этот резко иронический отзыв был получен Блоком, когда он уже проделал над пьесой дополнительную редакционную работу. Но и после этого пьеса вызывала сомнения у автора и его слушателей.

«Читал “Песню Судьбы” Городецким и Мейерхольду. Мейерхольд сказал очень много ценного — сильно критиковал. Я опять усумнился в пьесе. Пусть пока лежит еще. Женя по-прежнему относится отрицательно», — пишет Блок матери 18 июля 1908 г.[[253]](#footnote-254)

Е. Иванов действительно глубже других ощутил внутреннюю противоречивость этой драмы, хорошо понятную ему как отражение противоречивости мироотношения самого Блока. Главное из противоречий, им почувствованных, — несовместимость блоковского «мистического» подхода к проблеме с «мучительной жаждой воплощения». Цитируем его письмо Блоку от 13 июля 1909 г. Оно в значительной степени совпадает с позицией Станиславского, которого в данном случае вряд ли справедливо обвинять в непонимании поэтической драмы. Он не увидел живых лиц — и это для него было решающим. Евгений Иванов писал: «“Песнь Судьбы” — есть действительно не трагедия и не драма, ибо нет личностей, нет существ, а есть “действующие лица” и слова… Одним словом, “Песнь Судьбы”, которую завывает, запевает родная Русь в пустую трубу, может, дымовую, а может, отчасти и в трубу гласа архангела последнего {191} конца… Одна глубочайшая черта проходит через всю пьесу, это мучительная жажда воплощения: слова и “действующие лица” жаждут принять плоть и кровь, воплотиться…» По-видимому, вся пьеса ищет этого бытия «“аз есьм” в путях, как бы выразился Вяч. Иванов, в путях мистического экстаза, напоминающего хлыстовщину, сектантское радение, только в плоскостях иных… Тут перелом, полный краха мистических путей… Все обращается к реальности Коробейника, к его “бытию”, как к “пособнику” нежданному из другого мира… “Записавшийся было в святые” (запивший) Герман бросает… путь мистического анархизма… и ухватывается за бытие беспутного реального Коробейника, идущего без пути, ибо в нем путь поющей судьбы. Но и этот не надолго. Он дойдет в харчевню при дороге и начнет, может… ругать. Но потом пряжа спуталась вся. Реальный мистицизм, мистический реализм…»[[254]](#footnote-255)

Работа над драмой «Песня Судьбы» заставила Блока столкнуться с узкими сторонами символистского метода и болезненно почувствовать преследующий его «грех отвлеченности». Характеры не давались. Драма тяготела к аллегоричности, ощущался недостаток жизни и связи, надуманность и искусственность построений.

Символисты иногда определяли свой метод как «метод изображения идей в образах» (А. Белый). Именно эта методология и лежит в основе тех недостатков драмы, которые живо почувствовали уже ее первые слушатели. Определение Белого, сделанное в пылу теоретизирования, разоблачало всегда скрывавшуюся в символизме опасность, которой они избегали, настаивая на необходимости идти от реальности к отвлеченному, а не наоборот. Туманность, которая оставалась непреодоленной для Блока в отношении самих явлений действительности, сугубая *реальность* темы, требовавшая ее воплощения в столь же реальном материале, недостаток которого ощущается в пьесе, — все это и толкнуло Блока в сторону «изображения идей в образах». Вместе с тем драма всегда требует четко очерченного конфликта и определенности в его решении. В «Песне Судьбы» такой определенности не было, поскольку ее не было и у самого Блока.

Между тем, многие мысли уже осложняли туманный оптимизм финала. В декабре 1908 г., готовясь к докладу на тему «Стихия и культура», который он и прочитал 30 декабря того же года в Религиозно-философском обществе, Блок занес в записную книжку следующие мысли: «Мне ясно одно: ПРОПАСТЬ, недоступная черта между интеллигенцией и народом, — ЕСТЬ. Та часть интеллигенции, которой закрыты пути к народу, громадна, она растет, она — *не только лирики*. Декаденты, она — ежедневные самоубийцы (например).

I. Тем, кто говорит мне: *нет* черты, нет больше ни интеллигенции, ни народа, — я хочу сказать: вы не признаетесь в этом только потому, что это *слишком страшно*. Если *есть* эта черта между народом и (все растущей) частью интеллигенции, — значит многие осуждены на *гибель*. И черта есть.

{192} II. Тем, кто предлагает лечить болезни, кто строит мосты от интеллигенции к народу (хотя бы религиозные), я хочу сказать словами Толстого: “Не в блуждающей почке тут дело, а в жизни и смерти” (“Смерть Ивана Ильича”)»[[255]](#footnote-256).

«Пусть, наконец, самый ход моего рассуждения не верен, — заканчивает Блок свои записи, — пусть я сам даже бессознательно заражен декадентством, словесностью, иронией (только на днях я говорил об этом в печати)[[256]](#footnote-257), — *не я один этим болен*. Все это не важно сейчас для меня. Мне важнее всего, чтобы в теме моей услышали реальное и страшное memento mori»[[257]](#footnote-258).

# **{****193}** «Роза и Крест»

Годы, которые отделяют «Песню Судьбы» от следующей драмы Блока — «Роза и Крест» (начата в марте 1912 — закончена в январе 1913), — составляют чрезвычайно важный период в духовном и творческом развитии поэта. Именно в это время разрушается утопическая вера Блока в то, что искусство является высшей и самостоятельной формой действительности и что в этом качестве оно способно — при известной душевной подготовленности людей — преодолеть социальные противоречия, сближая между собою мир идеальный, в котором искусство берет свои истоки, и данный, «ближайший» мир.

Эта платоновско-соловьевская концепция искусства заметно драматизировалась после революции 1905 г. Драма «Песня Судьбы» уже писалась Блоком в состоянии крайней душевной тревоги и озабоченности именно проблемами общественными.

Но Блок все еще считал, что пьеса может подействовать на зрителей пробуждающе, хлестнув их по душам, подобно «удару бича»[[258]](#footnote-259). Работая над ней, Блок еще разделял характерную для символистов надежду на «соборную» силу театра.

Постигшее его поражение было для Блока во многом целительно. Однако оно вовсе не снимало — напротив, торопило и активизировало — постановку вопроса о том, какова же реальная роль искусства в обществе, стремительно приближающемся к своему историческому концу? Какова миссия художника перед событиями разрушительного и обновляющего значения?

Специфика исторического периода как периода крайнего напряжения сил политической реакции, крайнего сгущения «тьмы» и возрастающего напора освободительных сил (неудержимого и в этом смысле и в самом деле стихийного, подобно явлениям природы) необыкновенно чутко улавливается Блоком и руководит им в его размышлениях.

Значение объективных факторов, действующих в сфере социальной и исторической жизни, становится для Блока все более весомо. Но миссия {194} художника определяется не только по отношению к этим силам к данной переходной обстановке — эта миссия определяется им также и по отношению к трансцендентным началам действительности. Без понимания этого, непреложного для поэта, принципа понять его искусство нельзя.

«В первой юности, — говорил Блок в своей речи “О современном состоянии русского символизма” (1910), — нам было дано неложное обетование. О народной душе и о нашей, вместе с нею испепеленной, надо сказать простым и мужественным голосом: “Да воскреснет”. Может быть, мы сами и погибнем, но останется заря той *первой* любви»[[259]](#footnote-260).

Ни оптимизм, ни пессимизм не представляются теперь Блоку полноценными мировосприятиями. Полноту отношения к жизни, верный ориентир может дать человеку, с его точки зрения, только мировосприятие трагическое.

Уже статья «Народ и интеллигенция» (ноябрь 1908 г.) завершается образом гоголевской тройки и вопросом: «Что если тройка, вокруг которой “гремит и становится ветром разорванный воздух”, — *летит прямо на нас*? Бросаясь к народу, мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройке, на верную гибель». Но ставится здесь и иной вопрос: «Отчего нас посещают все чаще два чувства: самозабвение восторга и самозабвение тоски, отчаяния, безразличия?»[[260]](#footnote-261) Никак не следует упрощать путь Блока к революции — Блок проходит через весь комплекс этих противоречивых чувств. Все его творчество предреволюционного десятилетия, как и обильный материал, содержащийся в его дневниках, записных книжках и письмах, свидетельствует о том, насколько остра бывала в нем порой борьба этого «самозабвенного восторга» с «самозабвенной тоской» и отчаянием.

Традиционно интеллигентское понимание революции отожествляло революцию со стихийным восстанием крестьянских масс. Уничтожение культуры, ее гибель, вместе с гибелью всего гнилого и порочного общественного строя, гибелью старого «бессильного» человека и его лживой старой морали — представлялись при этом чем-то неотвратимым и неизбежным. Да и сама культура приросла к этому гнилому строю, прониклась его болезнями и противоречиями — следовательно, и ее гибель казалась неизбежной. Тема болезни культуры занимает значительное место в многочисленных статьях, которые выходят в этот период из-под пера Блока. И, тем не менее, страх за судьбу культуры, за судьбу искусства отчетливо проявляется у Блока, и уйти от этого страха поэт не может.

Величие Блока состояло не в том, что он отбросил от себя этот страх и убедил себя, будто культуре не грозят никакие опасности. Его величие в том, что, будучи убежденным в неизбежности тотальной катастрофы, в гибели старого мира вместе с его культурой, он не только подчинился {195} этой неизбежности, но и оправдал ее именно с позиций художника, т. е. — с наиболее высокой и творческой точки зрения.

В записной книжке Блока 15 июля 1909 г. сказано: «Я (мы) не с теми, кто за старую Россию (Союз русского народа, сюда и Розанов!), не с теми, кто за европеизм (социалисты, к.‑д., Венгеров, например), но за *новую Россию*, какую-то, или — за “никакую”. Или ее не будет, или она пойдет совершенно другим путем, чем Европа, — *культуры* же нам не дождаться»[[261]](#footnote-262). В августе того же года он записывает: «Культуру нужно любить так, чтобы ее гибель не была страшна (т. е. она в числе всего достойного любви)»[[262]](#footnote-263).

Блок ищет решения этой проблемы (как любить? что делать, чтобы страха не было?), — которая, — невозможно об этом забывать, — для него отнюдь не теоретическая, но личная, жизненная проблема. Ее решение он находит в понимании природы самого искусства и его миссии.

Путешествие по Италии и странам Центральной Европы в 1909 и 1911 гг. приводит Блока к мысли, что современный Запад находится в непримиримом разрыве со своим культурным прошлым. Великое искусство прошлого воспринимается как живое и грозное отрицание современного буржуазного человека. Итальянская живопись («Леонардо и все, что вокруг него») Блока «тревожит, мучает и погружает в сумрак, в “родимый хаос”[[263]](#footnote-264), потому что великое искусство и есть “образующий дух, творческий порядок”, и настоящий художник лишь тот, кто из данного хаоса… (данное: психология — бесконечна, душа — безумна, воздух — черный) творит космос»[[264]](#footnote-265).

«Итальянские стихи» и статьи об итальянских впечатлениях («Молнии искусства») передают постигнутое Блоком среди художественных памятников античности и Возрождения чувство связи искусства со стихией. Искусство видится теперь не только как усмиряющая эту стихию «форма», но и как проводник ее бурь и страстей; рождая в людях новые волнения, искусство восстанавливает единую жизнь стихии и активизирует распад настоящего, — бытового и косного, — чтобы, отдав его в жертву «хаосу», потом снова оформить его в новом качестве, на ступени нового — будущего сознания.

Именно теперь понятие «стихии» обретает свою полноту, соединяется Блоком со всеми теми явлениями (природа, революция, искусство), в которых проявляет себя движение мировой жизни.

Характерная в этом смысле поэтическая структура возникает в стихотворении «Равенна»[[265]](#footnote-266), открывающем собой книгу «Итальянских стихов». Современный город трактуется здесь, как кладбище:

Дома и люди — всё гроба.

{196} Тогда как древние надгробья живы, они «поют», будят и призывают, только их голос и слышен в безмолвии мертвого существования:

Лишь медь торжественной латыни  
Поет на плитах, как труба.

Море («стихия») отступило, ушло отсюда, однако глубокие связи с ним не прерваны:

Лишь в пристальном и тихом взоре  
Равеннских девушек, порой,  
Печаль о невозвратном море  
Проходит робкой чередой.

Но в ночи («стихийное» время) возникает «тень Данта», который торопит время и пророчествует о будущем:

Лишь по ночам, склонясь к долинам,  
Ведя векам грядущим счет,  
Тень Данта с профилем орлиным  
О Новой жизни мне поет.  
 *(3, 99).*

Размышляя над отношением искусства к жизни и над ролью художника в тех процессах развития действительности, которые он называет «стихийными», Блок привлекает огромный материал русского и мирового искусства. У нас нет возможности охватить эту тему в том полном ее выражении, в каком она представлена в статьях и лирике Блока, да это и не должно входить в данном случае в нашу задачу. Важно лишь проследить, как складываются в эти годы (и даже несколько раньше) главные элементы концепции, которая, преломляясь во всем последующем творчестве Блока, ляжет в основу драмы «Роза и Крест» и получит там свое наиболее последовательное и сильное выражение.

Среди писателей, привлекающих к себе в этот период наибольшее внимание Блока, находится Г. Ибсен. Блок остро ощущает в драмах Ибсена их антибуржуазность, революционный дух. Ибсен близок Блоку как художник кризисный, действующий в условиях «конца века». Ведь и Россия Блока живет в тех же временных измерениях, в каких жил Ибсен, слышавший «во мраке» «голос Вечности». «Близится море. Близится конец века. Мы изнемогаем», — писал Блок в апреле 1912 г. в статье «От Ибсена к Стриндбергу»[[266]](#footnote-267). Только что начинается работа над драмой «Роза и Крест», хотя еще и неизвестно, будет ли это драма, сценарий балета, оперное либретто, — сознание, что надо писать именно драму, появляется позже. Но уже в этой статье у Блока возникает тема нового человека, перестрадавшего и мужественного, которая связывается для него с пониманием «жизнетворческих» целей искусства Ибсена.

{197} Герои Ибсена в большей или меньшей степени соответствовали идеалу «естественного человека». Это их свойство обладало притягательной силой не только для Блока, а характерная ибсеновская целостность как раз и обеспечила ему центральное место в развитии европейского гуманизма — и в смысле проблематики творчества, и в смысле эстетических устремлений. Герои Ибсена, как писал об этом Ф. Энгельс, «еще обладают характером и инициативой», еще действуют самостоятельно[[267]](#footnote-268). Их чувства сохранили свою интенсивность, их сознание первозданно. Поэтому их конфликт с буржуазным миром обретает трагедийное выражение. Ибсеновские персонажи входят в буржуазный мир со своими естественными привязанностями. Они приходят с окраины капиталистического Запада, жадные до жизни, до успеха, до запретной любви и денег, безудержные, порой грубые, но в чем-то удивительно патриархальные и наивные. Эти простые, несколько провинциальные натуры начинают свой путь к вершинам обычно с того, что вступают в сделку с дьяволом. Они запродают свою душу, почти не задумываясь о серьезных последствиях этого поступка. Они хотят полноты бытия, не подозревая, что избранный ими способ действия столкнет их не только с внешними препятствиями. А ведь, в сущности, такова именно завязка судьбы Пер Гюнта, консула Берника, Боркмана, Ребекки Вест и даже — фру Альвинг, Норы, Сольнеса, Гедды Габлер. Меняются из пьесы в пьесу условия сделки, ее масштабы и индивидуальные цели, ради которых она заключается. Изменяются и формы, в которых происходит расплата («возмездие»). Но ведь дело в закономерности — социальной и психологической. Ведь ее-то и выводит Ибсен. Когда голос Ницше звучит по всей Европе, и многие внимают ему как новому пророку, ополчившемуся против рабства, на которое обречен человек в буржуазном обществе, Ибсен уже раскапывает анархо-индивидуалистические корни ницшеанства, строго всматривается в психологические новообразования, порожденные массовым распространением волюнтаристской философии, заглядывает прямо в лицо современному демонизму.

Чуть ли не первый, Ибсен вооружается против психологии «сверхчеловека» в ее специфичной для эпохи неврастенической форме, против натур чрезмерно утонченных, духовно изощренных, слишком долго предававшихся уединенной интеллектуальной жизни. Он понимает, что сознание сделалось сферой опасных, головоломных упражнений, что, оставаясь всецело на почве мысли, человек в состоянии совершить преступление (даже если где-то в глубине своей нравственной натуры и не хочет этого). Герой Ибсена двойствен: в нем всегда — более или менее глубоко — скрыты неожиданные возможности. Для Ибсена крайне важно фиксировать эти почти неуловимые грани.

Отход от романтизма — это для Ибсена не просто явление литературной эволюции. Не будучи романтиком, Ибсен показывает людей, которые действуют, исходя из постулатов романтического самосознания. Их мнимое, самовластно присвоенное себе право на свободу поступков расценивается {198} Ибсеном как величайшее заблуждение, способное стать источником катастрофы и для них самих, и для окружающих.

Ибсен первый создает пьесы, отличающиеся от всех, до них написанных, совершенно новыми методами сочетания конкретно-социального, изобразительного материала и материала, так сказать, умозрительно-философского, накапливающегося в сознании писателя при размышлениях над проблемами развития жизни и человека.

«Среда» у Ибсена разуплотняется. В пьесы его, на равных правах с «реальным» материалом, входят явления, которые не назовешь иначе, как эманацией сознания, излучениями «духа», часто больного. Мы находим здесь целую шкалу подобных явлений — от простого распоряжения чужой волей до реализации нравственной вины в совершенно непредвиденных и фактически никак с этой виной не связанных происшествиях (например, смерть ребенка в «Маленьком Эйолфе»). Создавая белых коней Росмерсхольма, Ибсен и здесь остается целиком в мире «посюстороннем», хотя и ином, чем в драме событийно-бытового строя.

Для людей, изображаемых Ибсеном, еще многие традиции святы, многие ценности действительны. Но тем заметнее, страшнее разрушение традиций, падение ценностей. В комнаты, созданные для уютного семейного обихода, постоянно врывается ветер каких-то неодолимых, темных желаний, который искривляет жизненный путь героев, разрушает уют.

Разрушительный процесс, как его показывает в своих пьесах Ибсен, носит тотальный характер, проникает во все поры общественных и личных отношений, во все клетки души его персонажей. Старый, добрый мир меняется с удивительной быстротой. Вместе с ним меняются люди — быстрее, чем они могут осознать смысл происходящих перемен.

Персонажи пьес Ибсена еще сильные, в большей или меньшей степени, люди. Но Ибсен показывает их на сломе, в момент кризиса — чаще всего гибельного. Редко («Кукольный дом», «Враг народа») героиня или герой, пройдя через кризис, связанный с утратой иллюзий, становятся сильнее и находят себя. Характернее для Ибсена иное: судьба Росмера и Ребекки, Рубека, консула Берника, архитектора Сольнеса, Гедды Габлер, фру Альвинг.

Человек в драмах Ибсена не в состоянии осуществить, воплотить самого себя, т. е. Человека. Сила, упорство, с которым он рвется к этому, — уже обрекают его на невзгоды, уже трагичны. Успех требует самообмана, обмана и преступления.

Завязка, изначальное звено в драматургической системе Ибсена — самоизмена героя.

Ибсен, однако, никогда не сужает понятий «жизнь», «общество» до понятий «среда». Он загоняет натуралистическую драму в «подтекст» своей «драмы идей». Сначала изменив самому себе, человек затем уже неизбежно попадает во власть жестоких, нередко — низменных и если «естественных», то, пожалуй, лишь в дурном смысле этого понятия закономерностей. Тут-то и происходят те самые банкротства, преступления и совращения, которые хорошо изучены натуралистической драмой школы Золя.

{199} Тем не менее Ибсен не хочет всецело уступить человека низменной области среды, скомпрометированной «природе». Натуралистическая драма у него только «подстилает» собой интеллектуальную драму, так как расплата переходит в область сознания. Расплачивается за вину тот, кто *сознает свою ответственность*.

Как происходит в драме Ибсена этот важнейший нравственный акт, изменяющий человека? Ибсен пишет: «Различные духовные силы и способности развиваются в индивиде не параллельно и не одинаково. Жажда познания стремится от завоевания к завоеванию. Моральное сознание, “совесть”, напротив, очень консервативны. Глубокие корни связывают ее с традициями и вообще с прошлым. Отсюда — индивидуальные конфликты»[[268]](#footnote-269). В формах таких конфликтов и рассматривает Ибсен борьбу человека за свободу и его усилия «осуществить себя самого в своей жизни». Его драмы 80‑х – 90‑х годов построены на сложном взаимодействии внеличных, социальных конфликтов с этими «индивидуальными конфликтами».

Неожиданно сама противопоставление познания — «совести», производимое не в пользу последней. Мы ведь привыкли к тому, что как раз совесть-то и толкуется обычно, как побудитель всех благих человеческих порывов и поступков. Нравственное чувство, совесть обычно помещаются литературой по ту сторону практического интереса и действуют вопреки ему, — достаточно вспомнить Толстого. Но там, в подпольях души, где Толстой утверждает присутствие «бога», с точки зрения Ибсена прячется не кто другой, как биологический, инстинктивный и темный человек. Прячется до тех пор, оттягивая час расплаты, пока сила познания, зовущая человека «от завоевания к завоеванию», не распахнет двери подвала и тайное не станет явным.

Даже в самой своей «натуралистической» драме — в «Привидениях» — Ибсен не довольствуется изображением деградации, страшных последствий физического и нравственного падения: алкоголизма, наследственности, самообмана, трусости, лицемерия. Он находит среди своих персонажей людей, способных ощутить себя виновными, понять, за что и откуда идет кара. Поэтому он создает *трагедию*, чего не удавалось сделать натуралистам. И в «Привидениях» Ибсен остается гуманистом, его и здесь не покидает мысль, что все это — еще не последняя правда о человеке. Гауптману в «Перед восходом солнца» такое сомнение в голову не приходит. Для него мир, постигнутый натуралистической драмой, безвыходен. Для Ибсена это не так. Дверь за его спиной остается открытой настежь. Теперь, когда он знает мир унижения и несвободы, он и выдвигает проблему свободы, проблему *нового человека*.

Герои последних драм Ибсена только в глубинах собственной личности могут обрести цельность — слить свои убеждения со своими поступками. Но эта победа над опошляющей силой жизни означает и ее отвержение, отказ от «низкого» бытия. Такая победа означает одновременно {200} самоотрицание современного человека вместе со всем миром в котором он существует.

Для Ибсена путь в будущее сопряжен с необходимостью пройти через кризис самопознания и возненавидеть в себе бессилие и ложь «старого человека». Только так, считает Ибсен, может и должен родиться человек новый.

Эту проблему Ибсен находит, выдвигает, ставит, он даже обозначает некоторые важные предпосылки для ее решения. Но далеко не все. Он не разрешает этой проблемы (а острота ее к концу века все нарастала) и не пытается сделать этого именно потому, что остается реалистом. Ибсен не выдумывает свой материал, не создает утопических концепций и фантастических фигур.

Ибсен — трагический художник. Индивидуума, личность пробудившуюся из мертвых, ему вести некуда, кроме как к тем рубежам, где ее ждет возмездие, которого она сама хочет, потому что иначе не может утвердиться в своей полноценности. Отсюда — символика прозрений, подъемов и горных обвалов в его драмах.

«Последним великим драматургом Европы был Ибсен», — писал Блок в 1907 г. в статье «О драме»[[269]](#footnote-270).

Титанический образ Ибсена постоянно возникает в статьях Блока конца 900‑х годов. «… Раз мы с Ибсеном — тем самым мы со всем современным человечеством. Раз мы с Ибсеном — мы на борту корабля, который борется с волнами в открытом море, мы слушаем немолчный голос великого прибоя». И если бы, — говорит Блок, — «меня заставили указать надежнейший фарватер в море новейшей литературы Европы, я бы поставил предостерегающие флаги над всеми именами, кроме имени Генриха Ибсена»[[270]](#footnote-271).

Ибсен — «всенародный воин, чьим орудием было пронзительное слово, как бич хлещущее жалких современников по гнойным струпьям…»[[271]](#footnote-272) Ибсен — это «горный орел», который «летит и летит. Озираясь назад, он манит нас за собою». Орел, который «садится впереди на недоступной скале»[[272]](#footnote-273). В лирике Блока мы уже встречали этот образ художника с «профилем орлиным» — тогда это был Данте, зовущий к Новой Жизни.

С Ибсеном соединяются в сознании Блока образы пути, борьбы, преодоления (перелета), подъема в вышину, подвига. Из ближайшей реальности, в которой живут его «изнемогшие» к концу века современники, Ибсен устремляется в даль, через «грохот лавин, свист бури и мрак», и люди остаются одни на берегу «среди ночи, обожженные снегом»[[273]](#footnote-274).

Ибсен потому и важен для русских художников, пишет Блок, что ему не свойственны мягкость и примиренность, которые отличают собой западноевропейское «культурное» сознание, слишком уж долго шлифовавшееся мерным течением европейской истории (не то, что русское) {201} в слишком уж далеко отошедшее от своих «стихийных» истоков. Ибсен стоит близ этих истоков. Он питается ими не только бессознательно — он «весь предан “пользе народной”…” Он вопрошает норвежских поэтов, “не на пользу ли народа дан им поэтический дар”, желая вернуть художнику его былую роль народного скальда. Его Катилина — образ “заговорщика с социалистическим духом”.

Блок утверждает, что и поздний Ибсен (Ибсен-символист) — художник, “ни минуты не теряющий связи с общественностью, с остро наточенным ножом для анализа, болеющий вопросами национальности, общественной дряблости, государственности”[[274]](#footnote-275).

Следует отметить, что, усматривая силу Ибсена в его близости к народной национальной почве и акцентируя этот момент как объясняющий все направление творчества Ибсена и самую мощь его гения, Блок сближается с тем основным принципом понимания Ибсена, который был выдвинут Энгельсом.

Сближение это может удивить лишь в первый момент, потому что на самом деле оно происходит вполне закономерно. Демократически настроенный художник со складывающимся у него в эти годы революционным мироощущением, Блок утверждает идею народности подлинного искусства.

Творчество Ибсена выдвигает проблему поисков героя, которая, однако, более предстает в своем реальном выражении как проблема *воспитания героя*. Это тоже для Блока очень “русская” проблема, поставленная “черными днями” России, и в то, как ставит ее Ибсен, Блок пристально всматривается.

Определяя Ибсена как “всенародного воина”, Блок соединял в идейном аспекте качества его народности и его нравственной требовательности.

В прошлом столетии Ибсен “кричал первый — и последний, другие умы и уста не вмещали его слов о будущем”[[275]](#footnote-276). Толкование проблемы человека, его совести и долга Блок связывает с ибсеновским подходом к теме “будущего”.

“Культурный” европеец М. Метерлинк касается в своих пьесках с тонким изяществом, но и с душевной пассивностью страшных вопросов жизни и смерти. Метерлинк “украл у западной драмы героя”, и драма стала неподвижной и бездейственной.

Ибсен искал героя, предъявляя к человеку жесткие требования от имени “будущего”. Ибсен пытался вернуть театру героя, но театр его времени не сумел и не захотел принять его. Блок считает, что драматургия Ибсена никогда не была понята и раскрыта на европейской сцене XIX в., даже когда сам автор присутствовал на репетициях и актеры ловили каждое его слово.

Со своей стороны, не веря театру, писатель чуждался его, — “гений, умевший выражать высочайшие и самые низкие движения своей души {202} вплоть до полемического задора исключительно в драматической форме…”[[276]](#footnote-277). Театр не умел играть его пьес. В результате сейчас “Ибсен слышнее со страниц книги, чем со сцены”[[277]](#footnote-278).

Смысл всего, что говорит по этому поводу Блок, в том, что, по убеждению его, реальной почвы для понимания драматургии Ибсена европейским театром XIX в. не было. Рассуждая так, Блок исходит из своего представления об Ибсене как о “горном орле”, летящем сквозь бурю, как о “корабле”, взявшем курс на далекий берег, словом, об Ибсене — моральном революционере и социалисте.

Почва для понимания театром и публикой сокровенного смысла творческой проповеди Ибсена появилась в России, — такова мысль Блока, — она создана первым “стихийным” явлением современной жизни — 1905 г. Но, если вспомнить все то, что говорит Блок о наступающем пробуждении стихии в статье “Стихия и культура”, то почву эту создает эпоха в целом.

Ибсен предстает у Блока в системе его взглядов на искусство как носитель “стихийности”, которая именно теперь начинает звучать для Блока голосом будущего и все более сливается с представлением его о народе и о революции. В системе этих представлений и понятий Ибсен определяется для Блока как борец за будущее, писатель огромной современной темы.

Понятно поэтому, что Ибсен выступает в статьях и письмах Блока, когда бы он о нем ни заговаривал, не только как эстетическое явление (хотя и в этом плане Ибсен стоит для Блока выше других драматургов современности), но как явление, указующее на невозможность замыкания искусства в рамках *только искусства*.

Поражение революции 1905 г. в России и последовавшие затем годы реакции повернули по-новому вопрос о значении Ибсена.

Здесь в России, писал Блок, “речь идет как будто уже не об одном искусстве, а еще и о жизни”[[278]](#footnote-279). Противоречие между искусством и жизнью в России зашло особенно далеко и обнажилось в новом веке особенно устрашающе. Неполноценность современной жизни острее всего раскрывается для Блока в том разрыве между художником и человеком, выражению которого он в значительной мере посвящает собственное творчество. “Художник, чтобы быть художником, убивает в себе человека, человек, чтобы жить, отказывается от искусства. Ясно одно: что так больше никто не хочет, что так не должно”[[279]](#footnote-280).

Блок находит, что ритмы творчества Ибсена совпадают с ритмами (т. е. — со стихийными импульсами) русской жизни. “В чем же этот путеводительный ритм нашей жизни? Творчество Ибсена говорит нам, поет, кричит, что ритм нашей жизни — *долг*. В сознании долга, великой ответственности и связи с народом и обществом, которое произвело его, {203} художник находит силу ритмически идти единственно необходимым путем. Это — самый опасный, самый узкий, но и самый прямой путь. Только этим путем идет истинный художник”[[280]](#footnote-281).

В творчестве Ибсена Блок находил указания на необходимость какой-то большой и трудной нравственной работы, которая не совпадает с известной современному обществу «моралью». Блок находит нечто устрашающее и «коварное» в его произведениях; многое остается в них не до конца понятным. — «Все творчество его многозначно, все говорит о будущем, о несказанном — и потому соблазнительно». За эти соблазны Ибсен и заслуживает благодарности, так как «соблазняются только путники. Стоящие же на месте — те только обманываются. Их, пожалуй, Ибсен действительно обманул: кинувшись с разных сторон в объятия “морали”, глупцы столкнулись лбами над пустотой»[[281]](#footnote-282). Действительно, так называемые индивидуальные конфликты, которые Ибсен преподносит своим зрителям с таким удивительным спокойствием, могли выбить почву из-под ног и у самых устойчивых.

Но несомненно, что эту способность Ибсена лишать человека всяких видимых опор в окружающем его мире, чтобы затем потребовать от него выполнения *долга*, Блок и ценил превыше всего прочего. Для самого Блока внутренний пафос исторического и нравственного поведения личности в годы после первой революции (и чем дальше, тем настойчивее) именно и определялся тем безоглядным и вполне трезвым мужеством, с которым личность эта готова была выступить навстречу грозам, которые, как чувствовал Блок, уже приближались. Блок не расчленяет при этом общественной и нравственной сторон происходящего процесса и, когда он говорит о возможности «гибели», он сознает, что становится на позиции ибсеновского максимализма. «Голос долга, — писал Блок, — влечет к трагическому очищению». Потом, впоследствии, «может быть, на высотах будущей трагедии новая душа познает единство прекрасного и должного, красоты и пользы, так, как некогда душа познала это единство в широтах древней народной песни»[[282]](#footnote-283). Но сейчас современный человек может и *должен* иметь перед собою только перспективу своего «трагического очищения», и те, кто боятся новых сил, «которые не сегодня — завтра возвысят свой голос», кто «ненавидит их, оберегает семьи, сундуки с добром и милые родственные отношения, пусть будут готовы хоть погибнуть, ибо “неизменен и размерен событий трепет роковой”»[[283]](#footnote-284).

Апеллируя к Ибсену, Блок решает и вопрос об общественном назначении современного русского искусства — о его *пользе*, справедливо указывая на национальную традиционность его постановки.

Ответом на вопрос о «пользе» и является в искусстве современности трактовка проблемы «долга» в направлении, которое Блок ощущает как единственно возможное в данную «переходную» эпоху русской жизни[[284]](#footnote-285).

{204} В этой связи для Блока обрел глубоко символическое значение спектакль «Строитель Сольнес» в театре на Офицерской, где Комиссаржевская играла роль Гильды. Блок часто возвращается в своих статьях к этому спектаклю и прежде всего к Гильде — Комиссаржевской, выступившей от лица тех самых «новых сил», которые предъявили свой счет «старому» человеку, толкнув его к гибели, потому что ни на что другое, чего ждали от этого человека «новые силы», он, слишком уже уставший и в себе неуверенный, оказался не способен.

О пьесе Ибсена Блок писал: «“Строитель Сольнес” — один из прекраснейших гимнов юности в литературе последних столетий… Здесь вы соприкасаетесь без усилия, вы знакомитесь, — не логикою теоретического разума, не категорическим императивом разума практического, не внешним эмпирическим путем, но единственно внутренним путем магии искусства, — с одною из мировых истин, равных по значению, быть может, закону всемирного тяготения»[[285]](#footnote-286). Закон этот определялся Блоком как закон исторической и нравственной расплаты настоящего перед будущим, объективно действующий и неотвратимый закон *возмездия*.

Трудно было бы преувеличивать значение этой темы для Блока, — она очень многое определяет и в его общественном мировоззрении, и в его творчестве начиная с 1908 г., когда она отчетливо у него выявляется.

«Мировую истину», высказанную в «Строителе Сольнесе», сам Блок определяет таким образом: «Эта истина гласит о том, что человек может достигнуть вершины славы, совершить много великих дел, может облагодетельствовать человечество, но — горе ему, если на своем восходящем пути он изменит юности, или, как сказано в Новом завете, “оставит первую любовь свою”. Неминуемо, в час урочный и роковой, постучится к нему в двери “Юность” — дерзкая и нежная Гильда в дорожной пыли. Горе ему, если он потушил свой огонь, продал свое королевство, если ему *нечем* ответить на ее упорный взгляд, на ее святое требование: “Королевство на стол, Строитель!”»[[286]](#footnote-287).

В драме Ибсена Блок увидел прообраз театра, идеи которого, по причине свойственной им «реальности», могли превратиться в действенную силу общественного развития. На русскую интеллигенцию, полагал Блок, страдающую сложным комплексом духовных болезней, драматургия Ибсена с ее суровым нравственным режимом могла оказать оздоравливающее воздействие.

«Роковая и всеобщая» забастовка против плоти, узаконенная «смерть событий» на современной сцене, «подлая измученность некоторых групп современного общества» — все это — признаки декадентства, против которого восстает Блок, привлекая в свои союзники Ибсена.

«… Я должен установить свою позицию и свою разлуку с декадентами путем ряда статей (о театре, о критике, об Ибсене)…», — пишет Блок матери в январе 1908 г.[[287]](#footnote-288)

{205} Считая, что современный «интеллигентский» театр нужно судить не с позиций его зрителей, но с позиций будущего, Блок предлагает «слушать Вагнера, Ницше, Ибсена, социалистов, философов и т. д.»[[288]](#footnote-289)

Размышления об ибсеновской драме оказались для Блока тесно связаны с его собственными драматургическими исканиями. Связи эти носят общий и принципиальный характер, сказываясь в блоковских поисках форм «эпической драмы» и «драмы идеи», в отказе от натуралистической «безгеройной» драмы, наконец, в его с годами все укрепляющейся уверенности, что *новый театр* родится только с появлением *нового человека*.

Представление о народной России, о ее стихийности и стихийной революционности с наибольшей полнотой воплощал в себе для Блока Лев Толстой. Интересно отметить, что для Блока, в отличие от многих других его современников, не имеют особого значения непротивленческие и богоискательские стороны учения Толстого. Толстой вообще важен Блоку не в смысле конкретного содержания своей проповеди, в даже не как великий художник (у Блока имеются весьма критические отзывы о романах Толстого), — он важен для Блока как непосредственное явление «стихийной» крестьянской России, ее изначальной природы, того, что Блок чувствовал за всеми историческими изменениями и обозначал в стихах своих словами: «А ты — все та же».

Толстой, со всем комплексом с ним связанных представлений, участвует в духовном развитии Блока на иных правах и началах, чем Ибсен. Если Ибсен — это «горный орел», который, прорываясь сквозь вьюгу, указывает путь к еще неразличимым берегам, то Толстой — это сама «вьюга», явление прафеноменального (дошекспировского) естественно-религиозного значения, от близости которого у современного человека «непонятно захватывает дыхание»[[289]](#footnote-290).

Подобное восприятие Блоком Льва Толстого — хотя блоковская характеристика и вырывается из системы общеупотребляемых социальных понятий, стремясь к выражению неких логически не оформляющихся сверхзначений, — все же отнюдь не находится в разрыве с реальным опытом русской истории.

Опыт крестьянских восстаний в России, история русского раскольничества, которая продолжала интересовать Блока, несомненно повлияли на его восприятие Толстого. Известные высказывания В. И. Ленина о Толстом именно и связывают его с крестьянской стихией, объясняя основные противоречия мировоззрения Толстого особенностями развития, социальной практики и идеологии крестьянских масс.

«В произведениях Толстого, — пишет В. И. Ленин, — выразились и сила и слабость, и мощь и ограниченность именно крестьянского массового движения»[[290]](#footnote-291). «Толстой оригинален, ибо совокупность его взглядов, взятых как целое, выражает как раз особенности нашей революции, как {206} *крестьянской* буржуазной революции. Противоречия во взглядах Толстого, с этой точки зрения, — действительное зеркало тех противоречивых условий, в которые поставлена была историческая деятельность крестьянства в нашей революции», — разъясняет ту же мысль В. И. Ленин[[291]](#footnote-292).

Источником нравственного учения и эстетического идеала Толстого становится понятие о человеке, поставленном в нормальные отношения с природой, с сильно развитым чувством общности, коллектива («мира», «собора»), избегнувшем душевного разложения и пороков, присущих праздным эгоистам и индивидуалистам, людям «ложной культуры».

Такого типа людей и среди крестьянства нельзя было встретить на каждом шагу. Толстой конструировал свой идеал на основе тех элементов утопического социализма, которые он открывал в сознании мало затронутых новыми буржуазными отношениями слоях крестьянства. Слишком большой художник, чтобы кривить душой даже ради любимой мысли, он понимал, что искомые им нравственные истины расцветают в среде экономического упадка — если не полной нищеты и внешнего одичания, — что по природе своей они основаны на слепой вере, скорее императивны, чем доказательны, что язык их беден, не внятен, ближе детям, чем взрослым. Путь утверждения этих истин трагичен. Специфика трагического у Толстого с разных сторон раскрыта в его драмах «Власть тьмы» и «Живой труп».

Нравственное чувство — интуитивное, прямолинейное и требовательное — вопреки всему, на чем стоит современный мир с его волчьими законами, вопреки сопротивлению индивидуальности и ее чувству самосохранения, торжествует свою победу в драме «Власть тьмы». Название пьесы переосмысливается через решения ее темы. На «власть тьмы» находится сильнейшая власть. Заповедь — «не убий» — абсолютизируется. Истина, загнанная в жалком Акиме, приводит Никиту на площадь, к публичному покаянию, которое перерастает в известном смысле в «соборное действо» уже по замыслу Толстого. Ведь — все двойственны, и покаяние — это катарсис для каждого. Толстой возрождает на русской сцене трагедию катарсиса. В этом смысле он ближе к традиции античной драмы, чем к традиции Шекспира и Пушкина.

Драма «Живой труп» тоже показывает трудный путь человека к истине, который он совершает вопреки господству ложных отношений и понятий, почитаемых большинством окружающих его людей за правду. Путь идет сверху вниз: из привилегированных кругов общества в деклассированные социальные низы. Непосредственность, стихийность чувств, распространенных в этой среде, их свобода от традиционного, формального момента и полное соответствие требованиям душевной свободы, которые испытывает Протасов, — оказывается благой, творческой силой. Под воздействием ее индивидуализм переплавляется в глубочайший альтруизм, всеобъемлющую любовь к людям и способность к самопожертвованию — {207} радостному, искупительному. Трагедия имеет два плана: социальный в прямом смысле этого слова и нравственный. Социальная трагедия не разрешается смертью Феди, так как общество продолжает существовать в состоянии прежнего антагонизма. В нравственном же плане Толстой стремится поднять свою пьесу до высот драмы «религиозного сознания». Так, собственно, Толстой называет всякое драматическое произведение, в котором героем и действием движут не силы исторической, социальной, практической необходимости, не их закономерности находятся в центре внимания автора, а духовное развитие человека, стремящегося к внутреннему овладению абсолютной нравственной истиной. Суть этого процесса — самоусовершенствование и сближение с другими людьми.

«Жизнь человечества совершенствуется только вследствие уяснения религиозного сознания (единственного начала, прочно соединяющего людей между собою). Уяснение религиозного сознания людей совершается всеми сторонами духовной деятельности человеческой. Одна из сторон этой деятельности есть искусство. Одна из частей искусства, едва ли не самая влиятельная, есть драма»[[292]](#footnote-293).

Статья, из которой взяты приведенные слова («О Шекспире и о драме, Критический очерк»), написана Толстым в 1903 – 1904 гг. В ней содержатся его главнейшие высказывания о театре, взгляды на судьбы и задачи современной сцены. Толстой считает, что современный театр находится в состоянии глубокого упадка.

«Драма в наше время — это когда-то великий человек, дошедший до последней степени низости и вместе продолжающий гордиться своим прошедшим, от которого уже ничего не осталось. Публика же нашего времени подобна тем людям, которые безжалостно потешаются над этим дошедшим до последней степени низости когда-то великим человеком»[[293]](#footnote-294).

В падении театра Толстой винит Шекспира и его влияние, распространившееся в виде учения «о так называемом объективном, то есть равнодушном к добру и злу, искусстве». Вместо того, чтобы искать новую форму, «соответствующую совершившемуся пониманию изменения христианства», подчиняясь авторитету Шекспира, «все писатели драм стали, подражая ему, составлять те бессодержательные драмы, каковы драмы Гете, Шиллера, Гюго, у нас Пушкина, хроники Островского, Алексея Толстого и бесчисленное количество других, более или менее известных Драматических произведений, наполняющих все театры и изготовляемых подряд всеми людьми, которым только приходит в голову мысль и желание писать драму»[[294]](#footnote-295).

Значение и влиятельность могут возвратиться к театру в том, стало быть, случае, если он откажется от следования принципам объективного искусства и займется вопросами «духа», проблемами «добра и зла». {208} Таков первый необходимый вывод из высказываний Толстого о театре. Театр направляется на усовершенствование человека, — в том роде, как это понимает Толстой.

Исследователь эстетики Л. Толстого, может быть, несколько упрощает проблему, слишком уж прямо переводя понятия Толстого на наш язык, когда пишет: «Так или иначе несомненно и заслуживает всяческого внимания, что чуждым нам термином “религиозного сознания” и “религиозного” же искусства выражается убежденность Толстого в руководящем значении в общественно-исторической жизни и в ее поступательном развитии идеологического фактора как движущей силы исторического прогресса, важнейшими органами которого и являются, с его точки зрения, наука и искусство. Но не всякая наука, а только наука общественной нравственности»[[295]](#footnote-296). Но автор этот гораздо ближе к истине, нежели те, кто за счет «противоречий» толстовского творчества вообще перечеркивает значение его «религиозного сознания» и уж вовсе исключает возможность говорить о прогрессивных сторонах этого понятия.

Взгляды Толстого на театр и драму складываются в период общедемократического подъема и нарастания в стране революционно-освободительного движения. Но воздействие исторической обстановки сказывается на эстетике Толстого в перевернутом виде. В параллель усилению классовой борьбы усиливается роль «религиозного сознания», росту обличительных, критических тенденций в творчестве и теоретических высказываниях Толстого соответствует требование: «искусство должно устранять насилие»[[296]](#footnote-297).

«Назначение искусства в наше время — в том, чтобы перевести из области рассудка в область чувства истину о том, что благо людей в их единении между собою, и установить на место царствующего теперь насилия то царство божие, то есть любви, которое представляется всем нам высшею целью жизни человечества», — пишет Лев Толстой. — «Может быть в будущем наука откроет искусству еще новые, высшие идеалы, и искусство будет осуществлять их; но в наше время назначение искусства ясно и определенно. Задача христианского искусства — осуществление братского единения людей»[[297]](#footnote-298).

Таким образом, второй важный вывод, вытекающий из взглядов Толстого на искусство (и на театр, которому он уделяет особенно важное место), — это борьба с насилием путем переведения истины из области рассудка в область чувства и сближение людей на основе общего, совместного переживания этой нравственно окрашенной, связанной с познанием «добра» эмоции.

Когда Толстой говорит о «насилии», он имеет в виду прежде всего государство и тот его несовершенный, грубый аппарат (суд, полиция, цензура и пр.), посредством которого оно подчиняет людей определенным нормам поведения. По его мысли, искусство должно стать *над* государством, {209} отменить своей благой деятельностью его оскорбительное, некомпетентное, нередко — губительное вмешательство в духовные дела человечества. Идея искусства, объединяющая людей на почве их собственно-человеческих духовно-нравственных интересов в коллектив, заряженный едиными эмоциями, имеет политически оппозиционный характер. В ней ярко проявляется революционность Толстого, но не менее ярко — и утопичность его позиций.

Этический идеал Толстого сливал воедино как жизненные, так и утопические тенденции русской революции, и иначе быть не могло: в таком двойственном свете и определялась реальная роль крестьянства уже в период подготовки и развития общественных событий 1904 – 1907 гг. Численно преобладающее крестьянство не играло самостоятельной, определяющей роли в политической жизни страны (это показал крах народничества), оно не могло выдвинуть конструктивной программы будущего социального строительства (это показали судьбы сменивших народников крестьянских партий), хотя на чаше политических весов крестьянская масса решала многое.

Ленин считал, что критика, которую высказывает Толстой в адрес правящих классов, не нова, что «он не сказал ничего такого, что не было бы задолго до него сказано и в европейской и в русской литературе теми, кто стоял на стороне трудящихся». Но кровная связь критических взглядов Толстого с психологией широких масс, с точкой зрения «патриархального, наивного крестьянина» наделяет ее особой «силой чувства», «страстностью», «убедительностью», «свежестью», «искренностью», «бесстрашием», хотя Толстой одновременно и вносит в свое учение его наивность, его отчуждение от политики, его мистицизм, желание уйти от мира, «непротивление злу», бессильные проклятья по адресу капитализма и «власти денег»[[298]](#footnote-299).

«Утопичность подобных представлений не нуждается в доказательствах и составляет самую слабую сторону политических воззрений Толстого. Но утопичность, а в условиях своего времени и прямая противореволюционность тактической программы Толстого не снижает и не порочит главного — величия его эстетического, этического и общественного, в конечном счете социалистического, идеала — единения всех людей во всемирное, бесклассовое общество», — справедливо пишет современный исследователь эстетики Толстого[[299]](#footnote-300).

Однако важно подчеркнуть, что Толстой не только отразил объективные противоречия русской революции, но и с такой же силой — противоречия социально-нравственного переживания этой революции весьма широкими кругами русской интеллигенции начала века.

Для Блока, как и для многих других русских интеллигентов, Толстой был тем всеохватывающим гением, который вместил в себя и правду народа, и правду того, кто, бросив «своих», ищет — со страхом и надеждой в душе — путей к этому народу.

{210} Особенности первой русской революции преломлялись в учениц Толстого, его творчестве и его высказываниях о целях и задачах современного искусства. Но несомненно они отлагались и на психологии широких кругов интеллигенции, настроенных против царизма, критически мыслящих по отношению к существующему строю. Далекие от реальной политической борьбы, эти круги были готовы заменить политическую революцию революцией «духовной».

Идея служения народу владела сознанием многих художников начала XX в., многие сознательно или же бессознательно шли за Толстым, причем собственно крестьянская сторона его философии, которой и сам великий писатель придавал значение общечеловеческое, чаще всего и выступала для них в этом общечеловеческом, абсолютизированном значении. Проблемы, поставленные Толстым, как через него, так и параллельно ему, воспринимались как мировые проблемы, ультимативно вставшие перед современным человечеством.

Но эпоха проявила свое своеобразие не только в содержании этих проблем, но и в методе их постановки и решения. Внутреннее, духовное освобождение личности рассматривалось весьма часто в эти годы в качестве залога и основания для переустройства социальных и общественных отношений, а не наоборот. Однако исследование субъективной, так сказать, стороны исторического процесса было тоже делом немаловажным. Специфика переживаемого момента была такова, что этот сдвиг оказывался в известной мере оправданным. Двойственность, постоянно «воспроизводимая» социальной действительностью, требовала для своего преодоления концентрации сил сознания.

Влияние Толстого чрезвычайно сильно сказывалось на театральном искусстве начала века, найдя почву для своего распространения в среде, затронутой социально-утопическими настроениями. В этом смысле показательны проявления идейной общности с Толстым у Станиславского (в его «системе» и этике), в студийном движении у Л. А. Сулержицкого и Е. Б. Вахтангова, у В. Ф. Комиссаржевской, у Л. Андреева, у Блока и символистов.

Тем важнее, не пытаясь охарактеризовать отношение Блока к Толстому во всем объеме этой проблемы, обратить внимание на то своеобразие, которое существовало в блоковском восприятии Толстого, поскольку это имеет прямую связь с нашей темой.

В статье «О драме» и в небольшой статье, написанной в том же 1908 г. — «Солнце над Россией», Блок олицетворяет в Толстом или слепую стихию, снежный ветер, веющий на первозданных просторах, или ту «великую жизненную силу», которая свойственна солнцу, земле, всякому естественному, природному существованию.

Блок воспринимает личность Толстого и значение его деятельности эпически, в формах вместительного и одновременно завершенного в себе мифа, где за борьбой гиганта-героя и злого чудовища, глядящего на врага своего «мертвым и зорким оком, подземным могильным глазом упыря», угадываются не только бесчисленные мотивы русских сказок, но и современная ситуация русской истории, борьба народа с царизмом {211} и поповщиной, вся духовная и общественная жизнь страны, вся ее неразрешенная трагедия.

Более, чем художник, Толстой Блоку этим и важен. Он адекватен тем началам, которые входят в творчество Блока образами метели, шумного океана, мирового ветра. «Хороший художник» должен (обращаемся вновь к уже цитированной записной книжке 1909 г.) «из данного хаоса (а не *в* нем и не *на* нем)… творить космос». Но, пишет Блок, — «сколько бы Толстой и Достоевский ни громоздили хаоса на хаос — великий хаос я *предпочитаю* в природе»[[300]](#footnote-301). Сотворить из хаоса — космос, это и значит сотворить будущее, создать «нового человека» из того смешения разнородных элементов, каким является настоящее.

Разграничивая в стихии начала дико-природные и формообразующие, Блок не предполагает, что создание «нового человека» может быть процессом безболезненным. Напротив, именно этот творческий акт и характеризуется, как трагический.

Модель подобной трагедии Блок дает в своей статье «О драме». Он говорит тут о неизбежности и необходимости столкновения толстовского и шекспировского миросозерцании в душе современного человека. Трагическая борьба двух этих начал — внеличностного, природного отношения к миру с индивидуалистическим сознанием, отпавшим от «бога» и «вечности», — есть, по мнению Блока, конфликт благой, творчески плодотворный. Вскоре именно эта мысль Блока найдет свое развитие в драме «Роза и Крест», в трактовке образа Бертрана. Борьба Толстого и Шекспира — или Вагнера и Шекспира (именно этот, несколько измененный вследствие усиления музыкального начала, конфликт вобрала в себя драма «Роза и Крест»), символически воспринятая и осмысленная Блоком, в равной мере определяла для него ситуацию и русского искусства, и русской жизни. Толстой и Вагнер выступали как бы от имени природы и вечности, народа и веры; Шекспир — от имени личности, уверовавшей в свою самоценность.

В контекст всех этих блоковских размышлений вполне естественно и даже неизбежно вступает тема Чехова. В эту пору Блок часто вспоминает и пишет о Чехове, хотя искусство Чехова в целом и не становится предметом его специального, достаточно целостного анализа. Ясно, однако, что Чехов для Блока — один из наиболее глубоко и интимно воспринимаемых художников. Его влияние на Блока неоспоримо, и касается оно не стиля или манеры, но — важных структурных особенностей искусства Блока. В данном случае нужно, в частности, обратить внимание на связь Блока с Чеховым в трактовке взаимодействия среды и личности и в формах обращения с понятием времени.

Какова динамика изменения жизни в драмах Чехова?

Чехов берет жизнь в момент ее падения, внутреннего кризиса. Он наблюдает томление по новому, слепое, беспомощное еще тырканье в темноте в поисках выхода, который когда-нибудь откроется. Речь идет {212} не о религиозной вере, а о нравственной и духовной крепости и о том, чтобы у человека достало силы выполнить свое человеческое призвание.

Это состояние противоречия реально, действительно, конкретно, и внимание Чехова-художника к изображению всей этой конкретности обострено до предела. Герои чеховских произведений считают себя окруженными *своим* миром, в котором они рассчитывают того или иного добиться, что-то совершить. И вот это — величайшая иллюзия. Попытки не удаются или приводят к ложным результатам, идеалы, принципы, ради которых приносятся жертвы, оказываются ошибочными. Чехов рисует картину, которую можно, пожалуй, назвать бесплодием современной жизни. Впрочем, пошлые, ограниченные люди еще обладают сознанием того, что они выполняют свой «долг», «работают». Основные же герои драм Чехова — с реальностью не в ладах: она оскорбляет их, мучает, обманывает, лишает душевного равновесия, заставляет плакать над своей загубленной жизнью.

Во всех пьесах Чехова динамику действия питает стремление героев бежать из окружающей их действительности, изменить обстановку своего существования, найти выход своим потребностям работать, любить, заниматься искусством, расширять свои связи с людьми, впитывать в себя яркие, красочные впечатления от незнакомого мира. Стремятся ли они уехать в «город», в Москву, в Париж и даже уезжают ли — не это существенно.

Существенно само присутствие в них этой настойчивой, необоримой центробежной силы. Она характеризует неудовлетворенность, неуспокоенность героев Чехова. Но она, эта сила, является и истоком ряда важных формально-композиционных особенностей его пьес.

Нетрудно заметить, что Чехов никогда не следует за своими героями в их странствиях. Чехов ограничивает внешнее действие. Он скупо отбирает события, но и те из них, которые зритель видит сам, и те, о которых ему только рассказывают, имеют бесконечно протяженный радиус действия. Чехов выбирает для построения своих пьес не кульминации движения событий, но кульминационные моменты психологического характера, своего рода водовороты, образуемые в сфере влияния разного типа событий на человеческие души.

В этой именно связи Чехов по-новому трактует драматическую функцию места и времени.

Особенной новизны и содержательности в разработке функций художественного времени Чехов достигает в драме «Три сестры», где временная характеристика действительности принимает на себя важнейшие драматургические задачи. «Чайку» же можно назвать по преимуществу драмой пространственных изменений.

«Три сестры» — пьеса, в которой все действие, как внешнее, так и внутреннее, основано на целой системе движения разных видов времени, относительных друг другу. Мы находим здесь субъективный и объективный виды времени, время бытовое и время, применяемое в чисто философском качестве. Разговор о времени постоянно возобновляется на сцене. Ни в одной другой пьесе, по всей вероятности, не смотрят так {213} часто на часы, причем всякий раз в контексте действия и «подтекста» время получает свою смысловую характеристику и вместе с тем определяется функционально.

«Москва» — это время, именуемое прошлым, оно собирает в себе все ощущения радости, счастья, полноты бытия, пережитые в детстве; и радости текущей жизни переадресуются «Москве». В эту Москву уехать нельзя, потому что она не существует. В сущности, мечты трех сестер о Москве только другая, более личная, интимная форма мечтаний о *будущем*.

Принцип связи прошлого и будущего, как он намечен в «Трех сестрах», близок блоковскому. Но будущее — важнейшая категория всей эстетики Чехова, и трудно предположить, чтобы Блок не заметил в творчестве Чехова этой родственной ему темы.

Героям Чехова свойственно вспоминать о прошлых временах, о детстве, молодости: далекое время превращается в их памяти в какой-то хоровод дружбы и веселья.

Чехов показывает, как глубоко изменилась жизнь, быт и люди, их психология. Теперь их жизнь неуютна, неустроенна, они мечтают о доме и не могут его обрести, а иным из них — домашнее житье как тюрьма.

Через два года после смерти Чехова в статье «Безвременье» Блок будет говорить о кризисе психологии благополучия и уюта, о разрушении бытовых и семейных связей, как характернейшем признаке своей эпохи. «Был на свете самый чистый и светлый праздник. Он был воспоминанием о золотом веке, высшей точкой того чувства, которое теперь уже на исходе, — чувства домашнего очага». Теперь — «чистые нравы, спокойные улыбки, тихие вечера — все заткано паутиной, и самое время остановилось. Радость остыла, потухли очаги. Времени больше нет. Двери открыты на вьюжную площадь»[[301]](#footnote-302).

Блок говорит здесь о такой стороне эпохи, которая уже была по-своему увидена и выражена Чеховым. Блоковский лирический герой «Страшного мира» и даже «Балаганчика», не говоря уже о «Песне Судьбы», доводит до предельной символической остроты чеховскую тему разрушения дома, семейных отношений, патриархального чувства своей принадлежности месту и времени.

Социальная тема чеховской драматургии — уход дворянской усадебной России и рождение российского капитализма — также подхвачена молодой литературой и находит свое выражение у Блока. В той же статье «Безвременье» мы точно встречаем реплику на чеховский «Вишневый сад». «Вокруг заброшенных домов все шире, уже забегая в спутанные куртины — прежние клумбы нежных цветов, — разрастаются торговые села, зеленеют вывески казенной винной лавки, растут серо-красные постоялые дворы. Все это, наскоро возведенное, утлое, деревянное, — больше не заграждает даль. И сини дали, и низки тучи, и круты овраги, и сведены леса, застилавшие равнины, — и уже нечему {214} умирать и нечему воскресать. Это быт гибнет, сменяется безбытностью»[[302]](#footnote-303).

Сходство Блока и Чехова в ощущении ими своего времени, как переходного, разительно резко и определенно выступает в отношении к театру. В записной книжке Чехова имеется совершенно блоковская мысль:

«Сцена станет искусством лишь в будущем, теперь же она лишь борьба за будущее» (А. П. Чехов. Записная книжка)[[303]](#footnote-304).

В плане внешнего сюжета Чехов преднамеренно замыкает жизненную ситуацию. Ничто в его пьесах не обещает скорых изменений. Через 200 – 300 лет — да, но не теперь, не при жизни его героев.

Откуда же идут лиризм, гуманистическая просветленность чеховской драмы? Что дает возможность его героям так живо чувствовать будущее и, в какой-то наигорчайший момент, внутренне преодолевая дистанцию времени, прозревать, как прекрасна будет жизнь — вот здесь, под этими самыми деревьями, под которыми они сейчас так страдают и плачут? Чехов хочет показать людей в их обусловленности не только ближайшим бытом, но и гораздо более широким по своему содержанию бытом историческим, который они уже сейчас делают психологической реальностью. Ближайший, практический быт героев Чехова уже до конца не определяет, а скорее лишь ограничивает, мучает и уродует их. Поэтому и возникает в «объективном» письме Чехова сильнейшая лирическая нота.

Его герои, бессильные переступить границы своего бытия, скорбно и просветленно твердят о том, что пусть их забудут, забудут их лица и голоса, и сколько их было, но их «страдания… перейдут в радость для тех, кто будет жить после», что «счастье и мир настанут на земле» и тогда их помянут добрым словом, что жизнь их «еще не кончена».

Это чувство сопричастности будущему, которое писатель вкладывает в своих героев, рождено ощущением движения эпохи. Внутри «объективной», «научной» драмы Чехов выращивает новую, лирическую форму, которая должна будет отпочковаться, чтобы пройти самостоятельное развитие и до конца реализовать свой принцип. Блок, который назовет свои первые драмы «лирическими», будет по сути продолжателем Чехова, хотя никакого формального сходства с чеховской драмой не обнаружит. Еще позднее он скажет о том, что «лирика преобладала особенно в драмах Чехова, но таинственный его дар не перешел ни к кому и бесчисленные его подражатели не дата ничего ценного»[[304]](#footnote-305).

Преодоление границ настоящего характеризуют не только (и даже не столько) разговоры чеховских персонажей о будущем, сколько их манера думать, чувствовать, поступать в их обыкновенной жизни. Они поступают и думают так, как будто есть прямая связь между тем, что будет через 200 лет, и их нравственным самоосуществлением. Как будто {215} ими, здесь и сейчас, в этих узких рамках безрадостной и неполнокровной жизни, предрешается самая возможность *той* жизни — счастливой и полной смысла.

Возвышенный душевный строй возникает и поддерживается в условиях, не оставляющих никакой надежды на то, что персонажам удастся когда-либо выйти за круг, очерчивающий их теперешнее существование.

Чеховская драма глубоко исторична и метод ее — один из наиболее определяющих для искусства эпохи. В пору общего кризиса жизни и ожидания кардинальных перемен эта незавершенность «внутреннего человека» в чеховских героях отвечала жизненной правде развития. Личная неудовлетворенность перерастала в неудовлетворенность общего характера и соответственно сама возможность удовлетворения желания отодвигалась куда-то за пределы личной судьбы. Чеховская драма с неизбежностью символизировала таким образом драматические судьбы современных людей, давая почувствовать за конкретным, бытовым — общий, внебытовой план, обозначая его эмоционально, но не изображая (и не имея возможности изобразить) его в виде самих явлений и действия. Главным содержанием драмы у Чехова становилось изображение самого переходного состояния жизни.

У Чехова оно дается на самой ранней своей стадии; всюду разлитая тенденция перехода к иному состоянию выявляется вторым планом, как необходимость и надежда, но люди еще ничего не могут осуществить из того, с чем они связывают мечты о новой жизни, воля их парализована обстоятельствами.

Однако не Чехов, а именно Блок назовет свою эпоху «переходной».

Интересно, как в одном из ранних (1902 г.) писем Блока отразилось его двойственное восприятие Чехова, как поэта и *отчаяния* и *перехода* одновременно.

Блок пишет в 1902 г. о своем восприятии жизни: «Из сердца поднимаются такие упругие и сильные стебли, что часто кажется, будто я стою на пороге всерадостного познания… К счастью, мы переходим из эпохи чеховских отчаяний в другую, более положительную: “мы отдохнем”. И это правда, потому что есть от чего отдыхать: перешли же весь сумрак, близимся к утру»[[305]](#footnote-306).

Отношение к Чехову, как великому и обнадеживающему явлению эпохального значения с годами становится у Блока все более определенным.

Неизменный посетитель спектаклей Московского Художественного театра во время его ежегодных весенних гастролей в Петербурге, Блок пишет матери в апреле 1909 г. «А вечером я воротился совершенно потрясенный с “Трех сестер”. Это — угол великого русского искусства, один из случайно сохранившихся, каким-то чудом не заплеванных углов моей пакостной, грязной, тупой и кровавой родины, которую я завтра, слава тебе господи, покину. И даже публика — дура, — и та понимает. Последний {216} акт идет при истерических криках. Когда Тузенбах уходит на дуэль, наверху происходит истерика. Когда раздается выстрел, человек десять сразу вскрикивают плаксиво, мерзко и искренно, от страшного напряжения, как только и можно, в сущности, вскрикивать в России. Когда Андрей и Чебутыкин плачут, — многие плачут и я — почти. Я не досидел Метерлинка и Гамсуна, к “Ревизору” продирался все-таки сквозь полувековую толщу, а Чехова принял всего, как он есть, в пантеон своей души, и разделил его слезы, печаль и унижение…»[[306]](#footnote-307)

В мае того же года в Венеции, где, как пишет Блок матери, его мысли об искусстве «разъяснились и подтвердились» и где он «очень много понял в живописи и полюбил ее не меньше поэзии», ему «среди итальянских галерей и музеев вспоминается Чехов и Художественный театр — и не уступает Беллини; это — тоже предвестие великого искусства». — «Несчастную мою нищую Россию с ее смехотворным правительством <…>, с ребяческой интеллигенцией я бы презирал глубоко, если бы не был русским. Теперь же я знаю, что все перечисленное, и даже все видимое *простым* глазом, — не есть Россия…»[[307]](#footnote-308)

Для Блока время, к которому относятся приводимые высказывания о Чехове, окрашено наиболее острым отчаянием, приступами неверия, поисками новых опор. В этом состоянии значение Чехова для него определяется то как явление «все той же России в “мечтах”»[[308]](#footnote-309), то как «предвестье великого искусства» будущего. Покидая Италию, Блок пишет матери: «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. Россия для меня — все та же — лирическая величина. На самом деле — ее нет, не было и не будет»[[309]](#footnote-310).

Но, когда Блоку, подъезжавшему к станции Режица, после «туманов Умбрии, влажности Ломбардии и прозрачного утра немецкой готики» предстал «белый русский день» — «мокрая платформа, серые тучи, два телеграфиста да баба, старающаяся перекричать ветер», — он откликнулся на это словами Вершинина, снова вспомнив Чехова: «Но… “жить страшно хочется”, говорит полковник из “Трех сестер”»[[310]](#footnote-311). Собственно, это — самая бодрая и светлая нота в последнем очерке его незаконченной книги «итальянских впечатлений» — «Молнии искусства».

Она — эта нота — возникает словно бы неожиданно, а с другой стороны, странно было бы, если бы Чехов не вспомнился Блоку в одной из подобных ситуаций. Ведь уже в Италии Чехов встал для Блока на одну {217} высоту с Данте и Бокаччо, ибо и в Чехове Блок увидел то главное, в чем для него был весь смысл искусства: оно — вестник будущего, оно — живое присутствие будущего в настоящем. И если в Италии, вспомнив Чехова, Блок понял, что в России «даже все видимое *простым* глазом — не есть Россия”, то Вершинин и связанное с Вершининым предощущение будущей гармонической жизни вполне закономерна возникли перед внутренним взглядом Блока близ станции Режица.

“В большинстве случаев люди не живут настоящим, т. е. ничем не живут, а так — существуют. Жить можно только будущим”, — записал Блок в дневник в 1912 г.[[311]](#footnote-312) Но еще в феврале 1909 г. в записной книжке Блока появляются строки: “Во всех нас очень много *настоящего* и лишь ОДНА капля *будущего*”[[312]](#footnote-313). Другими словами, сам Блок ощущает себя подчас как тот же Вершинин — сегодня, здесь, весь в настоящем, но это — не жизнь, а только существование; “капля будущего” — вот что связывает с настоящей, а не мнимой жизнью.

В 1910 г. — в этом году, когда умерли Толстой и Врубель, — произошло еще одно трагическое событие, которое с новой силой привлекло мысли Блока к театру. В силу той самой дикой и нелепой “случайности”, которой Блок приписывает огромное, едва ли не фатальное значение в русской истории, в частности в судьбах русских художников, — погибла Комиссаржевская. Ее смерть произвела огромное и тягостное впечатление на всю русскую интеллигенцию.

Блок, едва ли не более чем все другие, ощутил общественный смысл этого события. Очень глубоко связанный с театром Комиссаржевской в 1906 – 1907 гг. лично и творчески, Блок затем довольно далеко отошел от него. Со своей стороны и театр тогда потерял интерес к драматургии Блока. После ухода Мейерхольда (который свою любовь к Блоку и его пьесам унес с собой) театр Комиссаржевской и вовсе теряет, подобно тонущему кораблю, сколько-нибудь определенное направление.

Было бы совершенно неверно думать, что причина последующего развала театра была в уходе Мейерхольда. Напротив, разлука с ним была попыткой оздоровить театр, которую Комиссаржевская предприняла с большим для себя нравственным усилием. Причина лежала гораздо глубже. Здесь действовала именно та закономерность, которая называется “кризисом театра” в широком смысле слова и от которого Комиссаржевскую не могли спасти ни ее репертуарные метания, ни поиски контактов с провинциальной народнически настроенной интеллигенцией (народнические черты в самой Комиссаржевской очень остро подмечал Кугель), ни компромиссные попытки объединить распадающуюся труппу вокруг старой идеи актерского театра, но “в новых формах”.

Содержание творческой жизни Комиссаржевской и Блока в эти несколько лет, оставшихся до траурной даты 1910 г., совершенно, казалось бы, несходно. Как актриса, Комиссаржевская пытается вернуться к “бытовому” репертуару, но как-то бессильно, без его нового прочтения {218} (хотя сам факт возвращения ее к Дикарке и Рози представлялся многим “победой” реализма). Наряду с этим происходят попытки опереться на помощь Брюсова, найти свой “театр души” в драме Д’Аннунцио, совершаются уступки, внутренне не оправданные, начинающему свой режиссерский путь об руку с Евреиновым (уже расцветает “старинный театр”) Федору Комиссаржевскому. Эстетические достижения этого периода невелики и, что главное для Комиссаржевской, сознание их нужности потеряно.

Комиссаржевская многие годы рвалась к созданию нового театра — отнюдь не в смысле его постановочной новизны. Ею руководила, даже так можно сказать, не эстетическая потребность, в первую очередь, но потребность именно сверххудожественного плана — интеллигентски-народническая, жизнестроительная, как раз и связывавшая ее с символистами (*теоретически* выдвигавшими эту тенденцию на первый план). Только на этой духовной почве и существовала для нее возможность союзов с современным “левым” театром.

“Условность” для нее была не художественным принципом, который современный театр должен был всесторонне разработать в силу имманентной искусству потребности соответствовать общему уровню и типу общественного сознания своей эпохи. Для Комиссаржевской формы “условного”, антибытового театра важны были только как реализация идеи внутренне свободного от социального рабства человека. И потому она, пригласив сначала к себе ярого апологета “условной” режиссуры — Мейерхольда, затем — только на первый взгляд не логично, но на самом деле вполне для нее последовательно — протестовала против превращения ее театра в “экспериментальную” сцену. Важны, конечно, были и ее собственные интересы как актрисы. Но Комиссаржевская умела ими жертвовать “для главного”, что не раз демонстрировала на деле.

Теряя свою идею “нового театра”, она теперь теряла себя и как актрису тоже. Это был настоящий крах, трагедия художника, исторически выразившаяся с неповторимой наглядностью.

Необходимость оставить сцену возникала сама собой и только на этой самоубийственной идее еще как-то и держалась личность Комиссаржевской в течение последнего года ее жизни. Комиссаржевская не приходит в эти годы к столь глубокому пониманию кризиса современной жизни, культуры, театрального искусства, к какому приходит Блок. Она, строго говоря, гораздо менее *революционна*, чем Блок, и ее демократические корни оставляют ее прикрепленной к той идейной почве, которая уже объективно иссушена силами истории и не может в достаточной степени напитать ее артистический гений.

Комиссаржевская пытается преодолеть болезнь современного театра средствами субъективного и идеалистического толка, не оглядываясь на перемены в исторической обстановке, в общественном пейзаже своих дней. Она их чувствует, но не осознает, и ее мысль никогда не приводит ее к постановке тех больших проблем, к которым всецело обращено сознание Блока. Поэтому при просто-таки поражающем отсутствии личных контактов между ними (что особенно разительно, если принять во {219} внимание обширность человеческих связей Блока, с одной стороны, и его фактическую близость театру Комиссаржевской в 1906 – 1907 гг., — с другой) закономерно, что Комиссаржевская понятней и дороже Блоку, чем он ей.

Блок чувствует в ней проявление *стихийной* непримиримости со старой жизнью, старым искусством, что было для него, для его внутренней настроенности на *обострение противоречий*, на разрывы, на *революционность* особенно важно. Сама гибель Комиссаржевской, как художника, сам факт потери ею своего пути был знаменателен для Блока и подтверждал для него самого его правоту.

Поэтому и смерть Комиссаржевской была им воспринята как событие символического значения. Это была смерть, ознаменовавшая для Блока активность и непримиримость тех сил, само бурление которых предвещает грядущее обновление жизни. Это была “предвесенняя смерть” — “таинственное и знаменательное событие”, в свете его с особенной яркостью представал образ Комиссаржевской, которая “была именно юностью этих последних — безумных, страшных, но прекрасных лет”[[313]](#footnote-314).

Образ юности, революционной провозвестницы новых времен, дан Блоком в его стихотворении, посвященном памяти Комиссаржевской. Здесь ее образ поднят Блоком до общеконцепционных обобщений.

В стихотворении говорится не о личности самой Комиссаржевской (личность ее здесь как бы деперсонализируется). Блок создает образ художника, способного интуитивно предощущать грядущее обновление. Художник приобщает современных “слепых” и “глухих” людей к сферам, где берет свои истоки и само искусство, и то будущее, “зовом” которого искусство является.

Две статьи и стихотворение, посвященные Комиссаржевской, открывают собой новую проблематику, специфичную для творчества Блока 1910‑х годов, здесь намечаются характерные тематические концепции и структурные построения, развиваемые затем поэтом в его крупнейших произведениях последнего периода.

Образ Комиссаржевской включен в структуру, развивающуюся в дальнейшем через драму “Роза и Крест” к поэме “Двенадцать”. В этой структуре выражено понимание Блоком природы и функции искусства, значения и миссии художника в те эпохи, которые, как и свою собственную эпоху, Блок ощущает, как переходные. Метафора может быть им более или менее развернута, но принцип ее построения постоянен. Образ художника, чья принадлежность к мировой стихии проявляется в его слиянности с ней, но вместе с тем и в его выделенности из нее, возникает из вьюги, тумана, из клубящихся туч и виден “*сквозь*” них (в поэтике Блока истинное всегда постигается сквозь заслоны):

Пускай хоть в небе — Вера с нами.  
Смотри сквозь тучи: там она —  
Развернутое ветром знамя,  
Обетованная весна.  
 *(5, 420).*

{220} Комиссаржевская в трактовке Блока — прежде всего “голос”, проводник музыкального начала мирового движения. Она “голосом своим вторила мировому оркестру. Оттого ее требовательный и нежный голос был подобен голосу весны, он звал нас безмерно раньше, чем содержание произносимых слов”.

“Она не лукавила, но была верна музыке среди всех визгливых нот современной действительности”, и потому нельзя забыть “того требовательного, капризного и повелительного голоса”, которым в роли Гильды требовала она от Сольнеса свое королевство: “Подайте мне мое королевство, строитель. Королевство на стол!” То же в стихотворении:

Не верили. А голос юный  
Нам пел и плакал о весне,  
Как будто ветер тронул струны  
Там, в незнакомой вышине.  
 *(5, 420).*

Затем возникают глаза, смотрящие на мир, “печальные и смеющиеся” одновременно, “большие синие глаза”, которые “говорили о чем-то безмерно большем, чем она сама”. “У Веры Федоровны Комиссаржевской были глаза и голос художницы”. Смерть ее выражена в том, что:

Умер вешний голос,  
Погасли звезды синих глаз.  
 *(5, 420)*.

Образ дан на том переходе от конкретно-жизненного к космическому, от чувственного к отвлеченному, на каком увидится впоследствии (через два года) Блоку образ Гаэтана. Но Комиссаржевская — провозвестница “весны”. Гаэтан же — того “грозного будущего”, неизвестного и туманного, которое вскоре заслонило собой весенние дали. Как и Гаэтан, который, “принимая временами образы человека, вновь и вновь расплывается и становится туманом, волной, стихией”[[314]](#footnote-315), образ Комиссаржевской также не дается Блоком в устойчивых “бытовых” представлениях. “Вера” не может нести знамя — она сама “развернутое ветром знамя”, сама — “обетованная весна”. Однако в этом превращении Комиссаржевской в знамя не следует усматривать политической аллегории. Вернее будет признать, что перед нами некая сложно сконструированная метафора, внутренне весьма подвижная и емкая, в которой присутствует и образ какого-то общего, нерасчлененного, не поддающегося персонализации и безусловно стихийного движения. Его невозможно не ассоциировать с движением революционным, но в том смысле, в каком и революция и искусство, и народ и художник являются для Блока проявлением одной стихии.

Все это в принципе близко к тому, о чем будет писать Блок Ю. Анненкову в период его работы над иллюстрациями к поэме “Двенадцать” {221} в августе 1918 г. ““Христос с флагом” — это ведь — “и так и не так”. Знаете ли Вы (у меня — через всю жизнь), что, когда флаг бьется под ветром (за дождем или за снегом и *главное* — за ночной темнотой), то под ним мыслится кто-то огромный, как-то к нему относящийся (не держит, не несет, а как — не умею сказать). Вообще это самое трудное, что можно только найти, но сказать я не умею…»[[315]](#footnote-316)

Стоит привлечь сюда и записанный С. М. Алянским рассказ Блока, в котором тот в чисто импрессионистическом аспекте объясняет, как возник в поэме образ Христа. Реальная среда — ночь, метель, снегопад, ветер, качающий висячие фонари, завивающий снежные столбы. «Вьюга крутится, образуя белую пелену, сквозь которую все окружающее теряет свои очертания и как бы расплывается.

Вдруг в ближайшем переулке мелькнет светлое или освещенное пятно. Оно маячит и неудержимо тянет к себе. Быть может, это большой плещущий флаг или сорванный ветром плакат?

Светлое пятно быстро растет, становится огромным и вдруг приобретает неопределенную форму, превращаясь в силуэт чего-то идущего или плывущего в воздухе»[[316]](#footnote-317).

Рассказ относится к тому же дню, что и письмо Анненкову, параллелен письму, интересен своей прямой перекличкой с цитированным выше комментарием к образу Гаэтана. Но рассказ этот (а в точности его не приходится сомневаться, так как С. М. Алянского можно считать одним из самых осторожных и глубоко ответственных мемуаристов) близок и к блоковской трактовке образа Комиссаржевской, содержит мотивы, прямо связывающие его со стихотворением «На смерть Комиссаржевской» 1910 г. Особенное внимание обращает на себя при этом значение зыбкой игры тьмы и света (на символике их переходов построено и стихотворение) и, конечно, этот «плещущий флаг», казалось бы, относящийся к числу «бытовых реалий» в «Двенадцати», но еще в стихотворении «На смерть Комиссаржевской» фигурирующий как «развернутое ветром знамя».

Через сопоставление этих трех важнейших образных построении в творчестве Блока предвоенных и послереволюционных лет выясняется важное место судьбы и личности Комиссаржевской, воздействия ее искусства на поэтическое сознание Блока. Впечатления, связанные с Комиссаржевской, осмысливаются Блоком в плане наиболее волнующей и общей проблемы: взаимопроникновения настоящего и будущего, их слиянности через катастрофу разрыва, через неизбежную гибель того, что возникает в современной действительности лишь как зов будущего, как его воплощенный символ, т. к. воплощение это покамест нестойко, пока лишь предварительно.

Драму «Роза и Крест», как все драматические произведения Блока, глубоко уходящую корнями в почву его лирического творчества, интересно сопоставить со стихотворением «Шаги Командора».

{222} Одно из крупнейших произведений блоковской лирики, «Шаги Командора» обладает особо сложным и емким построением. Его художественное своеобразие во многом обусловилось очевидным и вполне осуществленным намерением Блока распространить на своего лирического героя власть законов трагедии.

В цикле «Возмездие» Блок создает разные по типу поэтические конструкции.

Так, в стихах «О доблестях, о подвигах, о славе», «Ты в комнате один сидишь», «Как свершилось, как случилось?..» лирический сюжет разворачивается ретроспективно, в виде внутреннего монолога о прожитой жизни.

В событийно разработанном сюжете стихотворения «Как свершилось» (3, 83) последовательно прослежены этапы падения героя, сюжет развернут эпически, возникают яркие описательные характеристики. Иначе — в стихотворении «Ты в комнате один сидишь», где мы слышим лишь отделенный от самого человека голос его прошлого:

Я твой давно забытый час,  
Стучусь — откройся.  
 *(3, 76).*

Человека судит его прошлое, его молодость. Этот голос и объявляет ему о его гибели:

Я саван царственный принес  
Тебе в подарок!  
 *(3, 77).*

«Шаги Командора» композиционно и сюжетно строятся по иным принципам. Это тоже произведение, богатое событиями, насыщенное конкретностями, в нем совершаются действия и поступки. Но в отличие от обычной для Блока исповеди-рассказа от первого лица, события в «Шагах Командора» показаны со стороны, объективно, в момент их совершения. Мы присутствуем при самом событии, и обращение к сюжету о Дон Жуане увеличивает еще более «театральное» восприятие стихотворения.

Может быть особенно в силу своей «театральности» «Шаги Командора» невольно сопоставляются с «Дон Жуаном» Мольера в Александринском театре, поставленным Мейерхольдом в 1910 г. Разумеется, сравнение стихотворения со спектаклем может носить лишь самый общий характер. Однако и в этом плане очевидно, что Блок подходил к трактовке сюжета о Дон Жуане с противоположных Мейерхольду позиций.

Создавая в «Дон Жуане» сверкающий огнями и красками парадный, пышный спектакль, Мейерхольд стремился «подключить» зрительный зал Александринского театра к эпохе «Короля-Солнца». Ставилась, согласно декларациям самого Мейерхольда, не пьеса Мольера — создавался на ее основе некий эстетический концентрат придворной культуры XVII в. Изображались не персонажи пьесы — изображались актеры {223} эпохи Мольера, ловко оперирующие различными масками.

Холодно и пусто в пышной спальне.  
Слуги спят и ночь глуха…  
 *(3, 80)*

такова обстановка действия в стихотворении Блока, декорация, сразу воспринимаемая так, как будто речь и впрямь идет лишь о спальне Донны Анны, где в какой-то непонятной тоске бродит Дон Жуан (его возлюбленная, вероятно, уснула), и куда в ответ на его вызов является Командор. Но в дальнейшем это место действия деконкретизируется путем введения новых деталей (их функция обратна обычной). То же происходит и с персонажами.

Жизнь или, как говорит Блок, — «путь» Дон Жуана не разворачивается здесь в панораме: взят один короткий момент, близкий к финалу, к тому, что автор называет «смертным часом» своего героя. Но предельно, казалось бы, конкретизированное время («час рассвета»), место действия («пышная спальня») и действующие лица (Дон Жуан, Командор, отсутствующая — мертвая или спящая — Донна Анна) — все здесь не однозначно и до конца этой первой, столь зримой конкретности не подчиняется. Даже ощущение непосредственности «театрального» действия исчезает, поскольку за первым планом его начинают вскоре просвечивать другие планы действия, более широкие, общие, где его движение и развитие совершаются в иных временных измерениях.

Стихотворение с предельной силой реализует принцип символизма, согласно которому система образов произведения есть не только мифологически познанная действительность, но (что достигается на вершинах искусства) — ее неразлагаемый кристалл, такое художественно-смысловое единство, которому эта действительность соответствует на всех своих уровнях.

Взяв в качестве такого волшебного кристалла миф о Дон Жуане, Блок одновременно показывает сквозь его грани действительность «Страшного мира» и «Жизни моего приятеля», а затем глубже и дальше — действительность «Поля Куликова», стихов о России. По вертикальному сечению этой системы образы Дон Жуана, современного интеллигента, «изменника», двойника-Приятеля, Поэта с его идеалами и его трагедией оказываются друг с другом совмещенными, так же как и образы Донны Анны, России, «Девы Света», как характеристики пространственной среды, в которой находится герой, образы пейзажа, времени и т. п.

Поэтому в «Шагах Командора» буквально чуть ли не каждый художественный элемент может быть найден в предшествующей лирике Блока и прослежен в ней в своем движении.

При всем этом «Шаги Командора» не дают повторений — планы собраны в системе обновляющих их взаимодействий. Художественное мироздание именно как целое обнаруживает свою емкость и многомерность.

Образная система «Шагов Командора» охватывает всю ту реальность, которая претворена и выражена Блоком в основных мифологических циклах его лирики. Идейный же и эстетический смысл такого широкого {224} охвата состоял для Блока в том, чтобы все свое творчество лирика — т. е. все мучительное и не разрешенное личностью — ввести в русло мистерии, т. е. трагического, но объективного и просветляющего разрешения.

Входящие в цикл «Возмездие» «Шаги Командора» несут в себе общую для цикла тему завершенности пути и роковой обреченности человека на расплату, ибо высокие идеалы, озарявшие его путь вначале, оказались жизненно невоплощенными.

Результат этот страшен для всякого человека, но тем страшнее он для символиста Блока, для которого принцип воплощения был основным, душевно и философски утверждаемым принципом мироотношения; само понимание им *процесса жизни*, реальности бытия было в конечном счете полностью подчинено этому принципу.

«Шаги Командора» написаны в трудный, кризисный для Блока период, к которому относится также и его драма «Роза и Крест». В концепции этих произведений много общего, хотя аспекты ее различны. Важно, что и в стихотворении и в драме человек оказывается перед лицом своего жизненного поражения и что тем не менее и здесь и там он самой гибелью своей приобщен к идеалу. От него и требуется от лица того же идеала именно гибель, а не что-либо другое.

Подобная идея для Блока не случайна; она не является идеей оптимистической, но она смягчает горечь развязки и побеждает мелкий житейский пессимизм. Блок уже приходит в сущности в этот период к выводу, который он сформулирует чуть позже, а именно, что ни оптимизм, ни пессимизм не выражают собой полного понимания мира и что единственным истинным мировоззрением является мировоззрение трагическое. С позиций такого мировоззрения и смотрит Блок на судьбы своих героев в «Шагах Командора» и в создаваемой почти одновременно с этим стихотворением драме «Роза и Крест» (1912 – январь 1913).

«Шаги Командора», предельно выявляющие способность лирики сблизиться с драмой, были завершены Блоком в феврале 1912 г., предварили собой драму и, как потом оказалось, помогли оформиться ее замыслу.

Образы Дон Жуана и Бертрана стоят в равной мере на уровне (хотя и на разных полюсах) той доктрины, посредством которой христианский мир (т. е. сознание нравственного типа, а не языческое, свободное от нравственной догмы) формировал свое представление о человеке. Можно понять, почему Блока, весьма редко и неохотно посещавшего собрания Петербургского религиозно-философского общества, привлекает туда в октябре 1912 г. доклад о Серене Киркегоре. Оценив доклад как «бездарный», Блок записывает в дневнике, что у Киркегора есть интересные, «хотя и слишком психологические и путаные места об “эстетиках” (мужского рода)»[[317]](#footnote-318). И, конечно, концепция Киркегора, которая рассматривала идею, оформленную в образе Дон Жуана, как одну из начальных и главных в развитии культуры современного человечества[[318]](#footnote-319), не могла {225} не привлекать Блока содержащимися в ней перекличками с его собственными воззрениями и творчеством.

Оба героя Блока — Дон Жуан и Бертран — находятся в несомненном отношении к типу «эстетического человека», т. е. человека, стремящегося к жизненному обладанию идеалом. Разница лишь в том, что один из них представляет собой «демоническую» разновидность этого человека, а второй — страдательную.

Дон Жуан — герой «Шагов Командора» — собирательный тип современного человека, который, будучи обессиленным и искаженным своей двойственностью, присваивает себе то, что ему не принадлежит: любящие его женщины (такова Анна) служат не ему, а богу, так как их любовь абсолютна. Но Дон Жуан именно такой любви и добивается. В этом — основа богоборческой природы его характера, суть его «демонизма».

«Демонизм» лирического героя Блока представляет собой протест как против «земных» отношений, профанирующих «небесные», так и против бессилия «небесного» стать «земным». Такова подоплека раннего «кощунственного» стихотворения «Люблю высокие соборы…». Это же составляет суть и значительно позднее написанных стихов «Песня Ада» и «Унижение» с их инфернальным колоритом и одновременно — страдальческим, мученическим надрывом, самоистязанием «по-Достоевскому».

Ирония лирических драм 1906 г. была одним из оттенков этого «демонизма».

Тема «демонизма» современного человека не оставляет Блока и при составлении цикла «Возмездие», где она присутствует в самом прямом выражении (например, в стихотворении «Как свершилось, как случилось?..»).

Бертран — антидемоничен. Но начала жизненного «демонизма», злая ирония судьбы превращают его в свою жертву. Противоположность Бертрана и Дон Жуана еще и в том, что первый, осуществляя свое служение Даме в формах, жизнью искаженных (т. е. подставляя на место идеала «неразумную мещанку» — Изору), по видимости, поощряет зло, чем добро. Его жертвенность — почва, на которой расцветают вполне тривиальный роман и пошлость. Бертран осуществляет *человека* только в самом себе и умирает, как пишет Блок в своих комментариях для Художественного театра, «как христианин»[[319]](#footnote-320).

Дон Жуан (и в этом его сближение с богом, против которого он выступает) вызывает в других людях силы духовные. Таков принцип философско-эстетической связи образов Дон Жуана и Донны Анны, сохраняемый Блоком. Возможность жизненного появления Анны восстанавливает божественный порядок и отрицает силу Дон Жуана.

Собственно «отрицается» и Бертран, но в другом смысле.

В том же комментарии Блок, определяя основу драмы «Роза и Крест», пишет, что: «Она есть, во-первых, драма *человека* Бертрана; он — не герой — но разум и сердце драмы». Бертран ищет примирения Розы и Креста, пишет Блок, «никогда неизведанной Радости с Крестом привычного {226} Страдания». Он находит это примирение «лишь в минуту смерти»[[320]](#footnote-321). И надо добавить, что смерть выступает в драме Блока в качестве необходимого условия самоосуществления Бертрана.

И Дон Жуан и Бертран обречены на одинаковую судьбу — погибнуть, не дождавшись, пока мир станет новым.

Вероятно, не случайно и то, что как в «Шагах Командора», так и в драме «Роза и Крест», Блок обращается к материалу средневековой культуры, где указанная проблематика находит естественные и конкретные формы выражения. Здесь миф сохраняет свою земную плотность, он *жизнен*, позднее он превращается только в художественный прием, элемент литературной культуры.

В истолковании мифа о Дон Жуане Блок вообще совершенно свободен. И все же важно, что он отходит от Мольера, не желая приземлять легенду на ту конкретную социальную почву XVII в., на которую ее опустил Мольер. По силе, с которой звучит у Блока трагическая демоническая и богоборческая тема, он приближается внутренне к музыкальной интерпретации Моцарта (опера «Дон Жуан») и к восприятию музыки Моцарта Гофманом (новелла «Дон Жуан»).

Известно, что вначале Блок ощущал свой замысел в музыкальном воплощении, как либретто для балета, затем — оперы. Колебания — опера или драма — длятся довольно долго, пока замысел не оформляется (осознается) как драматический. Музыкальное отношение к миру становится внутренней темой произведения, в то время как образ «простого человека» Бертрана требует своей драматической разработки. В письме его к матери от конца мая 1912 г. имеется такое признание:

«Мало думаю о том, кто будет писать музыку, и будет ли кто; сам для себя некоторые партии распеваю; одно время мне показалось, что выходит не опера, а драма, но выходит все-таки опера: меня ввело в заблуждение одно из действующих лиц, которое по характеру скорее драматично, чем музыкально. Это — неудачник Бертран»[[321]](#footnote-322).

Написанное в декабре того же 1912 г. стихотворение «Как свершилось…», заключающее собой лирический цикл «Возмездие», куда входят «Шаги Командора», собственно и очерчивает путь героя Блока от дон-жуановского демонизма до бертрановского подвижничества.

Одно дело, когда герой говорит о себе:

Не таюсь я перед вами,  
Посмотрите на меня:  
Я стою среди пожарищ,  
Обожженный языками  
Преисподнего огня.

И другое, когда он приглашает вас вместе с ним

Разделить земной юдоли  
Невеселые плоды.  
 *(3, 84).*

{227} Здесь происходит изменение планов бытия, смена пространств, в которых исчисляются сроки жизни и смерти. В связи с этим меняются и функции героя, представления о том, что он может, что должен и что ему придется принять, как свою судьбу.

Из коллизии богоборческого существования, в которой «происходит смешение миров, и в глухую полночь искусства художник сходит с ума и гибнет»[[322]](#footnote-323), герой Блока должен перейти в план восприятия жизни как процесса.

Иначе говоря, перейти с почвы истории, *конструируемой* по законам лирики и в ее формах, на почву истории, *независимой* от субъективного сознания, хотя и *осознаваемой* по законам и в формах лирики.

Герой в последнем случае уже замкнут реальным земным горизонтом. Дон Жуан непосредственно имел дело с богом и дьяволом, и если он и действовал в обстоятельствах социального мира, то вершиной своей образ его все-таки выходил в иные пояса времени, в тот особы художественный мир, который Блок иногда прямо называл «Вечность».

Блок и берет героя, принадлежащего к области «вечных сюжетов» (Демона. Дон Жуана), конечно, потому, что ищет надысторических формулировок в определении существа жизненного трагизма.

В драме же «Роза и Крест» Блок стремился показать своего героя в плане человеческого, исторического бытия, хотя тот и существует в стихии лирических противоречий и действует в ситуации, созданной лирическим переживанием истории. Поэтому новый герой не только внешне прозаичен, лишен демонских крыльев и освобожден от всякой гиперболы. Он и по существу обречен на ограниченность, конечность и скромность.

Драматическая напряженность этой второй темы создается именно тем, что она развивается и утверждает свое значение на фоне первой — богоборческой и демонической. Драматичны ее относительность, ее сопряженность с вселенскими масштабами первой темы, как вдвойне драматично и то, что для всякого человека, взятого как историческая личность, относительное бытие и есть самый главный и даже единственный способ существования.

При всем том Блок отстаивает и в «Розе и Кресте» свою свободу от истории. В объяснительной записке для Художественного театра (1916) он пишет: «Первое, что я хочу подчеркнуть, — это то, что “Роза и Крест” — не историческая драма. Вовсе не эпоха, не события французской жизни начала XIII столетия, не стиль — стояли у меня на первом плане, когда я писал драму». Первые замыслы, собравшиеся «в один нервный клубок», — все это было «внеисторично». Только потом — на следующей стадии — «пришла на помощь эпоха». По многим причинам, — пишет Блок, — «я выбрал именно эту эпоху».

«Итак, дело не в том, что действие происходит в 1208 г. в южной и северной Франции, — продолжает Блок, — а в том, что жизнь западных феодалов, своеобычная в нравах, красках, подробностях, ритмом своим {228} нисколько не отличалась от помещичьей жизни любой страны и любого века»[[323]](#footnote-324).

Таким образом, вопрос об историзме (а в связи с этим и реализме) драмы «Роза и Крест» не может решаться прямо и огрубленно, тем более что имеется специальное авторское предупреждение, просьба — не делать этого. Метод Блока не меняется: автор по-прежнему остается символистом. Он изображает в своей драме не типические характеры в неповторимых обстоятельствах истории, которая эти характеры формирует. Блок, напротив, как бы стремится показать однородность жизни на протяжении веков, переключить внимание с внешнего разнообразия на внутреннее постоянство конфликтов и тех путей, которыми происходит их разрешение в истории человечества. Блока интересуют в его драме люди, которым «задано» обыденное земное существование. Эти люди представляют собой тот самый «цветистый, путаный и необозримый материал, который обозначается словом *жизнь*». И из этого материала некая (демоническая) «воля» делает «державный выбор»[[324]](#footnote-325), классифицирует его, перегруппировывает, производит в нем определенные качественные изменения.

Историзм пьесы автобиографичен и освоен лирически. Здесь снова историческая ситуация автора раскрывается в ее символистском и общечеловеческом значении. Каковы бы ни были причины, по которым Блок выбрал местом действия драмы Францию XIII в., важны не они — важно, что символ, совершая полет над огромным историческим пространством, характеризовал тем самым собственную энергию и волю.

Со всеми своими особенностями и тенденциями драма составляет в творчестве Блока 1910‑х годов важную оппозицию той «непомерной стуже», ужасу и отчаянию, к которым восходит в это время «демоническая» тема. Пьеса борется с этой темой, вводя ее в такую концепцию действительности, где она оказывается подчинена новой идее.

Концепционную нагрузку несут в пьесе прежде всего три образа: Гаэтана, Бертрана и Изоры. Остальные в разных оттенках представляют собой две главных категории людей, действующих в жизни: хозяев ее (таков владелец замка, граф Арчимбаут, паж Алискан и некоторые другие персонажи) и тех, кто обречен в ней нести службу (врач, капеллан и др.). Первые «квадратны», вторые напоминают различных зверей, указывает Блок, т. е. и те и другие в полном смысле слова еще не люди.

Три главных персонажа тоже не однокачественны, человеческое начало присутствует в них в разной мере. Изора может стать подлинным человеком в будущем; сейчас она «на полпути»: в ней «много звериного, темного», но она — «такой тонкий и благородный инструмент и создана из такого беспримесно чистого и восприимчивого металла, что самый отдаленный зов отзывается в ней». Изора — «не плебейка, но демократка»; в среде графа Арчимбаута, мужа своего, — она «чужая, приезжая» и она «без всякой квадратности».

{229} Полнота чисто человеческого начала выражена, как уже говорилось, в Бертране. «Он неумолимо честен, трудно честен, а с такой честностью жить на свете почти невозможно». Он любит Изору и «понял в ней сразу все», понял ее силу — «настоящую волю, которая способна сломать много преград», понял, что в ней «много детского»[[325]](#footnote-326).

Бертран «любит свою родину», но такой, «которая жива только в мечте». В этой любви доля «священной ненависти к настоящему своей родины» слита с «любовью к будущему». Никто и никогда не получал никаких выгод от такого чувства, пишет Блок. Ничего кроме труда и горя такая любовь не принесет и Бертрану.

Бертран — «слуга, служба и долг глубоко вошли в его жизнь». Но он — «неудачник», и «нужна большая сила событий для того, чтобы повернуть этого неуклюжего, тяжелого, обиженного человека, для того, чтобы он изменился даже внешне так, как он изменяется к концу драмы». Существенно, что Бертран простолюдин по рождению, как и Изора, «в жилах его течет народная кровь, кровь еретика», он — «сын тулузского ткача» (из тех, что поднимают восстание и грозят окрестным замкам). Бертран — единственный, у кого «квадратная внешность и не квадратная душа».

И, наконец, Гаэтан — что-то большее, чем человек, но все-таки не человек в полном смысле, подобно Бертрану. «Гаэтан есть прежде всего некая сила, действующая помимо своей воли. Это — зов, голос, песня. Это — художник. За его обликом сквозит все время нечто другое, он, так сказать, прозрачен, и даже внешность его — немного прозрачна. … Лицо — немного иконописное, я бы сказал — отвлеченное… Гаэтан сам ничего не знает, он ничему не служит, ни с чем в мире не связан, воли не имеет. Он… орудие судьбы, странник…» Это — «странный чужеземец».

В таких чертах характеризует Блок своих главных персонажей в уже упоминавшейся Записке для Художественного театра.

Образ Гаэтана наделен демоническим началом, которое несет в себе художник. Однако он представляет собой новую трансформацию и темы, и самого типа.

В творчестве Блока широко развит мотив, когда художник вступает в борьбу с «пустотой» жизни, зная, что мир все-таки пуст и останется пуст и что ему не победить этого, потому что он сам из материи этого мира. Трагедия мира в самом художнике и в этом — природа искусства, исток творчества.

Когда Дон Жуан бросает свое:

Жизнь пуста, безумна и бездонна!  
Выходи на битву, старый рок!

— он вызывает на бой всю жизнь с ее убийственными закономерностями, и потому понятно, что «старый рок» предстает перед ним в своей новейшей форме, — в качестве дьявольского хозяина огромного ночного города, в виде тяжелого механического робота (хриплый голос его — бой {230} часов, отбивающих сроки), не более человекоподобного, чем его «мотор», «победно и влюбленно» поющий в мировой снежной мгле.

В стихотворении «Демон» художник отзывается на стремление самой жизни преодолеть проклятье неполноценности, разлученности с идеалом.

В томленьи твоем исступленном  
Тоска небывалой весны  
Горит мне лучом отдаленным  
И тянется песней зурны.

На дымно-лиловые горы  
Принес я на луч и на звук  
Усталые губы и взоры  
И плети изломанных рук.  
 *(3, 26).*

Но до определенных пор в творчестве Блока «мечта о Тамаре» толкуется только как «сон», без конца повторяющийся в жизни человечества, порождение богоборческой души, бессильной изменить мировой порядок («Я, горний, навеки без сил», в другом стихотворении — «бессильный, не умевший жизнь спасти»).

Звук и луч остаются лишь материалом искусства, обладание живой Тамарой невозможно. Путь богоборчества приводит художника только на «пожарища». Всякий раз жизненный «рок» действует в своем особом обличий, он выглядит внешне, как случайность, но случайности в этом нет.

Там стелется в пляске и плачет,  
Пыль вьется и стонет зурна…  
Пусть скачет жених — не доскачет!  
Чеченская пуля верна.  
 *(3, 26).*

При своем продолжении тема эта достигает тех пределов отчаяния и неверия в возможность преобразования жизни и человечества в целом, которые раскрываются в одном из самых мрачных произведений Блока — стихотворении «Голос из хора» (1914). В нем апокалиптическое действо разыгрывается на почве истории, ибо измеренное время — это время человеческое, время историческое.

И век последний, ужасней всех,  
 Увидим и вы и я.  
Все небо скроет гнусный грех,  
На всех устах застынет смех,  
 Тоска небытия…  
Весны, дитя, ты будешь ждать —  
 Весна обманет.  
Ты будешь солнце на небо звать —  
 Солнце не встанет.  
И крик, когда ты начнешь кричать,  
 Как камень, канет…  
 *(3, 62).*

{231} Написанное в самый канун первой мировой войны, стихотворение «Голос из хора» предвидит наступление такого момента, когда все силы жизни придут к своему отрицанию. Прозрение некоторых чудовищных сторон грядущей истории здесь поразительное.

Но искусство Блока и вся его художественная система базировались на иных началах.

Блок был внутренне настроен на то, чтобы распознать в движении своей эпохи силы, способные противоборствовать этой закономерности. Его настраивала на это исподволь пробивавшая себе путь русская революция. Она активизировала и питала демократические, гуманистические традиции в блоковском творчестве. Путь поэта определяется, как путь от озарений — через «необходимый болотистый лес — к отчаянью, проклятьям, “возмездию” и… — к рождению человека “общественного”, художника, мужественно глядящего в лицо миру…»[[326]](#footnote-327)

В этой связи следует говорить о росте реалистических тенденций в творчестве Блока. Однако, повторяю, проблематика, миропонимание и методология Блока последнего периода, к которому относится и открывающая его собственно драма «Роза и Крест», — отличны от того, чем характеризует себя в этих отношениях реализм, как классический, так и современный.

Сам Блок настаивает в 1910‑е годы на своей любви ко *всему* человеку, не только к «духу», но и к «телу», и любовь эта (доходящая вплоть до увлечения атлетикой) имеет, по словам Блока, прямое отношение к *искусству*.

Она вполне умещается в художественной структуре блоковского мироздания и не может быть выражена до конца как раз тогда, когда выходит из этой структуры. Осуществлявшаяся именно как «выход» за пределы установившейся поэтической системы трудная работа над поэмой «Возмездие» осталась не завершена, о чем уже очень хорошо написал Л. К. Долгополов[[327]](#footnote-328). Самые сильные места поэмы те, где тема раскрывается через лирический синтез, символически, т. е. Вступление, а не ее реалистически повествовательные главы.

Тематический поток «Возмездия», растекаясь по полю лирики, собирается в драме «Роза и Крест», как в глубоком и прозрачном водоеме.

Если, определяя суть драмы, подходить к ней со стороны ее «историзма», то прежде всего надо отметить, что в ней взят «дантевский» момент истории: тот период ее, который *предшествует* возникновению нового мировоззрения и нового человека. Пока только искусство несет в себе весть о грядущих катастрофах и о том, что за ними. Луч, который искусство направляет в нерасчлененную еще массу жизненного материала, — это песня Гаэтана. Почти утерявшая автора, она поется всеми менестрелями и мучительно тревожит память и сердце Изоры (а потому и Бертрана).

{232} Песня звучит с первой секунды действия, ее глухо поет Бертран, по прозванию Рыцарь-Несчастье, стоя на страже замка. Но

Смысла ее не постигнет  
Рыцаря разум простой.  
 *(4, 169)*

Бертрану хорошо ведомо, что значит «несчастье», но понять, что означает в «странной песне»

«Сердцу закон непреложный  
Радость-Страданье одно!» —

он не может, ибо — как страданье может стать радостью?..

В замке, который сторожит Бертран, идет обычная нечистая, бездуховная, себе самой довлеющая жизнь. В нее погружена Изора, вступающая, однако, в действие драмы строками той же самой «странной» и полузабытой песни о Радости-Страданье:

«Кружится снег…  
Мчится мгновенный век…  
Снится блаженный брег…»

Изора охвачена меланхолией, которую не могут изгнать средства, применяемые придворным доктором. Юная, чувственная, выросшая на свободе, она тем болезненней ощущает внешнюю и внутреннюю стесненность своего теперешнего существования:

… Теперь все постыло и дико…  
Жизнь такая не явь и не сон!  
 *(4, 177).*

Изору окружают грубые и неверные люди. Ее муж, граф Арчимбаут, — феодальный политикан и деспотическая натура, он не способен к чувствам глубоким и предан только идее защиты своей чести. Алискан и Алиса, ближайшая к Изоре придворная дама, преследуют только свои интересы; понятия верности и чести им вообще недоступны ни в какой форме. Меж тем среда эта (и прежде всего сам граф) взволнована вестями о восстании вилланов, к которому присоединяются и некоторые рыцари. Восстание ширится и угрожает общему порядку. По поручению графа Бертран едет разведать, куда движется войско восставших.

Больной Изоре снится сон о неведомом рыцаре с черной, как кровь, розой на груди. Рыцарь поет ей песню о Радости-Страданье, но иначе, чем она ее слышала до сих пор. Изора поручает Бертрану найти приснившегося ей рыцаря и доставить его в замок.

Действие драмы переносится из Прованса в Бретань, на берег океана. Бертран на коне рыщет в снегу и тумане. Гаэтан поет песню, ее продолжает невидимый за снегом рыбак — он отвергает авторские притязания Гаэтана: песню эту поет весь народ, она ничья.

{233} В разговоре с рыбаком выясняется бедность Гаэтана — обнищавшего сеньора Трауменека. Но бедность ему пристала. Крест, который он носит на груди, «дается не для забавы».

В пьесу входит мотив предназначенности Гаэтана. Он звучит со всей силой в сценах встречи с Бертраном. Нищий рыцарь сливает в своих речах быль и сказку. Но такова природа этого образа: Гаэтан состоит из смешения двух миров — убогой социальной реальности и мифа, высоко возносящего над нею поэтическое сознание художника. Социально Гаэтан одинок, он не может встать ни под знамя нищих крестьян, которым близок душой и которым сочувствует, ни тем более под знамя Монфора — усмирителя мятежников.

Бертран связан службой. Он живет в обществе и принадлежит ему. Гаэтан же свободен от всех общественных обязательств:

Тяжки, должно быть, Цепи земные…  
Я их не носил никогда…  
 *(4, 201).*

Его миссия как раз в том, чтобы расковывать подобные цепи. Гаэтан стихиен. Для него нет материальных ценностей, нет корней в жизни. Его ничто не удерживает. Настоящее для него почти не существует, время для него целостно —

Мчится мгновенный век,  
Снится блаженный брег!  
 *(4, 232).*

Гаэтана называют также Странник и Рыцарь-Грядущее.

Как художник, следовательно существо демоническое, Гаэтан двойствен, что в Записке для Художественного театра Блок особо подчеркнул указанием на странную нейтральность, неуловимость его человеческого облика, через который будто что-то просвечивает иногда. Структура образа Гаэтана будет в 1914 г. воспроизведена в стихотворении «Есть демон утра. Дымно-светел он» — без особых отклонений. В Гаэтане есть и то, что потом отразится в строках:

Но как ночною тьмой сквозит лазурь,  
Так этот лик сквозит порой ужасным,  
И золото кудрей — червонно-красным,  
И голос — рокотом забытых бурь.  
 *(3, 230).*

В обывательской жизни Гаэтан участвует лишь внешне. Он все время склонен «выпадать» из нее в мир жизни стихийной, погружаться в слушанье голосов океана. Но его мифотворчество есть одновременно и способ человеческого освоения стихийной среды. Об этом — его песня.

Гаэтан — не характер из тех, какие могут действовать в пьесе, совершая поступки, каждый из которых имеет цель, включается в причинно-следственную {234} систему. Существует только песня Гаэтана, которая сложена *посредством* него и которая не включается никак в систему психологии бытового, социального человека.

Напротив, она именно выводит человека за пределы такой психологии, ставит его лицом к лицу с разбушевавшейся стихией жизни, заставляет его отказаться от всего слишком личного и в этом смысле принять единство радости и страдания, «своего» и «не своего».

«Блаженный брег», может быть, только «снится», но песня предлагает человеку сдаться «мечте невозможной» и принять неизбежность скитания, может быть и бесцельного, как свою судьбу, как человеческое предназначение. Символ креста возникает здесь как символ упорства, готовности к борьбе и к гибели.

Знаменательно братание Гаэтана с Бертраном, способность ощутить тяжесть его несчастий гораздо острее, чем собственных. Это и есть применение поэтического миросозерцания песни на деле. Но и Бертран — как раз тот материал, в котором музыка песни может обрести свою плоть. Песня обращена к людям, а Бертран — типичный человек (так он задуман Блоком).

Он — антипод Гаэтана, но искусство последнего получает свой смысл именно потому, что на свете есть Бертраны.

Рыцарь-Несчастье привозит в замок песню вместе со сложившим ее поэтом, который продолжает воспринимать все происходящее на свой фантастический манер. Песня волнует Бертрана все больше и больше, хотя он по-прежнему умом не может постигнуть ее тайного смысла.

Для Изоры тайна слов «Радость-Страданье» объясняется просто: радость — любить, страданье — не знать любви. Ее, томящуюся без любви, обступает жизненная пошлость, интриги Алисы и Алискана. Ночью ей видится образ Гаэтана. Она бросает рыцарю розу, чтобы он прикрыл ею свой слишком сурово выглядящий крест: при свете луны седой Гаэтан представляется ей белокурым, синеглазым юношей.

Магия Гаэтана действует и на Изору. Взрыв страсти так велик, что она падает без сознания. Она тоже приобщается к стихии, но — своим путем.

Граф и Бертран, не сталкиваясь между собой, борются за Изору. Граф решает ее «развеселить», Бертран молится о том, чтобы исчезли туманные образы, ее мучающие.

Последний, четвертый акт идет под знаком весны, о которой говорят все: и Алискан, и Бертран, и граф, поют девушки на лугу и менестрели на празднике. Эта тема, как всегда у Блока, несет в себе ожидание, предвестие. Но в разрез с общим оживлением и радужными надеждами происходят два события, производящие мрачный эффект. Между тем, они-то более, чем что-нибудь, внутренне с приходом весны и связаны. Это — известие (его приносит Бертран) о том, что восстание захватило новые города и приближается к замку; и это — выступление Гаэтана с его песней на соревновании менестрелей.

Первое событие вызывает у графа слепую злобу, и он спешит отмахнуться от услышанного. Второе — потрясает Изору, узнающую голос, {235} который ей снился. Но певец — старик, при свете дня это хорошо видно, и милости перепадают пажу.

Но весна начинается всерьез — армия тулузских ткачей появляется у стен. С криком — «Святая Роза!» бедный рыцарь Бертран (в этот момент пересечение образа Бертрана с образом пушкинского Бедного рыцаря выступает наиболее ясно) кидается в битву.

Знаменателен в связи с исторической перспективой ближайших лет присутствующий в пьесе Блока мотив братоубийственной войны. Бертрана, сына тулузского ткача, естественно страшит мысль, что ему придется поднять оружие против повстанцев. Он всегда избегал наказывать нищих крестьян. Однако Бертран сам знает, что решить противоречие между долгом службы, призывающим его защищать интересы графа Арчимбаута, и чувством своей принадлежности к народу он не в состоянии. С миром рыцарства связывает его и любовь к Изоре. Бертран — человек рыцарской культуры, в этом его историческая вина, которую он искупает своей смертью, умирая от раны, полученной в сражении с повстанцами. Вряд ли в обстоятельствах гибели Бертрана можно видеть момент, нравственно унижающий этот дорогой для Блока персонаж. Скорее здесь финальный выход автора из сферы лирических коллизий к объективной трагедии: человек социального мира противоречив, как и сам этот мир. Он не свободен ни в чем — выбор его ограничен. Но тем напряженнее и существенней для дальнейших судеб человечества борьба, которая происходит в его душе и сознании.

В конце драмы два персонажа — Изора и Бертран — совершают подобный прорыв из круга их ограничивающего социального существования. Для Изоры — это утверждение свободы личного чувства, проявление воли к обладанию желаемым. Пусть объектом ее любви стал пошловатый паж Алискан: Бертран, который, по словам Блока, понимает в Изоре все, даже то, чего она сама понять в себе не может, говорит, после того как он помог Алискану проникнуть через окно в башню к Изоре:

Храни Изора  
Душу младую  
На черные дни.  
Слышу, я, слышу,  
Волны бушуют,  
Ревет океан,  
Крест горит над вьюгой,  
Зовет тебя в снежную ночь!  
 *(4, 242).*

Таким образом, возвращение Изоры к себе прежней — естественной, страстной простолюдинке, которое происходит, когда она решается возмутиться против своего положения затворницы и привлечь к себе Алискана, совершается под прямым воздействием песни Гаэтана. Это, может быть, только прелюдия большого мятежа, ибо — человек неделим, и его мятеж будет расти с ним вместе.

{236} Поэтому несение службы у башни для Бертрана не унизительно. Он может слушать страстный монолог Изоры в окне без чувства, что его преданностью злоупотребили, потому что в интонациях ее уже есть нечто от интонаций Джульетты, а этим все оправдано.

И до самого него уже всецело дошел «зов» Гаэтана. То, чего нельзя было понять умом, постигнуто умирающим Бертраном стихийно.

В верности долгу, в службе своей Бертран дошел до таких границ, когда он внезапно оказался свободным. Он может предчувствовать, умирая, новую Изору и впервые воспринимать вокруг себя ту стихийную мировую жизнь, которой не знал никогда:

Из рокота волн  
Рожденные трубы  
Громче, все громче зовут!  
Розовый свет блеснул  
На гребнях белых  
Свинцовых ночных валов!  
О, какая мука!  
И сладость — за мукою вслед!  
Неземная сладость  
Повеяла в сердце!  
Как ночь прекрасна!  
 *(4, 243).*

Это и есть «мира восторг беспредельный» и тайна «Радости-Страданья», прежде непонятная.

Итак в конце своем драма Блока явственно придвигается к рубежу, за которым смутно мерещится темная, беспокойная, но уже музыкальная эпоха.

Среди заметок Блока к поэме «Возмездие» весной 1911 г. появляется следующая:

«На фоне каждой семьи встают ее мятежные отрасли — укором, тревогой, мятежом. Может быть, они хуже остальных, может быть они сами осуждены на погибель, они беспокоят и губят своих, но они — правы новизною.

Они способствуют выработке человека. Они обыкновенно сами бесплодны. Они — последние…

Хотя они разрывают с семьей, но разрывают тем и ее. Они — любимцы, баловни, если не судьбы, то семьи. Они всегда “демоничны”. Они жестоки и вызывающи. Они бросают перчатку судьбе. Они — едкая соль земли. *И они — предвестники лучшего*»[[328]](#footnote-329).

В русле *подобных* рассуждений и возникает несколько позднее образ Гаэтана, причем в тех трех основных редакциях, к которым сводится исследователями работа Блока над текстом драмы «Роза и Крест»[[329]](#footnote-330), Гаэтан {237} эволюционировал неуклонно в направлении одной мысли: той, что они, т. е. художники, — «предвестники лучшего», что они «способствуют выработке человека». Так, можно сказать, что демоническая стихия мятежа и разрушения, в которой пребывает искусство согласно развитой Блоком концепции, в «Розе и Кресте» встречается с жизнью и одухотворяет ее.

Это — не воплощение идеала, не реализация на уровне истории концепции Прекрасной Дамы — было бы напрасно усматривать в пьесе что-либо подобное, поскольку действительность не давала Блоку оснований к таким обобщениям. Но происходила явная попытка найти человеческие и притом — *демократические* основания к тому, чтобы отстоять перспективы этой концепции в обстановке надвигающихся исторических катастроф. В одном из писем своих 1916 г. Блок напишет, характеризуя особенности русской предреволюционной действительности: «Свет идет уже не от отдельных людей и не от отдельных добрых начинаний: мы все вступили явственно в эпоху совсем новую, и новые людские отношения, понятия, мысли, образы пока еще в большинстве не поддаются определению»[[330]](#footnote-331).

Пометка Блока, сделанная во время работы над «Розой и Крестом», — «Мой Шекспир. Мой Вагнер» обозначает ту связь собственно человеческого и «стихийного», которая в драме предстает как взаимодействие и составляет ее центральный узел.

Трагизм Блока периода 1908 – 1912 гг. имеет под собой постепенно все более четко определяющиеся позитивные основы. Мировоззрение Блока приобретает диалектический характер, причем обозначившаяся любовь к «психологическому» служит признаком того, что вся жизнь предстает для него как нечто единое, что он не может и не хочет больше умозрительности и что проблемы, которые его теперь волнуют, касаются *всего* человека, всех его жизненных проявлений — как жизни его души, так и его исторического существования.

С этой точки зрения человек старой «христианской» культуры обречен погибнуть, но погибнуть, *прозрев* будущее и поняв высокий смысл своей гибели. Так путь «вочеловечивания» Изоры (недаром она очень молода, тема «ребенка» чрезвычайно существенна для Блока 1910‑х годов) совершится после смерти Бертрана — он только предвидит это и умирает ради этого, как и в «Шагах Командора» Дон Жуан и «Дева Света» встретятся только в момент гибели героя.

*Донна Анна в смертный час твой встанет.  
Анна встанет в смертный час.  
 (3, 81).*

В историческом «шекспировском» времени гибелью героя Блоку открывается новая перспектива, связанная с появлением иного типа сознания, чем то, что было воплощено в Бертране и Дон Жуане. Тут Блоком {238} преломлены социальные ситуации эпохи и сделаны известные прогнозы в отношении судеб старой «демонической» культуры.

В финале драмы, где в центре внимания Бертран, тема «человека» снова побеждает «шекспировское» начало и намечаются особенно существенные для нас черты сходства с финалом трагедии «Гамлет». Слишком уточнять и огрублять это сходство нельзя — оно проглядывает скорее в атмосфере действия и «подтекста», чем в речах и поступках. Но и не заметить его тоже невозможно. Оба героя (Бертран и Гамлет), одинокие среди враждебного им окружения, измученные окружающими, угнетаемые мучительными вопросами о смысле существования, под конец обретают успокоение в способности действовать и умирают, примиренные с собой, в канун великих социальных потрясений, надвигающихся на их общество. Отмечая момент сходства в их гибели у рубежа эпохи, надо иметь в виду и сложную автобиографическую природу образа Бертрана, обусловливающую двойное время его исторического существования (начало XIII и начало XX в.)[[331]](#footnote-332), которая усиливает это сходство. И тот и другой герой говорят о наступающей тишине; для Бертрана смерть ощущается, как «тишина громовая»; Гамлет, умирая, произносит: «Далее — молчание».

Более очевидна связь драмы «Роза и Крест» с идеями и образами стихотворения Блока 1914 г. «Я — Гамлет». Здесь сходствуют мотивы одиночества героя, окруженного ложью и коварством, его любви и высокой преданности Даме, ее измены и его смерти «в родном краю» от раны, нанесенной рукой врага. Вбирая в себя мотивы пьесы, стихотворение концентрирует их в сюжете, предельно действенном, драматичном и одновременно — сжатом. Существование пьесы, где все эти темы уже развернуты, представлены со всей глубиной и обилием оттенков, отчасти объясняет особый лаконизм стихотворения, которое уже не может восприниматься нами только в своих связях с начальным периодом блоковского творчества и «гамлетовской» темой его ранних стихов, но предстает и как своего рода «постскриптум» к драме «Роза и Крест».

Напомним, что Гамлет, как и Бертран, принадлежит к числу художественных ипостасей авторского «я». Гамлет для Блока — образ духовно и эмоционально «присвоенный», с собою сближенный, переосмысленный и ставший, наконец, как бы символической формой его собственного, как индивидуального, так и надличностного существования. Бертран — лишь часть того целого, которое образуют в драме «Роза и Крест» образы Бертрана и Гаэтана в их взаимосвязи. Стихотворение 1914 г. сближает «простого человека», верного «неудачника» Бертрана с Гамлетом, оставляя в стороне Гаэтана — носителя важнейшей для Блока темы искусства. «Человек» выходит в стихотворении на первый план. Но посредством Гамлета ситуация Бертрана, столь глубоко спрятавшая в себе опыт личной жизни Блока, расширяется и простирается {239} на всю историческую ситуацию, в которой чувствует себя зажатой личность поэта в тревожные и мрачные предвоенные месяцы 1914 г.

Я — Гамлет. Холодеет кровь,  
Когда плетет коварство сети,  
И в сердце — первая любовь  
Жива — к единственной на свете.  
Тебя, Офелию мою,  
Увел далеко жизни холод,  
И гибну, принц, в родном краю,  
Клинком отравленным заколот.  
 *(3, 91).*

Это последнее стихотворение о Гамлете написано Блоком 6 февраля 1914 г., всего за несколько месяцев до начала войны, когда им всецело овладевает ощущение неизбежной мировой катастрофы, наступления эпохи «холода и мрака» («Голос из хора», 3, 62 – 63), завершенности, исчерпанности всей былой жизни («Последнее напутствие», 3, 272 – 273), подошедшей к своему историческому финалу. Здесь ситуация Гамлета — Офелии максимально насыщена реальным историческим содержанием. Она вбирает в себя главные темы творчества Блока последних лет и прежде всего тему России, России и интеллигенции, — в том ее трагическом аспекте, который нередко представлен в те годы в его произведениях, письмах и записях:

И гибну, принц, в родном краю,  
Клинком отравленным заколот.

Убивает Гамлета нечто безликое — «коварство», «жизни холод», эти же враждебные силы «увели» от него Офелию. Одиночество Гамлета в предсмертные минуты ничем не скрашено. Но в сердце его жива «первая любовь». «Первая любовь» — один из главных структурных элементов в поэзии Блока. Сила, противостоящая разрушению и гибели личности, она возвращает героя к самому себе, восстанавливает связь с собой «прежним» — т. е. таким, каким он был когда-то «задан» для жизни в «мирах иных» и чем освещается весь смысл пройденного им трагического пути. Там, в том «прафеноменальном» периоде человеческого существования, выражением которого является ранняя лирика Блока, любовь к женщине была неотторжима от любви к природе, родине, представительствовала за них, вставала в их окружении и сама растворялась в пейзаже, в образах национального быта — полуреального, полусказочного. В «прафеноменальном» существовании (т. е. при конкретно-чувственном отношении к миру) разнообразие жизненных явлений сводится к единому корню, воспринимается как смена (метаморфозы) ликов какой-то единой сути. Поэтому каждое из этих понятий незримо содержит в себе и другие, ему родственные, все они — равноценны и взаимозаменяемы. В вышеприведенном стихотворении о Гамлете «первая любовь» — не только любовь {240} к Офелии, но и к России, так же как сама Офелия — не только образ возлюбленной, но и образ родины.

Ситуация Гамлета покрывает огромные жизненные пространства. Наконец, она оказывается воплощенной всей жизнью поэта. Она — символична по отношению к его жизни. Сюжет переосмыслен с исключительной свободой и решительностью, взята и вынесена в современность самая его суть.

Шекспировская коллизия здесь расширена до подлинно шекспировских масштабов, и только теперь, прямо и просто, Блок производит отожествление: «Я — Гамлет». Это — конец театрального маскарада. Уподобление преодолевает маску, что становится, однако, возможным только в конце развития гамлетовской темы.

В ранней лирике Блока встречались такие формулы, как «Я, отрок, зажигаю свечи…», но их художественный смысл и природа совершенно иные. За выражением «Я, отрок» не стоит никакого рокового смысла: «Я» — и «отрок», и «царевич», и «рыцарь». «Отрок» не имеет заданной судьбы, на нем не лежит никакого «бремени». Образ «отрока» — одно из поэтических приспособлений для раскрытия уже найденного положения, которое посредством этого образа лишь осмысливается в несколько новых эмоциональных тонах, с новыми реалиями:

Я, отрок, зажигаю свечи,  
Огонь кадильный берегу.  
Она без мысли и без речи  
На том смеется берегу.  
 *(1, 204).*

Уподобление «Я — Гамлет» можно скорее всего сравнить с чеховским: «Я — чайка…» И в том, и в другом случае оно вырастает на основе всей жизни: все подтвердилось, все когда-то было обещано недаром, эти «знаки», полученные в юности, были недаром. — Вот, кто я! Теперь я могу сказать это по праву: я — Гамлет.

Накладывание шекспировской ситуации на новую художественную действительность производится по наиболее высоким точкам: первая любовь, жизни холод, родной край, гибель. Воплощение — всегда низведение абсолютного в земное и ограниченное (отсюда — жажда воплощения в лирике молодого Блока всегда соединена с мотивом страха — «Но страшно мне — изменишь облик Ты»). Но вместе с тем это и смыкание двух планов, без которого все первоначальные прозрения бесцельны, так как искусство не может существовать в отвлеченности, оно должно творить жизнь, а не самого себя. Соотношение коррелирующих между собой величин существует не только между художником и его идеалом, не только между героем и его женственной ипостасью, но и между жизнью и искусством в целом. Образ искусства может быть воплощен в том случае, если он «коррелат» действительности и верен ей в самой сути, если связь их необходима и активна. Когда произведение верно по существу, оно может быть воплощено по существу же. Воплощение (жажда его) является для Блока единственным доказательством того, что искусство не {241} вздор, и творящая личность не творит только пустые слова, что мир существует как единство.

17 февраля 1913 г. Блок набрасывает в дневнике замысел новой пьесы, непосредственно вырастающий из работы над только что законченной драмой «Роза и Крест». «Бродит новая мысль: написать о человеке, *власть имеющем*, — противоположность Бертрану. Тут где-то, конечно, Венеция, и Коллеоне, и Байрон. Когда толпа догадалась, что он держал ее в кулаке, и пожелала его растерзать, — было уже поздно, ибо он сам погиб»[[332]](#footnote-333).

Замысел возникает на почве «шекспировской» проблематики творчества Блока. Судьба «исторического» человека продолжает интересовать его, как важнейшая сторона того трагического конфликта, который другой своей гранью восходит к «демонической» теме художника (к гаэтановской проблеме). Деятельность «человека, власть имеющего» приобретает у Блока черты, родственные тем, которые характеризуют собой судьбу художника. Время действия, события, персонажи еще не конкретизуются. Видятся только отдельные картины и ситуации.

«Солнце, утро, догаресса кормит голубей, голубая лагуна. *Дальний* столбик со львом — в стороне вокзала.

… Какой-то заговор, какая-то демократка несказанной красоты, карты, свечи (если XVIII столетие, тогда уже — без догарессы)».

Возможность исторического творчества, воздействия на самый ход жизни и ее формы силой целенаправленной воли, соотношение сил личности и массы в политической борьбе эпохи — темы эти только слегка обозначены в беглой записи Блока. Из этой записи можно, однако, понять, что «человек, власть имеющий» играет на двойственности жизни, он всегда рискует погибнуть (и гибнет), поскольку в борьбе с инерцией событий, ему враждебных, он провоцирует активность народа — «стихийных» сил жизни, уже им не управляемых, но доводящих его замысел до конца. Историческое творчество «убивает», как и творчество художественное, и замысел его осуществляется (как и произведение художника) в трагической разъединенности с его человеческой судьбой. Так можно понять смысл записи: «Когда бросаются его растерзать, он погиб, но “Венеция спасена” — путем чудовищного риска, на границе с обманом, “провокацией”, причем “достойные” (но “не имеющие власти”) пали жертвой»[[333]](#footnote-334).

Не получил реализации и замысел пьесы «Нелепый человек» (дневниковая запись 9 декабря 1913 г.). Некоторыми мотивами этот набросок примыкает к более поздним заметкам Блока (октябрь 1915 – январь и июнь 1916 г.), отражающим его работу над замыслом пьесы из современной русской жизни — «драмы о фабричном возрождении России», как называл ее сам Блок. Весь этот материал досконально изучен и рассмотрен В. Н. Орловым в его статье «Неосуществленный замысел Александра Блока — драма “Нелепый человек”»[[334]](#footnote-335).

{242} Не повторяя выводов исследователя, обращающего внимание на большой интерес Блока к теме «русской Америки» и ее социальному выражению в русской действительности предреволюционных лет, как и на своеобразные для Блока стилистические тенденции, сказавшиеся в этих набросках, которые позволяют говорить о его сближении с традицией русской реалистической (в частности чеховской) драмы, обратим лишь внимание на особый характер первой заметки, относящейся к 1913 г.

Внося в намечаемый здесь образ героя — «нелепого человека» — автобиографические черты, Блок замышляет создание характера, сложного, противоречивого, мятущегося, в юности воспринявшего «обеты» любви «долгой и высокой», а потом щедро растратившего себя в жизни то беспорядочной, то полной «кипучей деятельности». И в судьбе его внешне господствует случайность — случайно находит месторождение каменного угля, обогащается, «погибает от случая — и так же легко, как жил».

Характерно, что никакой «европеизации» героя, открывшего уголь, не происходит, в буржуа он не превращается.

Очевидно, что герой «нелеп» лишь в глазах посторонних. Для автора в нем выражено именно то «*живое*», что присутствует в современном человеке, в его «безбытности», беспутности и «цыганщине» и что связано для Блока с «переходной» эпохой, мучительной, но и просветляющей.

Здесь явно намерение Блока показать усиление «стихийности» в современной жизни и современном человеке, что только лишь внешним образом противоречит «обетам», данным в юности. В плане этой темы определяется и сходство «нелепого человека» с «рыцарем-несчастье» Бертраном. Только в Бертране разрушение старого человека и зарождение нового происходило тяжело («Бертран был тяжелый»). — «А этот — совсем другой. Какой-то легкий»[[335]](#footnote-336).

Чрезвычайно интересно это стремление Блока конкретизировать судьбу человека бертрановского типа в современности (что предупреждает заметки Блока 1916 г. по поводу особенностей историзма «Розы и Креста»). Замысел зарождается в русле ведущей проблематики творчества Блока начала 1910‑х годов, связанной с темой гибели старого уклада, невозможности «европейского» пути развития и зарождения в современном человеке переходного периода элементов «будущего человека».

# **{****243}** Блок, Станиславский, Мейерхольд

Блок очень заинтересованно откликался на режиссерские искания современной ему сцены. При ближайшем рассмотрении видно, сколь глубоки были корни этого интереса и как далеко он простирался.

Театральные статьи дореволюционного Блока, его письма и дневниковые записи обнаруживают склонность поэта воспринимать спектакль прежде всего как целостную сценическую композицию. Пьеса живет для него в театре в измерениях сценических (а не только литературных) — в мизансценах, ритмах, музыкально-голосовых и красочных звучаниях, в связях со зрительным залом.

Драматургия Блока показывает, насколько органичны ему методы режиссерского мышления. Смысловая емкость и драматическая динамика его пьес существуют за счет возможности использования временных и пространственных объемов, лежащих за пределами литературы как таковой. Развитие драматических образов совершается средствами, заранее предусматривающими зрелищное воплощение, ремарки менее всего требуют сценической иллюстрации текста — обычно они содержат описание пантомимической игры, в бессловесности которой просвечивает нечто, словом невыразимое, но первостепенно важное для смысла пьесы.

Театр дает Блоку возможность представить в формах сценически реализующей себя, зримо действующей структуры тот образ мира, который в его лирике поневоле возникает лишь в мгновенных постижениях. В театре многопланность бытия может быть раскрыта действенно, как противоречие и как синтез одновременно.

Блок, несомненно, является одним из наиболее ярких представителей той «авторской режиссуры», которая возникает в драме XX в. в борьбе с однопланностью театра натуралистической традиции. Как драматург и критик Блок принадлежит к числу тех театральных деятелей, для которых искусство изображения человека, прочно вросшего в быт, до конца определяемого и связанного инерцией социальных отношений, было не вполне истинным и полноценным. Его собственное творчество основано на принципе выявления расшатанности, непрочности таких связей. Блок включает человека в иную картину мира, требующую от театра активного {244} конструирования более сложной динамической системы действительности, часто не выраженной в бытовых формах жизни.

Направленные таким образом театральные интересы Блока вводят его в глубину процессов, развивающихся в начале XX в. в русском театре. Потребность расширения доступной театру картины мира отражала чуткость художника к меняющемуся состоянию действительности, содержанию и типу человеческого сознания. В этом была исторически необходимая сторона той богатой достижениями и открытиями борьбы русского предреволюционного театра за свое обновление, в которой участвовал и к которой остро присматривался Блок. «Одним из существеннейших вопросов культуры XX века, — пишет Ю. М. Лотман, — является отношение к обыденному сознанию, нормам и представлениям, выработанным в человеке каждодневной практикой и непосредственными данными его чувств. Чем ограниченнее сфера человеческой деятельности, тем достоверней кажется картина, рисуемая бытовым сознанием. Колоссальный научный скачок, резкое расширение всего мира социальных отношений, составляющие особенности культуры XX в., убедили, что бытовая картина мира лишь в определенных масштабах способна давать представление об объективной реальности, а при выходе за их пределы превращается из средства познания в источник заблуждений.

Между тем у бытового сознания в его претензиях отождествлять себя с реальностью, а свои привычные связи — с объективной истиной были сильные союзники. С одной стороны, это была “положительная” наука XIX в., воспитанная на классической механике и позитивистских классификациях. Привычно отожествляя зримый, разделенный на “вещи” мир с реальностью, она склонна была любую критику этих представлений объявлять “мистикой” (благо мистика действительно активизировалась в обстановке резкого сдвига культурных ценностей в начале XX в.)…

С другой стороны, бытовое сознание оказывалось единственной идеологической формой, доступной пониманию масс мещанства, антикультурная функция которого обнажилась в XX в. с особенной силой. Борьба за или против монополии права бытового сознания моделировать действительность обратилась в борьбу за или против стремления мещанства монополизировать себе сферу человеческого духа. Не случайно перед теми направлениями искусства, которые выполняли авангардную роль в борьбе с мещанством, вопрос об отношении правдоподобия и правды встал с особенной остротой. Проблема построения нового реализма, который бы не рассматривал эти два понятия как неразрывно связанные, стала одной из основных задач общеевропейского культурного движения начала XX в.

И живопись, и театр — каждое искусство по-своему — стремились найти выход из мира привычных, бытовых, внешних связей в мир скрытой структуры действительности»[[336]](#footnote-337).

{245} Путь Блока в театре закономерно оказывается связанным с деятельностью Станиславского и Мейерхольда. Художник, живший под знаком постоянно ощущаемого исторического перелома и разлада между идеалом и действительностью, стремившийся разрешить проблему взаимодействия искусства и революции, Блок видит двух великих режиссеров в том же движении, в тех же противоречиях и поисках, в которых находится он сам. Оба они для Блока — прежде всего новаторы, направляющие к новым берегам старый корабль культуры.

Станиславский и Мейерхольд энергично способствовали развитию тех исканий и экспериментов, результатом которых явилась перестройка всей художественной системы современного театра. Диалектика связи «прошлого» и «будущего», которую установил для себя Блок, приняв ее как главную ось всей своей художественной концепции, была по-своему выражена и в творчестве этих режиссеров.

Для Блока, воспринимавшего сложности переходного периода развития современной культуры через призму противоречий «стихии» и цивилизации, народа и интеллигенции, выходом из противоречия — историческим и нравственным — было обращение художника к *природному* и *народному*. С различной степенью полноты и ясности эти начала проступали для Блока и в деятельности Станиславского, и в деятельности Мейерхольда.

Отношение Блока к творчеству этих режиссеров было исполнено глубочайшего авторского бескорыстия. Отказ Станиславского от постановки «Песни Судьбы», отсутствие достаточного взаимопонимания в работе над постановкой драмы «Роза и Крест» глубоко огорчают Блока, ведут к напрасной растрате душевных сил и энергии. Но он не меняет своего представления о Станиславском как о единственном, неповторимом художнике. С другой стороны, феноменальный успех «Балаганчика» не удерживает Блока от весьма резкой критики Мейерхольда, с которым, конечно, его многое продолжает связывать. То, что связи эти оставались не разрушенными, показал 1914 г., когда Блок «вдруг» понял, в чем «суть» Мейерхольда, когда он согласился сотрудничать в его журнале «Любовь к трем апельсинам» и когда состоялся вечер блоковских пьес в Тенишевской аудитории.

В своем восприятии творчества обоих режиссеров Блок исходил из очень высоких критериев. Вопрос об общем и взаимодействующем в творчестве Станиславского и Мейерхольда станет, вероятно, когда-нибудь предметом специального исследования, заведомо необходимого для истории театра начала XX в. В данном же случае это общее и взаимодействующее обнаруживается через Блока, оно раскрывается отнюдь не просто и не легко уясняется им самим, потому что и в самом деле проявляется в формах, необычайно противоречивых и сложных.

Любовь к Художественному театру сопутствует Блоку с юношеских лет. Впоследствии она все более и более сосредоточивается на личности Станиславского.

В противоречиях, через которые проходит Художественный театр, творчество Станиславского — главная сила, производящая брожение, {246} раскол, выявляющая изначальную двойственность того сложного культурного явления, каким был МХТ на рубеже веков. Вместе с тем деятельность Станиславского во всех ее оппозиционных формах, даже самых крайних, — все-таки остается способом саморазвития этого театра, историческая роль которого в значительной мере была обусловлена его способностью с исключительной полнотой охватить и переработать весь богатейший и разнообразнейший опыт художественного развития своей эпохи.

Однако значение Станиславского определялось не только тем, что он постоянно выявлял коллизию противоречия в искусстве Художественного театра и в этом смысле осовременивал, динамизировал его, сближал (пусть даже часто насильно) с, казалось бы, отдаленными от МХТ интересами художественной жизни времени. Миссия Станиславского определялась, в конечном своем счете, и тем, что он искал и находил разрешение этих противоречий, хотя практически оно часто оставалось лишь предвкушением, гениальным прозрением возможной гармонии, к которой можно было более или менее приблизиться. Отношения Блока и Станиславского слагались на этой исторической почве. Выяснить их содержание весьма важно.

Московский Художественный театр может служить примером того, насколько неудержимо и в то же время мучительно развивался процесс выдирания искусства из привычных его форм, насколько процесс этот был стремителен и в своей неудержимости болезнен.

Осуществив в первые годы деятельности свою творческую, новаторскую задачу, примерно в том направлении и объеме, как это предвкушали его руководители в момент создания театра, т. е. выразив протест против рутины старой сцены, ее дурной условности, осуществив по отношению к ней тот же акт отречения, какой осуществили передвижники по отношению к Академии, Художественный театр тут же ощутил недостаточность сделанного. Начинай он в 70‑е годы, он мог бы лет на тридцать задержаться на достигнутых позициях. Но действительность первых лет XX в. с разверзающейся в ней перспективой давила на него всей махиной своих невыраженных, неразрешенных проблем. Симптомы заражения «ядом» какого-то принципиально иного искусства — тревожили, побуждали к внутренней торопливости.

Переписка Станиславского и Немировича-Данченко уже с 1903 г. и позднее документально показывает, как остро каждый из них чувствовал необходимость сделать еще один шаг в сторону обновления и расширения возможностей сцены и насколько труден был для обоих процесс преодоления тяжести собственного опыта.

Именно письма Станиславского и Немировича, а не воспоминания, писавшиеся гораздо позже, дают об этом верное представление. Пусть в этих письмах многое способно смутить нас в смысле употребляемых обозначений — письма написаны языком того времени, но мы можем легко понять, что имеется в виду, о каком реализме и о каком «новом тоне» идет в них речь.

Оба режиссера понимают необходимость обращения к новому репертуару, {247} к постановке пьес Метерлинка, Ибсена, Гамсуна (вспомним, что Метерлинка подсказал Художественному театру Чехов). Но Метерлинк на первых порах у Станиславского не получается, и Немирович считает нужным заверить его в единомыслии. «На отыскании нового тона» Немирович-Данченко готов строить «целый репертуар»; ставя «У монастыря» П. Ярцева, он пытается «слить тонкую, изящную характерность с тоном лирического стихотворения»[[337]](#footnote-338).

Неудачная попытка «поднять поэтический дух произведения», предпринятая Немировичем в постановке «Привидений» Ибсена, приводит его к горькому чувству одиночества, сознанию, что «мне на этой почве не верят», ибо «наша труппа отравлена реализмом, доходящим до узкого натурализма». Ему кажется даже, что театр гибнет. «И гибель нашего театра, — пишет Немирович, — по моему убеждению, не в отсутствии новых сил, а в том, что старые силы не хотят возвыситься над уровнем изображения обыденной жизни». Только одна актриса из всех (Савицкая) «понимала и чувствовала ту возвышенную символизацию образов», которой добивался режиссер. От других исполнителей, в том числе и от Москвина, — «превосходных реальных актеров» — Немирович, по его признанию, даже и не надеялся добиться желаемого[[338]](#footnote-339).

Немирович не видит уже в прежнем искусстве Художественного театра истинной поэзии. А «без ярких, *истинно поэтических* образов театр осужден на умирание». Представляется ушедшим в прошлое весь тот мир жизни и культуры, в котором сложился и которым дышал в первые свои годы Художественный театр. Станиславский собирается ставить «Вишневый сад» — надо ли? «Чеховские милые, скромно-лирические люди кончили свое существование». Если даже будет успех у «Вишневого сада» — это будет успех вчерашнего дня, «успех знакомых мелодий», успех «Травиаты», когда накануне шел «Князь Игорь», а завтра должен идти «Зигфрид».

Мысль о топтании на месте — вот что отравляет режиссеру существование, заставляет нервничать, писать длинные письма.

Станиславский меньше пишет писем и больше действует — без объяснений, стихийно, напористо и, как представляется Немировичу, непоследовательно, «капризно». «… Я нахожу Вас как будто *сбросившим с себя все оковы*»… «Предоставленный одному себе. Вы одной рукой создаете, а другой разрушаете». «Вы часто делаете совершенно противоположное тому, что Вам хочется делать, и наоборот, Вам часто хочется делать противоположное тому, куда клонит Ваш талант»[[339]](#footnote-340).

Действительно, Станиславский тех лет — клубок противоречий; старая манера творить его еще держит, но он уже в разладе с ней, он ненавидит ее в себе и в других (отсюда — обиды Немировича). Он готов перечеркнуть {248} весь свой режиссерский опыт и искать заново, на пустом месте.

Немирович замечает в Станиславском стремление сбросить «опеку разума» и начинать репетиционную работу без предварительно выработанного плана и замысла постановки, без беседы с актерами, без анализа ролей, без намеченных мизансцен. С чем? С кем?.. Такой резкий разрыв — не с традицией, с самими основами театрального искусства — кажется Немировичу бессмысленным ребячеством.

«Но суть в том, что я выше подчеркиваю: режиссер делает пробы того, что он *уже почувствовал*, пробует инсценировать образы, *уже вставшие в его воображении*.

Ни один из нашей труппы не скажет ни слова против того, что я пишу…

А вспомните, что требовали Вы. Вы хотели, чтобы актеры шли на сцену и играли отрывки из пьес, *когда ни у них, ни у режиссера* нет *никаких* образов!»[[340]](#footnote-341)

В самом деле, Станиславский, слушая актеров и даже вызывая их явное недовольство, практиковал такие методы работы, стремясь приневолить их и свою фантазию к активности, добиться от них и от себя особой свежести и непосредственности творческого процесса. Но то, что кажется Немировичу-Данченко причудой, в действительности является только одной из предварительных вариаций на тему будущей «системы» — позднее Станиславский разовьет эту форму работы и, кстати сказать, увлечет ею Блока.

Что-то есть в режиссерских вкусах Немировича-Данченко, что Станиславского раздражает — сегодняшнего Станиславского, в отличие от вчерашнего, и Немирович, сам совсем не рутинер, понимает, что именно. «Вам хотелось бы, — пишет он Станиславскому, — чтобы среди красивых, умных и теплых мизансцен, которые я даю, я дал бы что-нибудь новое, решительное, экстравагантное, что, может быть, разозлило бы публику, но заставило бы ее бродить. … Между тем, может быть, именно потому, что я избегал всего, способного озлить публику, я имел успех, и этот успех, естественно, еще больше возбуждал у Вас художественную досаду, как признак *остановки театра*.

Вот это я давно понял. И за последние годы словно установилось так, что я должен *иметь успех, не поднимая театра*, а Вы — те, которые *должны не иметь успеха*, но должны *поднять театр*»[[341]](#footnote-342).

Немирович все прекрасно сформулировал; он дал объективную формулу того, как идет процесс вырастания искусства над самим собой в силу вне его стоящей необходимости. Наступает момент, когда успех нежелателен. Когда успех доказывает лишь, что вкусы зрителя держат театр на привязи. Только разрыв с этими вкусами, пренебрежение к привычному даст возможность шагнуть вперед. Но процесс такого перерастания своего опыта, норм общественного понимания и вкуса — влечет за {249} собой, и это естественно, нарушение всякого равновесия в отношениях со средой и ближайшим окружением, равновесия как этического, так и психологического. Судьба Станиславского подтвердила банальную истину об одиночестве гения, в творческих исканиях которого заинтересовано все человечество.

Отсутствие успеха и явной удачи еще не означает в искусстве негативного результата. Это общее правило, и его всегда приходится иметь в виду, когда речь идет о художественных исканиях, их нужности или ненужности.

В переломный 1905 г., когда все брожения в Художественном театре выходят наружу, когда театр буквально разрывается между чувством своей принадлежности к прошлому и своей готовностью от него оторваться, Станиславский делает решительный шаг навстречу новым течениям в русском искусстве. Он именно в это время сближается с Мейерхольдом, три года назад изгнанным из театра; он привлекает Брюсова — главу русских декадентов, недавнего критика Художественного театра, и все свои надежды и усилия связывает с открывающимся в качестве лаборатории новых сценических форм Театром-Студией.

Исследователь творчества Станиславского Ю. С. Калашников публикует отрывок из проекта обращения создателей Театра-Студии к своим будущим зрителям. «Театр-Студия, — говорится в этом документе, — является по преимуществу театром молодых сил и новых форм сценических исканий.

Уделяя в своем репертуаре наибольшее место произведениям отвлеченно художественного направления, без различия эпохи, концентрирующим стиль в широком смысле, театр имеет в виду художников, стремящихся к искусству, объединяющих живопись со сценой»[[342]](#footnote-343).

Станиславский внутренне подошел к этой потребности работать с «молодыми силами» в поисках «новых форм». Его влекли к этому и собственные давние интересы. Человек, а поэтому и актер всегда были для Станиславского главным в искусстве — детальный быт и все крайности натурализма возникали для него в поисках полноты характеристики человека, атмосферы его существования. Но духовная интенсивность современного человека сильно возросла и ее надо было выявить через характеристику его духовной «среды».

Экспериментальный театр был нужен именно ради совместной работы режиссера-реалиста и режиссера-«модерниста»: отцы и дети хотели понять друг друга и осознать свои общие задачи. Соединившиеся в Студии на Поварской, Станиславский и Мейерхольд были заведомо разными художниками, вполне, надо полагать, ощущавшими взаимные различия. Но существовали задачи, не ими придуманные, возникшие как бы стихийно, и решения этих задач они, несмотря на все эти различия, хотели искать вместе.

{250} Такие союзы, хотя и кратковременные, объяснимы только наличием объединяющих идей, равно важных для каждого крупного художника и лишь в процессе творческой их реализации обнаруживавших свои противоречия.

Фиксируя разрывы и расхождения, приходится помнить и об этой стороне процесса, иначе диалектика развития исчезает и многое приобретает характер случайности. Между тем уж что‑что, а пересечения интересов Станиславского и Мейерхольда не выглядят как случайность. Ни в 1905 г. (Театр-Студия на Поварской), ни в 1907 г. («Жизнь человека» в театре на Офицерской и в Художественном театре), ни позднее («Месяц в деревне» в МХТ — «Гроза» в Александринском театре; «Дон Жуан» в том же театре — «Мнимый больной» в МХТ), ни тогда, когда оба они увлекаются импровизацией, каждый со своих позиций.

В деятельности Станиславского и Мейерхольда как бы олицетворена диалектика художественного процесса, представлен закон единства и борьбы противоположностей, двигавший развитием театра эпохи.

В период Театра-Студии весь внутренний объем проблемы обновления театра еще не выявился в полной мере. Эксперименты, в которых роль активного исполнителя взял на себя Мейерхольд, во многом проявлявший свою инициативу, велись на проверку гибкости именно того, что называлось «формой»: ее способности растягиваться, уплотняться, трансформироваться, ее восприимчивости к ритму (синтез с музыкой), к средствам живописной, графической и скульптурной выразительности (синтез с изобразительными искусствами).

Однако никак не приходится считать, что это были формальные поиски. Несмотря на то, что интерес участников сосредоточился преимущественно в области постановочных приемов, здесь впервые сознательно устанавливался принцип *содержательности сценической формы*. Устанавливалась не только прямая связь формы с тем, что ей предлагается выразить и характеризовать собой (авторскую мысль, типы персонажей, жанр и стиль пьесы, присутствующее в ней качество *художественного времени*), — но и значение формы как меры выражаемого смысла.

В Театре-Студии 1905 г. началось проникновение в ту тайну, открытие которой в практике последующих сценических поисков во многом преобразит театральное мышление и сам образ театра XX в. В общем отсюда и пойдут для русского театра ощущения и догадки, наскоро проверенные и позднее подтвердившиеся, относительно того, что сценическая художественная форма не только воспроизводит известное и виденное, но и позволяет воспринять в действительности нечто недоступное обычному, бытовому, восприятию.

Как известно, для соратников Станиславского credo Театра-Студии «сводилось к тому, что реализм, быт отжили свой век. Настало время для ирреального на сцене…»[[343]](#footnote-344) Мог ли, и если мог, то в какой мере, принять эту декларацию Станиславский? Ведь он не выступал при этом против {251} принципа жизненной правды в искусстве — для него речь шла лишь о поисках более высокой и полной правды. И хотя слово «реализм» он и сам готов был в это время отожествлять со словом «быт», по сути же — он чувствовал необходимость расширения как средств реализма, так и самого этого понятия.

Правда, сгоряча он тогда несколько односторонне оценивал достижения истекшего периода. Ведь как всякое живое и сложное явление, как форма, обладавшая полнотой действительной жизни, реализм первого пятилетия МХТ заключал в себе диалектическое единство эмпирического и антиэмпирического отношения к миру.

Уже в «Царе Федоре» и в чеховских спектаклях, особенно в «Трех сестрах», неумещаемость человека в эпохе и в ее быте звучала как самостоятельный мотив. Духовный «остаток» человека, утесненного и присвоенного миром материальной необходимости, вытеснялся в подтекст, проваливался в паузы, как бы создававшие щель в плотно пригнанном быте изображаемой среды — современной или исторической.

К. Л. Рудницкий верно указывает на существование важнейших первоэлементов нового театра в структуре чеховских пьес[[344]](#footnote-345). В значительной степени они наблюдались и в спектаклях. Уже с первых лет можно было увидеть не только в репертуаре, но и в самом методе Художественного театра его двустороннюю ориентированность: на завершение общеевропейской натуралистической реформы и на ее перерастание.

В этом смысле Станиславский не только отрицал себя, прежнего, но и исходил из себя, прежнего, как бы он ни оценивал свои цели, говоря о Театре-Студии. И следующая стадия его развития как художника не могла завершиться в фазе одного только отрицания столь близкого ему быта. Должно было найти новый синтез бытового и «надбытового» начал в искусстве, новое сочетание материальности и духовности в сценическом образе мира.

Станиславский в 1905 г. чувствовал потребность расширить именно самые рамки реализма, по сравнению с теми, какими он руководствовался прежде, и научиться воспроизводить в театре не только зримо-чувственные впечатления от жизни, но и — размышления о жизни, и то, что относилось к области самых тонких ощущений, что легче было выразить на языке отвлеченных понятий, нежели на языке искусства, да еще такого сугубо конкретного, как театр. Усложнялось представление о реальности.

Исторические пласты сдвигались. Сгущалось ощущение катастрофичности жизни. В воздухе носилось нечто такое, что новые писатели называли «роком» и что странным образом изменяло отношение к знакомым и вполне обыденным вещам. Современный театр стремился это передать. Получая летом 1905 г. протоколы репетиций и письма от Мейерхольда, работавшего в Пушкино над «Смертью Тентажиля», Станиславский «понял, что в основе мы не расходились с ним и искали того, что было уже найдено другими искусствами, но пока не применено в нашем».

{252} «Нужно изображать не самую жизнь, как она в действительности протекает, — излагал он credo Студии, — но так, как мы ее смутно ощущаем в грезах, в видениях, в моменты возвышенных подъемов. Вот это душевное состояние и надо передать сценически, подобно тому, как это делают живописцы новой формации на полотнах, музыканты нового направления в музыке, а новые поэты — в стихах. Произведения этих живописцев, музыкантов, поэтов не имеют ясных очертаний, определенных, законченных мелодий, точно выраженных мыслей. Сила нового искусства в комбинации, в сочетании красок, линий, музыкальных нот, в созвучиях слов. Они создают общие настроения, бессознательно заражающие зрителя. Они дают намеки, которые заставляют самого смотрящего творить собственным его воображением»[[345]](#footnote-346).

Высказывание это знаменательно. Игнорировать его, как якобы не выражающее мыслей самого Станиславского, не следует. Здесь затронут важный вопрос развития театра XX в. — вопрос о сценической форме, способной слить средства разных искусств для достижения особой *театральной* цели. Проблема такого синтеза возникала как проблема общекультурного, а отнюдь не только сценического характера. Стремление к синтезированию средств различных искусств для создания театрального образа отвечало той новой важной миссии, которую намеревался принять на себя театр в духовной жизни эпохи. Для выполнения этой миссии он и стремился восстановить свою изначальную полноту, целостность и всесторонность воздействия и литературы.

Опыты Театра-Студии на Поварской обозначили усилия Станиславского и Мейерхольда ввести поиски синтеза в контекст новых интересов, драматической сцены.

Сцена и в самом деле обладала в этом отношении особыми возможностями, что, как мы уже видели, чувствовали символисты. Именно опираясь на идею синтеза и развивая ее, символисты и надеялись вывести театр за пределы его художественной обособленности. *Практически* театр на такой шаг не решился и решиться, конечно, не мог. Но *свои* пути к осуществлению этой объективно возникшей задачи театр искал и нашел. Наиболее конкретным решением был синтез искусств (драмы, музыки, живописи, даже скульптуры) на самой сцене.

Гораздо более далеко — в направлении той великой цели, которая маячила перед культурой и ее деятелями, — вела попытка осуществить миссию преображения человека средствами театрального творчества. Театр рассматривался при этом в качестве первоначальной модели будущего общества, актер — экспериментальной модели человека.

Станиславский дал наиболее последовательный, но не единственный вариант решения этой сложной проблемы. Если взглянуть под этим углом зрения на театральную жизнь начала века, можно увидеть множество разномасштабных, но параллельных попыток того же рода и направления.

В сфере этих поисков и общность, и взаимодействие, и полемика, и {253} непонимание между Станиславским и символистами предрешались сами собой.

Что касается Блока, то его первые драмы несомненно стремятся воплотить начала сценического синтеза, а невозможность осуществить его жизненно, на почве человека, составляет основу их драматизма. Тема эта не уйдет из творчества Блока, будучи одной из центральных, если не самой центральной и главной идеей в его художественной системе. Способность же Станиславского «синтезировать» человека Блок увидит и в его актерских созданиях, и в работе Первой Студии, когда он познакомится с ней в 1913 г.

В цитированных выше словах Станиславского о программе Студии на Поварской выражена еще одна тенденция. Ее следует подчеркнуть и как эпохально важную для искусства в целом, и как весьма близкую Блоку. Имеется в виду мысль Станиславского о необходимости научиться изображать жизнь в театре не такой, какой ее воспринимает обыденное сознание, но такой, какой она предстает человеку в минуты духовного прозрения с определенной нравственной высоты, когда в нем освобождены и фантазия, и непосредственное чувство идеала.

Воспринятая с внутренней, духовной позиции, с высокой и свободной точки зрения, действительность будет выглядеть по-новому, суть вещей и характеры увидятся глубже, ярче, острее, и театр, говорил Станиславский, должен найти средства, чтобы такое возвышенное, углубленное видение действительности воспроизвести на сцене.

К Театру-Студии на Поварской можно прикрепить только самое начало этих поисков. Они, несомненно, присутствовали в работе Мейерхольда над постановкой «Смерти Тентажиля» Метерлинка, о чем с достоверностью позволяет судить анализ мейерхольдовских замыслов, осуществленный К. Л. Рудницким в его книге о Мейерхольде. Но воплотить задуманное, как справедливо показывает исследователь, не удалось.

Искомый «синтез искусств» неожиданной тяжестью обрушился на актера, нивелировал его. Духовного взлета не получилось, и деформация представляемой жизни оказалась неоправданной. На первых репетициях, когда еще не все новые средства были введены в строй, виделся успех. Но под конец за «синтезом» актер пропал совершенно. Выяснилось, что его-то искусство и труднее всего синтезировать.

Однако неудача вовсе не означала отказа от самой идеи. Поиски обостренного восприятия действительности, ее соотнесения с внутренней и высшей точкой зрения на жизнь Станиславский продолжал и дальше. Такими поисками отмечены его постановки еще в 1905 г. задуманной «Драмы жизни» Гамсуна, в 1907 — «Жизни человека» Леонида Андреева, в 1911, совместно с Крэгом, «Гамлета» Шекспира. Идея перешла, уже обретя свои глубокие корни в «системе», в Первую Студию.

Для Станиславского в итоге опытов той же Студии на Поварской выяснилась радикально важная вещь, впрочем подтвердившая правильность всех его априорных убеждений и данных его собственной практики предшествующих лет. Выяснилось, что любые упражнения с формой в театре бессмысленны, если они производятся помимо актера и в ущерб {254} актеру. В той реформе театральной системы, которая назревала в связи с развитием нового художественного мышления, актера нельзя было обойти. Но нельзя было и навязать ему новую манеру извне. Станиславский понял, что поиски нового театра должны начинаться с актера. Реформировать следовало актера — душевно и физически, научив его раскрывать на сцене ту «жизнь человеческого духа», выявлению и оформлению которой в плане общей композиции спектакля должен был служить режиссер со всеми сосредоточенными в его руках средствами.

Станиславский, впрочем, как всегда, ищет гораздо большего, чем просто новых приемов режиссуры. И ищет, ориентируясь на цель, которая в общих своих контурах уже перед ним вырисовывается. Эта цель может быть приблизительно обозначена нами как театр человека-актера. Как раз в это время Станиславский делает необыкновенно важное признание, помогающее понять весь смысл его деятельности в искусстве: «Я актер по природе и совсем не режиссер». И еще о режиссуре: «*Я не люблю этой деятельности* и делаю ее по необходимости»[[346]](#footnote-347).

Не приходится, конечно, принимать это заявление слишком буквально. Значение режиссерской деятельности Станиславского огромно, и никакие его собственные на этот счет высказывания умалить роль Станиславского-режиссера в истории театра XX в. не могут.

Но Станиславский точно определяет центральный источник своей творческой энергии. Он точно называет исходную позицию своего отношения к миру, применительно к которой разворачивается вся совокупность его интересов, вся его деятельность в целом.

В своих взглядах на театр и актерское творчество Станиславский исходил из веры в природную талантливость человека. Он всегда мыслил об искусстве как о свободном и естественном проявлении природно заложенных в человеке творческих сил и возможностей.

Искусство было для него высшим видом деятельности человеческой личности, достигшей своего полного *нормального* развития.

В этом смысле «система» может рассматриваться и как продолжение натуралистической традиции и как отказ от нее. Фоном для этой диалектики в русском искусстве являются процессы более широкие. Важно, однако, отметить особое место «системы» Станиславского среди очень разнообразно направленных теорий и экспериментов жизнетворческого плана.

В сущности, «система», как и многие другие явления в духовной жизни начала XX в., — жизни, наэлектризованной предощущением близящейся социальной катастрофы и социального обновления, — имела своей высшей целью *собрать человека*. Собрать его на почве искусства, ибо в действительности, подверженной закону всестороннего отчуждения, только искусство и сохраняло относительную свободу творческого отношения к своему объекту.

Театр начала XX в. отнюдь не отказывался от выявления идейных, общественных, духовных противоречий современной жизни. Не уходил от {255} этого в своем творчестве и Станиславский. Но, изображая дисгармонию окружающего мира, показывая людей, внутренне искалеченных и ущербных, создавая острейшие сатирические образы, театр хотел и мог одновременно искать против этого свое противоядие. И он весьма активно искал его — вероятно, в «системе» Станиславского с наибольшей глубиной и нравственной озабоченностью.

«Система» была обращена на актера, исходила из актера и должна была гармонизировать в нем начала человеческие и творческие. Задача и цель ее определялись тем, чтобы вырастить в актере человека, а человека сделать художником. И Станиславский, с его подходом к искусству, только стремясь к этой цели, мог считать, что создает театр и в самом деле отвечающий запросам современной эпохи: театр, изображающий жизнь такой, какой она видна «в моменты возвышенных подъемов», — со всей ее красотой и со всем ее уродством.

Опорой «системы» Станиславского был естественный человек. «Система» была направлена на преодоление той неполноценности и разорванности бытия современного социального человека, которая уже давно стала не только фактом, всесторонне отраженным искусством, но и фактом, влияющим на судьбы самого искусства.

Таким образом, задача излечения искусства совпадала с задачей излечения человека и общества.

Идеи и устремления Станиславского во многом перекликались с исканиями символистов и, прежде всего, — Блока, хотя полного сближения интересов между ними, особенно в сфере непосредственно творческой, не происходило и произойти не могло. (Дальнейшие отношения между Блоком и Станиславским выявили это со всей очевидностью.)

В любом театре старого типа значение имел только художественный результат профессионального труда актера, т. е. игра актера во время спектакля, образ, создаваемый им на сцене. Роль могла вынашиваться актером длительное время, вырастать из глубин его собственной жизни, но могла и решаться по иному принципу, на основе владения суммой технических приемов.

Все равно явлением художественного творчества и единственной целью его оставалась только роль, ее воплощение на сцене.

Станиславский изменил понятие о цели театрального творчества, необычайно расширив его содержание и его масштабы. Он изменил состав материала, из которого создается произведение театрального искусства, втянув в эту деятельность *всего человека*. Профессионально ограниченный человек, адекватный понятию «мастер», «лицедей», — его не устраивал.

Прежнее эстетическое и нравственное сознание легко допускало, чтобы актер-человек и актер-художник существовали в разных мирах, на различных уровнях бытия. Творчество было подобно самоотречению: кто-то, какой-то «двойник» художника появлялся на сцене; за сценой оставался его создатель — свое дело он выполнил. Он был только поставщиком эстетических переживаний — не больше.

{256} Это двойничество (Станиславский называл его по-разному, популярнее всего был термин «театр представления») было главным врагом «системы».

Станиславский поставил человека выше актера и с этих позиций пересмотрел проблему взаимодействия между произведением (сценическим образом) и его создателем, учтя при этом опыт старого театра.

В свое время Белинский, через философию немецких романтиков, пришел к пониманию искусства как сферы целостного проявления жизненных сил человека и, соответственно общему направлению своего ума, перевел проблему из плана философско-эстетического в план социальный. Демократизм Мочалова был провозглашен им в качестве основной предпосылки эмоциональной активности бурного гения. «Плебейство» в сфере творчества было отожествлено Белинским с искренностью и силой выражения трагической темы.

Но многократные посещения Белинским спектакля «Гамлет» дополнили эту его общую мысль чувством восхищения и своеобразного блаженного ужаса, испытанного в тот момент, когда вдруг нерушимый барьер между художником и его творением, между жизнью и искусством внезапно взламывался и происходило некое чудо, изменявшее все существующие представления о театре. Всегда считалось, что актер играет, а зритель смотрит. Здесь же, в стенах театра, возникала новая действительность притом — реальная не только по вере, но и в самом деле реальная как для актера, так и для зрителя, и все люди, которые в нее были втянуты, становились хоть на какое-то время новыми людьми, непохожими на только что пришедших сюда обывателей.

Рассказ Белинского о Мочалове-Гамлете стал документом огромной творческой важности не только потому, что он дал понятие о том, как *играл* Мочалов, но и потому, что он показал, как игра переходила в жизнь, а жизнь — в искусство. Станиславский не случайно из всех русских актеров назвал Мочалова великим гением, открывавшим искусству новые пути. Это выделение Мочалова из многочисленной плеяды великих мастеров русской сцены было в высшей мере знаменательно.

Чудо прорыва через барьер отчуждения осуществлялось очень редко и ввести его в обыкновение, сделать достоянием «школы» не удавалось. Щепкин, для которого дело создания «школы» при его просветительском темпераменте было необычайно важно, сделать этого также не смог. Знаменитые советы Щепкина его ученикам, являвшие собой вершину нравственного самосознания русского реалистического театра XIX в., в сущности были направлены лишь к одному: организовать актера для наилучшего выполнения профессиональной сценической задачи.

Способность поднять ремесло (ибо театр преимущественно оборачивался именно ремеслом для тех, кто в нем работал) до уровня «священнодействия» — вот что составляло собой пьедестал проповеднического искусства Щепкина. Щепкин требовал, чтобы актер сделал театр своей религией. И, конечно, он справедливо убеждал своих учеников, что доходчивость проповеди во многом зависит от того, верит ли сам священнодействующий в храме искусства в те истины, которые провозглашает.

{257} Но щепкинское — «живи и умри в театре» во многом отлично от того, чему учил Станиславский. Для него скорее театр жил в человеке и возникал как его продолжение. Религией Станиславского был актер-человек.

При видимом совпадении принципа сценического перевоплощения, как его понимал Станиславский, и щепкинского принципа влезания «в шкуру действующего лица» между ними все же есть разница. Она особенно ясно раскрывается в исторически знакомых нам формах самоотрицания этих принципов.

В одном случае искусство умирает в актере, оставляя на сцене обыкновенного, среднего натурального человека, лицезрение которого вызывает у тех, кто пришел в театр, чувство неловкости.

В другом случае происходит то, о чем подробно пишет Н. Г. Зограф, прослеживающий кризис реалистической традиции в театре конца XIX в.[[347]](#footnote-348) Актер толкует завет Щепкина односторонне и снова возвращается к лицедейству, лишь на новом уровне. Он становится рабом созданного им сценического типа и варьирует его многократно, приспосабливаясь и духом, и телом к определенным, достаточно узким требованиям.

Искания Станиславского, его теория и практика, направлены против объективных законов буржуазного общества, против закономерностей старой истории, разлучавших художника и результат его творческого труда, выталкивавших прекрасное из сферы непосредственного жизненного обращения в ту специализированную область, где прекрасное представало как товар.

Конечно, Станиславский не занимался социологическими построениями. Но его система возникла как результат социального кризиса и была порождением эпохи, глубоко и чутко понятой в своих самых важных гуманистических, обновительных устремлениях.

Эта «система» исключала для актера возможность отречься от себя и надеть на себя чужое лицо — стать «типом», сегодня отожествить себя с одной средой, а завтра — с другой. Такое положение, чтобы между художником сегодня и тем же художником завтра не было ничего общего, являлось для Станиславского неприемлемым. В таких случаях он и «не верил». Верить можно было только «внутреннему» человеку, тому, что не меняется в своей творческой основе, и вряд ли можно считать, что для Станиславского с тогдашними его идеями и интересами вопрос «веры» и «неверия» мог сводиться только к достоверности жизненно-бытового поведения персонажа. Речь, конечно, шла о сценическом поведении актера, т. е. — о полноценности, о нормальности самого творческого процесса, содержание и смысл которого состояли в том, чтобы из-под маски типа высвободить то, что этим типом было пленено, ограничено, загнано вглубь. Означало ли это отказ от правдивой передачи жизненных, социально и всячески обусловленных типов, достоверной обрисовки знакомых фигур {258} окружающей жизни? Отнюдь нет — социальная обыденность входила в эстетику Станиславского как необходимая часть реализма.

Но воспроизведение социально обыденного человека-типа было только частью эстетики Станиславского в отличие, например, от «школы представления», где задача эта являлась главной, отвечая общей тенденции школы принимать мир, каков он есть, в его результатах, а не в его процессах.

Для Станиславского важно было не сбросить быт, но — его драматизировать, показать, что борьба человеческого с бесчеловечным еще идет и идет всегда, что любое лицо, втиснутое в шкалу социальных унификаций, где-то в глубинах своей души хоть немного, но из этих унификаций выбивается. Принцип — «ищи доброго в злом» — уже потом ученики дополнили требованием — «а злого в добром». Станиславский же имел в виду не диалектику, как таковую, а нечто иное, он хотел за социально ограниченным типом, за человеком, который другому человеку «волк», увидеть и показать *просто* человека, того, которого называют «естественным» и который во всей истории искусства выступал живым началом добра, единственной опорой гуманистической морали, объектом ее внимания и ее конечной целью.

Станиславскому — и в этом он необычайно близок Блоку — важно не «заменить» человека социального человеком гуманным, но показать второго внутри первого, показать драматизм их отношений и их борьбу между собой, полную острейшего *психологического* драматизма.

Внимание к психологии развивалось вследствие того, что сама борьба указанных начал требовала анализа всего состава человека. «Представлять» тут, не погружаясь в процесс переживания, ничего было нельзя, поскольку способом представления воспроизвести можно только виденное, наблюдаемое. Тут же надо было вскрыть некую тайную и скрытую работу души.

Работа *над человеком* закономерно выходила для Станиславского на первое место, что и проявлялось, в частности, в непомерном (с точки зрения практических, профессиональных интересов театра) затягивании репетиционного периода, в течение которого именно совершенствовался человек, а не готовились роль, спектакль; сказывалось это и в особом понимании целей студийной работы, в отказе от студии экспериментально-постановочного типа (Театр-Студия на Поварской) и тяготении к студии — питомнику молодых, новых людей, студии с толстовским направлением (какой явилась Первая студия МХТ, любимое детище Станиславского). Поэтому Станиславскому легче было отказаться от режиссерской работы, чем от актерской; легче от актерской, чем от педагогической.

Познание и творчество сближались в «системе» Станиславского с решительностью, встречающейся только в XX в. Познание себя становилось процессом подготовки себя к творчеству и незаметно переходило в него. Где начиналось искусство и где кончалось оно при успешном применении «системы», установить было бы трудно.

Процесс познания собственной природы и был для Станиславского тем {259} актом, крайне важным и плодотворным, в котором материальное и духовное начала человеческой личности обнаруживали свое единство. Поэтому-то, при всей сосредоточенности актера на понимании внутренней механики своего психо-физиологического аппарата, внимание к этике как норме нравственно-естественного поведения имело для Станиславского столь большое значение. Именно потому, что «система» равно обнимала собой и физическое и духовное, Станиславский, не впадая в противоречие с существом своих устремлений, мог говорить в один период о том, что искусство театра призвано раскрывать на сцене «жизнь человеческого духа», а в другой — выдвигать на первый план, как путь к овладению жизнью духа, «метод физических действий». Важно было, что принцип «человека-актера» оставался неизменным.

Создание человека и создание художника понималось Станиславским как единый процесс. Прекрасный, гармонически развитый человек был для него явлением столь же художественным, как и прекрасное искусство — явлением гуманным. Здесь находит себе объяснение своеобразная глухота Станиславского к политике, его неприятие всякой обнаженной идеи, тенденциозности. Но к конечным целям революции Станиславский глух не был.

Ведь в сущности своей, минуя промежуточные формы борьбы за освобождение человека, Станиславский вырывался прямо к ее конечной фазе. Если для социалистов возможность появления человека-художника мыслилась осуществимой только в далеком будущем, после изменения всего общественного строя, то Станиславский стремился осуществить такую возможность немедленно.

Удивительно, как при своей духовной близости к Толстому Станиславский начисто избежал толстовской морализации и всего комплекса «вины», преследовавшего в тот период русскую интеллигенцию. Вероятно, причина этого — как в цельности его мироощущения, так и в возможности постоянного практического действия, которую предоставляла ему собственная актерская работа. Ведь для Станиславского — и не в этом ли секрет его особой гениальности? — дело заключалось всякий раз не только в том, чтобы исполнить новую роль, увлекательную для него в тех или иных отношениях. Актерская работа была для Станиславского всегда и постоянно решением творческой задачи высшего типа. Это было всякий раз новой победой человека-художника, новым актом снятия мучительного противоречия между искусством и жизнью.

Интересно свидетельство Сергея Ауслендера, который писал в 1910 г.: «А вы вполне уверены, что театр Станиславского — театр? Помните, как в прошлом году на собрании у барона Дризена Станиславский говорил о ненависти к театру, о стремлении к чему-то высшему, чем театр, к жизни? … А декорации, костюмы, грим — только печальная необходимость, без которой — как сказал тот же Станиславский, — “к сожалению, пока нельзя обойтись”»[[348]](#footnote-349).

{260} Важно, однако, что Станиславский предпочитал отрицать театр в формах самого театра. И если его учеником и «усилителем» известных его тенденций был столь близкий его сердцу Л. А. Сулержицкий, растворявший театр в жизни, то и Е. Б. Вахтангов, искавший синтеза театра и жизни на почве сцены, был также его последователем. Вполне понятно, что Вс. Мейерхольд, в целом стремившийся к решению той же проблемы, которую никто из них не придумывал, ибо ее ставила эпоха, осознавал свои связи со Станиславским тем отчетливей, чем более зрелым и целенаправленным становилось его собственное творчество.

Отношения Блока с Художественным театром и Станиславским складывались и претерпевали изменения на протяжении длительных сроков. В 1902 г. в Петербурге Блок впервые попадает в Художественный театр и затем становится постоянным посетителем его гастрольных спектаклей.

Личное же знакомство и творческое общение Блока со Станиславским началось в 1908 г. В мае этого года, во время гастролей Московского Художественного театра в Петербурге, Блок прочел Станиславскому и Немировичу-Данченко только что написанную им «Песню Судьбы». Станиславский, пишет Блок отцу после этого чтения, «пленился» пьесой и «может быть, он поставит ее, но я еще должен над ней работать»[[349]](#footnote-350). Уклончиво отвечая Комиссаржевской, которая изъявляет намерение поставить пьесу в своем театре, Блок, после летней доработки, посылает второй вариант «Песни Судьбы» Станиславскому. Ссылаясь на чрезмерную занятость и «измученное состояние», Станиславский медлит с ответом, заверяя, однако, поэта в своем чрезвычайном интересе к его произведению[[350]](#footnote-351).

Блок готов предположить, что Станиславский разочаровался в пьесе после ее переделки или что она неудобна в постановочном отношении, и откровенно признается ему: «А между тем душа моя просит сцены для этой пьесы — в противоположность всем остальным, какие я до нее писал»[[351]](#footnote-352). Ответ приходит только в декабре. Станиславский пишет, что прочел пьесу раза четыре и «не пришел ни к какому выводу», что он поймет, если Блок разорвет письмо, не дочитав его, что он отказывается критиковать, потому что — «не критик» и «не литератор», но что он не понимает «чего-то, что связывает все акты в одно гармоническое целое, а может быть, что и в пьесе нет цельности». «Я всегда с увлечением читаю отдельные акты Вашей пьесы, волнуюсь и ловлю себя на том, что меня интересуют не действующие лица и их чувства, а автор пьесы. Читаю всю пьесу и опять волнуюсь и опять думаю о том, что Вы скоро напишете что-то очень большое»[[352]](#footnote-353). Станиславский проницательно замечает, что пьеса кажется ему важной переходной ступенью в творчестве {261} Блока, он готов допустить, что Блок сам недоволен ею и мечется в мучительных поисках, т. е. фактически угадывает то, в чем сам Блок еще не отдает себе полного отчета. Он действительно вступает в новый период своего творческого развития, столь многое в его художественных интересах изменяющего, что уже к 1910 г., согласно несколько более позднему признанию, он и сам решительно будет считать «Песню Судьбы» — «дурацкой пьесой»[[353]](#footnote-354).

Однако и теперь, когда *тема* пьесы им всецело владеет, когда, как ему представляется, сама постановка этой темы отражает назревшую потребность «возрождения национального самосознания», неся в себе высокие и спасительные народнические устремления, — слово Станиславского он воспринимает с величайшим доверием. «Вы лично и дело Ваше всегда были и есть для меня — пример строжайшего художника. В Вас я чувствую и силу, и терпение, и жертвенность, и *право строжайшего суда*. Верю Вам глубоко…», — пишет Блок Станиславскому[[354]](#footnote-355).

Станиславский обращается к Блоку не менее доверительно. Быть может, причина непонимания пьесы лежит в нем самом? — Станиславский склонен подозревать себя в узости, в неспособности воспринять явления нового искусства. «Иногда — и часто — я обвиняю себя самого, — пишет он Блоку. — Мне кажется, что я неисправимый реалист, что я кокетничаю своими исканиями в искусстве; в сущности же, дальше Чехова мне нет пути. Тогда я беру свои летние работы и перечитываю их. Иногда это меня ободряет. Мне начинает казаться, что я прав. Да!.. Импрессионизм и всякий другой “изм” в искусстве — утонченный, облагороженный и очищенный реализм»[[355]](#footnote-356).

Станиславский в сущности говорит здесь о том, что составляет самую основу его творческой работы в этот период, об исходных идеях своего искусства, руководящих им в поисках единого органического подхода к решению различных художественных задач. Об этом самом он писал и месяц назад Л. Я. Гуревич: «Не сомневаюсь, что всякое отвлечение, стилизация, импрессионизм на сцене достижимы утонченным и углубленным реализмом. Все другие пути ложны и мертвы»[[356]](#footnote-357). Метод раскрывался при этом для Станиславского в своей диалектике — новейшие произведения проверялись со стороны своей внутренней верности жизни и психологии, т. е. — реализму; но само представление о реализме становилось глубже и тоньше; не цепляясь за форму внешнего правдоподобия, оно настаивало на сохранении верности принципу жизненной правды в ином, более существенном смысле.

Делясь с Блоком своими соображениями, Станиславский предлагает ему воспользоваться критериями, которые сам для себя недавно открыл. — «Я много работал над практическими и теоретическими исследованиями психологии творчества артиста и пришел к выводам, которые {262} блестяще подтвердились на практике. Только этим новым путем найдется то, что мы все ищем в искусстве. Только этим путем можно заставить себя и других просто и естественно переживать большие и отвлеченные мысли и чувства. Когда я подошел к Вашей пьесе с такими мыслями, то оказалось, что места, увлекающие меня, математически точны и в смысле физиологии и психологии человека, а там, где интерес падает, мне почудились ошибки, противоречащие природе человека.

Что это: догадка, мое увлечение новой теорией — не знаю и ни за что не отвечаю, а пишу на всякий случай. Если глупо или наивно, — забудьте, если интересно, — при свидании охотно поделюсь с Вами результатами своих исканий. В письме всего не передашь»[[357]](#footnote-358).

Эта часть письма Станиславского, написанного «за гримировальным столом, в антракте между двумя актами», производит на Блока самое глубокое впечатление. На «реальности» поднятой им в пьесе проблемы он и настаивает в ответном своем письме Станиславскому. Однако характерно, как усложняется для Блока поднятый Станиславским вопрос о реализме в искусстве в аспекте присущего ему понимания общих задач художественного творчества.

Конечная цель искусства для Блока — не произведение, а человек в действительности, причем не с отвлеченно гуманистической, а с конкретно жизненной точки зрения. Понять свой долг в отношении России — не значит ли для современного интеллигента проникнуться реальным началом? Блок верит, что все хотят и ждут этого, «ибо мера нашей утонченности исполнилась, — пишет он, — т. е. утонченность уже вошла в плоть и кровь, всегда с нами, мы уже не трепещем за нее (конечно, я говорю “мы” лишь в предчувствии новых людей, пока их, несомненно, мало); и потому мы *вправе* стать *реалистами* в новом смысле». Все эти слова, поясняет Блок, говорятся «в ответ на 1) Вашу тревогу о том, что в пьесе моей я все твержу: Россия; 2) в знак полного моего согласия с Вашим утверждением, что все “измы” в искусстве включаются в “утонченный, облагороженный, очищенный реализм”»[[358]](#footnote-359).

Нетрудно уловить, что, разделяя стремление Станиславского рассматривать жизнь и творчество как единый процесс, не противопоставлять, но сближать жизнь и искусство, растить их из общего корня, Блок одновременно переводит вопрос о реализме в иной план, Станиславским не предусмотренный. Станиславский проверяет реалистичность произведения его верностью «физиологии и психологии человека». Для Блока (и именно в этом смысле он говорит о «реальности» своей темы России и интеллигенции) вопрос о реализме заключается в том, насколько художник способен стать выразителем *реальных* потребностей мирового развития. Реализм искусства проверяется на почве жизненного воплощения им создаваемых моделей действительности и в этом смысле символизм не противоречит реализму. Категория стиля для Блока сама по себе не существует. «Дело уже не в том, символисты мы или натуралисты, {263} так как подлинный натуралист — символичен (Золя, Художественный театр), символист — натурален», — запишет Блок уже гораздо позднее по поводу драмы «Роза и Крест»[[359]](#footnote-360). Но высказывает эту мысль он неоднократно и раньше, в частности — в связи с Комиссаржевской. Ведь, как уже об этом говорилось, искусство в понимании Блока является связующим звеном между сферой стихии и сферой культуры, силой, которая приводит движение культуры в согласие с движением мировой стихии, внося в жизнь новые формы реального и вместе с тем — символического значения. «Стать реалистами в новом смысле» — значит жизненно подчинить себя требованиям, услышанным через искусство, через творческое отношение к действительности.

Расходясь со Станиславским в своем понимании природы и миссии искусства (для Станиславского искусство никогда не обладало такой страшной «испепеляющей» силой, какой оно обладало для Блока, никогда не было выше человека, не представительствовало столь императивно от лица «стихии», но всегда укладывалось в понятие культуры и ее гуманистической традиции), Блок вместе с тем видит в Станиславском художника, углубленного в решение той же проблемы «нового человека», какая все более волнует и его самого.

Таким образом, переписка по поводу «Песни Судьбы», несмотря на то, что Станиславский фактически отказался ставить пьесу, подняла вопросы, очень важные для обоих художников, и способствовала их сближению. Она выявила их интерес друг к другу, обнаружила желание творческого сотрудничества. Вместе с тем она показала, что, близкие в одном, они в другом столь же решительно между собой расходились. В их дальнейших взаимоотношениях стремление к совместной работе во имя общих художественных целей и одновременно — неспособность найти общий язык, не только принять, но и до конца понять друг друга проявится со всей определенностью.

В последующие годы Блок все острее и трагичнее ощущает противоречия между процессами социального развития России и судьбами культуры. «Современная жизнь есть кощунство перед искусством, современное искусство — кощунство перед жизнью», — записывает он в феврале 1909 г.[[360]](#footnote-361) Он отмечает тот же, в сущности, разрыв между художником и его творчеством, к преодолению которого стремится Станиславский. Станиславский, как и Художественный театр в целом, ищут в это время путей к трагедии. В репертуаре МХТ появляются инсценировки романов Достоевского («Братья Карамазовы», «Бесы»), «Живой труп» Л. Толстого. Станиславский вместе с Гордоном Крэгом ставит в 1911 г. «Гамлета» Шекспира — трагедию, современность которой Блок чувствовал особенно остро.

Однако, чрезвычайно показательна реакция Блока на эту постановку «Гамлета». Спектакль, отметивший крайнюю веху продвижения Станиславского к театру «жизни человеческого духа», был постановочно освобожден {264} от всего, что могло затемнить символический смысл происходящего. «Лучший человек, проходящий по земле, как ее очистительная жертва», Гамлет воспроизводил в понимании театра духовную ситуацию современного интеллигента, заглянувшего за пределы знакомого ему мира, «по ту сторону жизни», и с тех пор усумнившегося в ценности всего существующего, обремененного непосильной задачей мечом очистить мир от скверны — задачей, повергающей его «в недоумение и отчаяние»[[361]](#footnote-362).

«“Гамлет” в Художественном театре (плохо)», — записывает Блок после посещения спектакля[[362]](#footnote-363). Красноречив сам лаконизм этой записи. Несколько позже, увидев в Берлине «Гамлета» в постановке Макса Рейнгардта, Блок вспоминает Качалова, но мельком. Вероятно, интерпретация трагедии, осуществленная Крэгом и Станиславским, не совпадала с его собственным ощущением шекспировского трагизма.

Субъективная трагедия человека старой культуры все более властно и безоговорочно заслонялась для него в эти годы грозным и величественным явлением пробуждающейся «мировой стихии». Во всех явлениях современной жизни Блок улавливал новые ритмы, предвещавшие надвигающуюся бурю. «Ритм (мировой оркестр), музыка дышит, где хочет: в страсти и в творчестве, в народном мятеже и в научном труде [в революции]», — пишет он уже в 1909 г. (Станиславский же ставит в это время спектакль-поэму о культуре былых времен — «Месяц в деревне» Тургенева.) «Современный художник, — продолжает Блок, — искатель утраченного ритма (утраченной музыки) — тороплив и тревожен; он чувствует, что ему осталось немного времени, в течение которого он должен или найти нечто, или погибнуть»[[363]](#footnote-364).

Возможность «гибели» должна быть принята художником безоговорочно, считает Блок, потому что в этом раскрывается его единство с миром в эпоху бурь и катастроф, сметающих культуру — сферу, где действует художник, но сулящих человечеству обновление в будущем. Из этого мироощущения и возникает тема «Радости-Страданья», — центральная трагическая тема его следующей драмы — «Роза и Крест», которую возьмется ставить Станиславский. Тема, по сути дела, далекая Станиславскому, что раскроется не только в процессе работы Художественного театра над этой пьесой, но и обнаружится жизненно в различии поведения, настроения, судеб Блока и Станиславского в годы Революции.

В спектаклях Художественного театра Блок не находит той «музыки», тех стихийных ритмов современной жизни, которых он требует и ищет в искусстве, без этого обреченного омертвению и распаду. Только Станиславский-актер являет в себе для него начала некой недостижимой гармонии, чудесного прорыва к будущей недоступной современной эпохе цельности.

{265} После тургеневского спектакля МХТ Блок записывает в дневнике: «раздирательный “Нахлебник” (беспросветно; вечное: все люди делятся… неприспособленные — нахлебники). Из актеров — вполне настоящий один Станиславский (в “Провинциалке”). Остальные нигде не поражают (Артем очень хорош. Качалов делает глазки, от него уже пахнет jeune premier’ом)»[[364]](#footnote-365).

В «Живом трупе» — «все актеры, единственные и прекрасные, но актеры. Один Станиславский — опять и актер и человек, чудесное соединение жизни и искусства. А цыгане — разве это цыгане? Нет, цыгане не таковы»[[365]](#footnote-366).

Новый спектакль МХТ, «Мнимый больной» Мольера, — виденный Блоком 6 мая 1913 г., также оставил впечатление «самое дурное», чувство, что «Мольер устарел». — «Затем — Бенуа — жизнерадостный труп, и трупом пахнет от его выдумок. “Ансамбль” Художественного театра испарился, большая часть актеров (много новых) играет хуже, чем в Александринке. Любовники — Юрьевы чистой воды»[[366]](#footnote-367).

Тем более поразительной представилась ему в таком окружении артистическая чистота Станиславского. «Станиславский восхитителен, минутами смертельно жаль его, попавшего в эту мертвецкую бездарностей и пошляков».

Блок чувствует себя совершенно разбитым от этого впечатления — «давно не было такой ненужной тяжести»[[367]](#footnote-368).

В том, что «спектакль в целом… не понравился, нравились только Вы, Лужский в Сганареле, иные частности у некоторых, а остальное было тяжело и не нужно», — Блок признается и Станиславскому[[368]](#footnote-369).

Блок воспринимает Станиславского как исключительное явление на фоне МХТ и на общем фоне театральной жизни своего времени, но, вместе с тем, и как норму, вне которой искусства не существует. Именно в актере, т. е. в человеке, душа которого и призвана к тому, чтобы выразить и разрешить современные конфликты, обнаруживаются для Блока все противоречия, слабости и пороки существующего театра. «Не люблю я актеров, милая, постоянно мне больно, что ты хочешь играть. Тут *стыдное* что-то. Спасает *только гений*; нет гения — стыдно, скучно, не нужно. Гениальный театр — искусство, не гениальный — неблагодарное ремесло», — пишет он жене в 1913 г.[[369]](#footnote-370)

Тема гения — одна из главных в размышлениях Блока предреволюционного десятилетия. Но рядом с ней — и это во многом объясняет его тяготение к Станиславскому — возникает и укрепляется интерес к судьбе простого человека, «неудачника», живущего на разломе эпох. Ведь именно этот человек представляет собой тот материал, из которого история создаст новые формы, в нем совершаются процессы зарождения новой {266} жизни. Отсюда — усиливающееся неприятие всякого схематизма, «кукольности» в искусстве, всего сухого и формального, — особенно много всего этого Блок находит у Мейерхольда, — и стремление к психологии, к «житейскому», к тому, чтобы шире и конкретней представить в искусстве весь тот «средний», обыденный план действительности, в которую врываются, ломая старые пласты жизни и старого человека, стихийные силы.

В 1911 г. в дневнике Блока появляются записи, указывающие на то, что значение «реального» в его эстетике сильно возрастает.

«Пишу Боре (А. Белому. — *Т. Р*.) 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 сгорать. Безумно люблю жизнь, с каждым днем больше, все житейское, простое и сложное, и бескрылое и цыганское.

Возвратимся к психологии».

«Назад к душе, не только к “человеку”, но и ко “всему человеку” — с духом, душой и телом, с житейским — трижды так»[[370]](#footnote-371).

Но возврат к быту, к психологии, к конкретности и историзму происходит у Блока на основе развития (а не отрицания) его символистской системы. Характер реалистических устремлений Блока выясняется при обращении к его творчеству, прежде всего — к крупнейшим его работам предреволюционных лет — в том числе драме «Роза и Крест».

Свою драму Блок снова решает предложить Станиславскому. К моменту встречи со Станиславским Блок довольно мрачно смотрит на МХТ и театральные дела в целом. «Положение театральное — и мое в частности — очень тяжелое, но я ничего не скрываю от себя, ни на какие половины не пойду», — пишет он жене[[371]](#footnote-372).

Встрече со Станиславским Блок придает решающее значение. «Это очень важно для меня и *внутренне* (а может быть и внешне) решить *все*: я способен верить *только ему лично* (в театре), остальное меня просто бесит — и твой Мейерхольд в том числе. Если Станиславский найдет возможность *сам* поставить и играть пьесу, я буду спокоен за все окружающее его (он — центр). Если нет, опять закопаюсь в свою мурью, как все последние годы, буду писать до времени для себя, про себя, один (хотя бы и пьесы)»[[372]](#footnote-373). Блок мечтает о том, что Станиславский сыграет Бертрана.

Так, крайне заострив для себя вопрос о своей театральной судьбе драматурга, Блок приглашает находившегося в Петербурге на гастролях Станиславского к себе, чтобы прочесть ему пьесу. Чтение, состоявшееся 27 апреля 1913 г., переходит в весьма длительный разговор, впечатление от которого Блок охарактеризовал в письме к жене: «Третьего дня у меня был Станиславский. Он сидел у меня *девять* часов подряд, и мы без перерыва говорили. Он прекрасен, как всегда, конечно. Но вышло так, {267} оттого ли, что он очень состарился, оттого ли, что он полон другим (Мольером), оттого ли, что в нем нет моего и мое ему не нужно, — только он *ничего не понял* в моей пьесе, совсем не воспринял ее, ничего не почувствовал. Он даже извинился, боялся мне “повредить” и т. д.; говорил, что не понял и четверти, что надо считать, что я ему рассказал только схему (я ему рассказывал уже после чтения все с начала, разжевывая, как ребенку, кое-что он понимал — холодно, — фантазировал, представлял — по-актерски, доходил даже до пошлости иногда)»[[373]](#footnote-374). Положения пьесы Станиславский тут же стал проверять с точки зрения «системы».

В дневнике Блока имеется краткая запись того, что рассказал ему Станиславский о своих исканиях в области «системы». Блоком выделено три пункта. Первый касается поисков средств снять внешнее напряжение актера перед выходом на сцену. Второй — требования «быть в круге». Третий пункт — о «лучеиспускании», т. е. о заражении собеседника своим состоянием? Все три группы упражнений, записывает Блок, связаны с новым «самочувствием», цель которого — пробуждение «аффективной памяти». Далее, как следует из записи, Станиславский успел рассказать менее подробно об определении «сквозного действия» и об «игре внутренних переживаний».

«Для меня все это — ряд вопросов. Надо ли?» — замечает Блок. Однако Блок тут же «стал ему подробно развивать психологию Бертрана, *сквозное действие*», а Станиславский «дополнять и фантазировать от себя»[[374]](#footnote-375).

«И вот, что вышло у нас с ним вместе, — записывает Блок. — Живет Бертран — *человек униженный*. Показать это сразу же тем, что Алиса велит ему выплеснуть помои, почти — ночной горшок. *Рыцарь* кладет меч и щит и несет ведро. “Вот это дайте мне, как актеру”, — все время в таких случаях повторял Станиславский.

Бертрана все оскорбляют. Едет он, берет краюху хлеба (посланный) — все так же унижен. Встреча с Гаэтаном — тоже сразу показать резче: “гениальный безумец” — “что-то поет над океаном” (ах, ах, актерство).

Резко показать *иронию* мою — по отношению к неприспособленности, житейской беспомощности Гаэтана»[[375]](#footnote-376). Станиславский продолжал фантазировать все в этом же роде вплоть до конца пьесы.

У Блока остается уверенность, что Станиславский главного в его пьесе не понял. Он сомневается, сможет ли он пойти навстречу тем актерским и зрительским требованиям, которые выставляет Станиславский. — «Может быть, не я написал невразумительно, а театр и зритель не готовы к моей “сжатости”? Подумаю», — замечает Блок. «… По-видимому, и с Художественным театром ничего не выйдет, и “Розу и Крест” придется только печатать, а ставить на сцене еще не пришла пора»[[376]](#footnote-377). Жене {268} Блок пишет после этой встречи: «Станиславский не “повредил” мне, моя пьеса мне нравится. Кроме того, я еще раз из разговора со Станиславским убедился, что она — правдива. А все-таки — горько. Опять писать, держа все “под спудом”, кругом — травля от старых и от молодых, тесный, тесный круг близких, непонимание тех, кто мог бы понять, полная неизвестность относительно жизни…»[[377]](#footnote-378).

Тем не менее, Блок отказывает многим, желающим ставить пьесу. Отказывает Мейерхольду, Вахтангову и Таирову. Он отдает «Розу и Крест» Художественному театру, когда, в конце 1915 г., по совету Л. Андреева, дирекция МХТ предлагает ему включить эту пьесу в репертуар. Но после двух лет мучительной (и для себя и для автора) работы театр так и не осуществляет этой постановки.

Доверие Блока к гению Станиславского возросло после знакомства с Первой студией, где он в мае того же 1913 г. дважды смотрел спектакль «Гибель Надежды». Он и раньше относился с большим интересом к доходившим до него рассказам о занятиях, которые велись в Студии по «системе», о выполняемых студийцами упражнениях по импровизации. Блока увлекает идея восстановления в актере целостного художника: актера-импровизатора, самостоятельно приближающегося через верное действие и чувство к неизвестному ему тексту, Блок видит соединение того, что до сих пор было в человеке разорвано, концентрацию распыленных творческих сил. Теперь на спектакле Студии его поражают достигнутые молодыми актерами результаты, охватывает «отрадное чувство творческой работы, твердой почвы и *заслуженного* успеха», он отмечает хорошую игру, ансамбль и в публике — слезы. Блок с интересом следит за тем, как пользуются актеры знакомыми ему элементами «системы». Жене он пишет: «дух *работы* (единственно поучительный) существует только там, а все остальное (и Мейерхольд особенно) — одно невежественное нутро»[[378]](#footnote-379).

Можно только добавить, завершая этот краткий обзор сложных и противоречивых отношений Блока и Станиславского, что уже после смерти поэта Александра Андреевна Кублицкая-Пиоттух, мать Блока, передала Станиславскому его слова: «Раз он мне сказал: я думаю, Станиславский самый талантливый человек в России»[[379]](#footnote-380).

Для Станиславского же Блок все-таки остался непонятым и неузнанным, прошел стороной.

Если, несмотря на все свои усилия, Блоку так и не удалось достаточно глубоко увлечь своим творчеством Станиславского, то относительно другого театрального гения эпохи — Мейерхольда — этого сказать никак невозможно. Блок, по собственному признанию этого режиссера, оказывается непосредственно причастным к созданию его театральной системы. {269} Среди других явлений мирового искусства, более всего влиявших на него в течение жизни, Мейерхольд еще и в 30‑е годы называл Блока[[380]](#footnote-381). Драматургия Блока стала источником ряда художественных идей, сыгравших важную конструктивную роль в режиссерском творчестве Мейерхольда.

С Мейерхольдом Блок был связан и театрально и жизненно на протяжении многих лет. Связь эта началась с постановки «Балаганчика» в театре Комиссаржевской (1906), прошла через всю недолгую историю этого, театра, через годы работы Мейерхольда на Александринской сцене, эпизодическую деятельность театра в Териоках и получила новую фазу своего развития в 1914 г., с постановкой «Блоковского спектакля» в Тенишевской аудитории. Все это время встречи, споры, творческие контакты не прекращаются. Имя Мейерхольда постоянно мелькает в письмах Блока, на страницах его дневника и записных книжек среди имен тех лиц, с которыми Блок поддерживает постоянные отношения, чья судьба его интересует, чье душевное состояние его тревожит и трогает. Они много и долго разговаривают об искусстве с глазу на глаз. Блок неизменно приглашает Мейерхольда на первые авторские читки своих пьес, выслушивает его мнения и советы.

И все-таки в их отношениях нет гармонии, нет единогласия и даже взаимопонимания. Эти отношения предельно конфликтны — во всяком случае внутренне, только, как правило, отвергает, не принимает, критикует Блок. Антагонистические тенденции в их понимании путей современного театра обнаруживаются уже вскоре после успеха их совместной работы над «Балаганчиком». На протяжении ближайших лет острота критического восприятия Блоком режиссерских исканий Мейерхольда непрерывно возрастает. Его отзывы о спектаклях Мейерхольда, о его студийных экспериментах приобретают порой исключительную резкость, общий смысл деятельности Мейерхольда, ее культурная ценность берется Блоком под сомнение.

Все это так. Но абсолютизировать эти противоречия было бы так же неверно, как и отрицать их существование. Нельзя не видеть, что иногда спор Блока с Мейерхольдом как бы превращается в его борьбу с самим собой, в его восстание против того, что ему самому (как он осознает это со свойственным ему повышенным чувством ответственности) не было чуждо, через что он сам прошел и с чем сражался теперь, утверждая необходимость вырастания над собой. «Опять мне больно все, что касается *Мейерхольдии*, мне неудержимо нравится “здоровый реализм”, Станиславский и Музыкальная драма. Все, что я получаю от театра, я получаю *оттуда*, а в Мейерхольдии — тужусь и вяну. Почему они-то меня любят? За прошлое и за настоящее, боюсь, что не за будущее, не за то, чего хочу», — записывает Блок 21 февраля 1914 г. в своей записной книжке[[381]](#footnote-382).

{270} Блок прав, отыскивая момент общности, единения — в прошлом и намечая временную перспективу этих расхождений. Имея общую точку отправления, их пути расходятся радиально. После Октября они оказываются оба в первых рядах строителей новой советской культуры, но руководимые ими театры — Театр РСФСР-первый и Большой драматический — занимают среди новых театров рубежа 20‑х годов эстетически противоположные фланги. За их позициями несомненно кроются и более серьезные различия: Блок и Мейерхольд по-разному смотрят на задачи искусства, на роль художника в социалистической революции, по-разному ощущают и свое собственное назначение.

Но сохраняется, дает себя чувствовать *творчески* и то, что имеется в их искусстве общего (и именно в самом искусстве, в его методологии, стилистике этого общего оказывается несравненно больше, чем в стремлениях, идеях, философско-эстетических построениях каждого из них). Отсюда у Блока — возможность дифференцированного приятия сценических новаций Мейерхольда, возможность высокой оценки его отдельных спектаклей на фоне пристально критического интереса к его деятельности в целом. Отсюда, с другой стороны, постоянное влечение Мейерхольда к драматургии Блока, его возвраты к «Балаганчику», его намерение поставить в 1923 г. в Московском Театре Революции спектакль, включающий в себя драмы Блока «Рамзес», «Король на площади» в инсценировку «Двенадцати».

Противоречия, которые их разделяют, все-таки разворачиваются внутри единого, хотя весьма широкого и многогранного процесса, играющего важную роль в развитии русского предреволюционного театра. Суть его — в выработке нового выразительного языка, новых принципов театрального мышления, необходимых для создания сложных, внутренне динамичных сценических структур, к которым тяготеет искусство XX века. Блок и Мейерхольд объединены своим отталкиванием от традиций театрального натурализма, от жанра повествовательно-бытового спектакля, как формы недостаточно емкой и правдивой, от изображения только «первого» плана действительности. Их обоих привлекает театр метафорический. В построении спектакля как развернутой театральной метафоры они ищут преодоления однозначного восприятия явлений и фактов жизни, возможности ввести изображаемые явления в контекст расширяющих их содержание связей, обнаружить эти связи действенно, раскрыть их драматическую сущность. Мейерхольд многое берет у символизма и прежде всего — умение углубить перспективу драматического сюжета, расчленить разные планы театрального образа, смешать их, столкнуть между собой, достигая создания сценической жизни в ее особых временных и пространственных измерениях.

В театр Комиссаржевской на Офицерской Мейерхольд приходит, имея позади опыт актерской работы в Художественном театре, режиссерские искания в провинции и в Москве, в Театре-Студии на Поварской. Его творческое мироощущение уже во многом определено резким неприятием современной действительности, чувством изжитости, подорванности ее форм и традиций, потребностью эстетического бунта против тупо {271} обывательского, мещанского отношения к жизни. Покинув Художественный театр и пройдя период режиссерского ученичества, связанный с копированием МХТовских образцов, Мейерхольд уже сблизился с символизмом (отчасти через Чехова), с новейшей русской и западной литературой. Антибуржуазность — негативная основа его отношения к миру, в котором он ощущает нарастание трагической напряженности, зловещую двойственность, надвигающийся «Ужас».

Чутко и нервно реагируя на общественную обстановку, Мейерхольд с повышенной остротой воспринимает зависимость театра от буржуазной публики. Он не хочет мириться с состоянием современного театра, где объединены «угодничающий актер» и «развращенная публика», которая «с каким-то мелким, мещански прикрываемым развратом, хохочет плюющим хохотом и в ладоши хлопает и понукает и злорадствует». Мейерхольд вместе с группой своих сподвижников мечтает о театре, способном подняться «на высочайшие вершины», где «глянут в глаза человека великие дали, разверзнутся у подножья темные глуби — разыграется священная мистерия»[[382]](#footnote-383).

Эта мечта и приводит Мейерхольда сначала к сотрудничеству со Станиславским и Брюсовым в Театре-Студии на Поварской (1905), а после закрытия Студии — в Петербург, в круг литераторов-символистов, объединившихся для создания мистериального «соборного» театра.

Вдохновителям этого дела представлялось, что создаваемый театр сможет стать ячейкой новых человеческих отношений, сообщив своим участникам и своей публике определенные общественные, «жизнетворческие» устремления. В этом смысле, как свидетельствует Андрей Белый, особенно проникнут идеей мистериального преображения существующей жизни был Вячеслав Иванов. Его призыв — организовать «общину из бунтарей» — оказался необычайно заразительным для Мейерхольда, который также загорается желанием создать «общину безумцев». «Только эта община создаст то, о чем мы грезим», — пишет Мейерхольд одной из своих учениц, приглашая ее в труппу театра[[383]](#footnote-384).

Театр В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской представляет собой исключительно интересное явление. В момент 1906 – 1907 гг. (которым, собственно, исчерпывается история этого театра, поскольку все, чем он вошел в историю, он совершил в этот краткий период) связи театрального искусства с освободительным движением эпохи раскрываются в формах, гораздо более противоречивых и сложных, чем всего год, два года назад. Тогда на представлениях пьес Горького в театре Комиссаржевской в Пассаже возбужденный зрительный зал жадно ловил со сцены все, что перекликалось с политическими событиями, что отвечало боевым настроениям демократических масс. Сейчас революция терпела поражение. Улица была усмирена.

{272} Театр на Офицерской впервые открывает свои двери 10 ноября 1906 г., когда уже становится ясно, что чаемая победа революции теперь не наступит, что она отодвинулась в будущее, что ее нужно ждать и к ней готовиться.

Ничуть не изменяя чувству своего общественного призвания, Комиссаржевская с несомненной надеждой и радостью сделала этот шаг от театра в Пассаже к театру на Офицерской. Приветствуя его открытие, Блок в статье «Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской» очень ясно выразил свое отношение к этому театру, как детищу революционной эпохи. «Арена, где сходятся современные бойцы, с часу на час становится вещественней и реальней, — писал Блок. — Внутренняя борьба повсюду выплескивается наружу. Индивидуализм переживает кризис. Мы видим лица, все еще пугливые и обособленные, но на них уже написано страстное желание найти на чужих лицах ответ, слиться с другою душой, не теряя ни одного кристалла своей.

… В такую эпоху должен воскресать театр. Почва для него уже найдена ливнями вагнеровской музыки, ибсеновской драмы. Наука и мечта подают друг другу руки, оправдывая и воскрешая первобытную стихию земли — *ритм*, обручающий друг с другом планеты и души живых существ»[[384]](#footnote-385).

Блок ждет, что этот театр станет общественным торжищем, местом зарождения коллективных эмоций, преодоления индивидуализма.

Поначалу Блок считает, что театр на Офицерской — это актерский театр. Если в «так называемом “чеховском” театре К. С. Станиславский держит актеров железной рукою, пока не добьется от них своего, часто — усилиями нескольких десятков репетиций», если там «актеры движутся по сцене как бы в тени его могучей фигуры, и публика воспринимает автора сквозь призму этого талантливого и умного режиссера», — то приемы Мейерхольда совсем иные. Он дает лишь «общий план», «общие нити», а затем предоставляет актерам свободу творчества[[385]](#footnote-386). Непосредственным носителем «соборного» начала мог быть только актер — это было так и для самих теоретиков «соборности», и для Блока.

Несомненно разделяя общесимволистские надежды на театр, способный вести к «жизненному действию», Блок ждал появления актера-жреца или, по крайней мере, его антипода и брата — актера-балаганщика. Мистериальные функции и возможности балагана уже определились для Блока с чрезвычайной ясностью.

Но, как показала дальнейшая режиссерская практика Мейерхольда, вопрос об актере не предрешался для него «соборной» концепцией ни в духе блоковского ее понимания, ни в духе теоретических выступлений Вяч. Иванова. Вместе с тем в попытках своих решить вопрос о новом актере Мейерхольд не остался вполне равнодушным к этой концепции. Она безусловно им учитывалась и, можно сказать, что его эксперименты {273} представляли собой своеобразный диспут с концепцией «соборности», реплики и ответы на заданную ею тему.

Интересно обратить внимание на то, как под воздействием двух этих факторов — эстетического (эксперименты в Театре-Студии шли под знаком условности и стилизации) и общественного — разворачивается сопротивление Мейерхольда крайностям символистских теорий и особенно теории «соборного действа» в театре Комиссаржевской в сезон 1906 – 1907 гг. и на протяжении части следующего сезона. Слияние с публикой, объединение с ней сцены в общем переживании мистерии, Мейерхольда, как скоро выясняется, не привлекает и дается ему с трудом. Мейерхольд начинает свои опыты с просцениумом, но не для того, чтобы наладить контакты сцены с зрительным залом — напротив, он увеличивает между ними эстетическую дистанцию.

Блок, который в сезон 1906 – 1907 гг. оказывается в числе ближайших друзей и авторов театра на Офицерской, чутко фиксирует в своих критических статьях неровные ритмы творческой жизни этого театра.

Он мягко отзывается на неудачу двух первых постановок Мейерхольда — «Гедды Габлер» Ибсена и «В городе» Юшкевича. В спектакле Ибсена Блок отмечает двойную ошибку. «Ибсен не был понят или по крайней мере не был воплощен». Творчество режиссера и художника, не понявших пьесу и создавших решение спектакля, ничего общего с Ибсеном не имеющее, мешало актерам в их творчестве. Движения исполнителей были затруднены «деревянной пластикой и узкой сценой».

Так, уже с первых шагов режиссера обещанная актеру свобода оказывалась под угрозой.

Пьеса Юшкевича представлялась Блоку полезной нравственно, но не художественной. И здесь постановочные средства не отвечали цели спектакля, «пластика актеров опять пропала даром»[[386]](#footnote-387).

Но постановка «Сестры Беатрисы» пленила Блока «веянием чуда, которым расцвела сцена, воплотив внезапно, нечаянно ремарку Метерлинка». «Мы пережили на этом спектакле то волнение, которое пробуждает ветер искусства, веющий со сцены». Здесь Блок находит то, чего он ждал от этого театра, ради чего этот театр создавался: коллективное переживание духовного кризиса — наиболее остро ощущаемой Блоком ситуации периода 1906 – 1907 гг. Монахини в «Сестре Беатрисе», потрясенные и преображенные чудом «превращения» Беатрисы в Мадонну, символизировали возможность некоего жизненного чуда. И чем менее рационально воспринималась зрителями символика театрального действия, чем менее конкретно было возникающее тут подобие современной ситуации, тем большую достоверность приобретал символ.

Комиссаржевская в роли Беатрисы вносила в спектакль свою тему, поднимая на трагедийную высоту и окружая ореолом святости исковерканную социальным злом человеческую личность. Однако нельзя не обратить внимание на то, что Блок в своем отклике на спектакль даже не называет имени Комиссаржевской.

{274} Выделяя драгоценный элемент «соборности», он оставляет в тени все другие стороны спектакля, в том числе, возможно, и слишком для этого спектакля «натуральную» психологичность игры Комиссаржевской. Не говорит он о третьей и самой сильной в спектакле тенденции, которая вскоре выступит для него в творчестве Мейерхольда на первый план в качестве главной опасности. Между тем уже в «Гедде Габлер» Мейерхольд обнаружил ее полностью. Она выражалась в необычайно решительном и волевом усилии режиссера перевести актеров из реального плана их сценического бытия (т. е., из традиционного творческого самочувствия — искреннего «переживания» пьесы и пр.) в план бытия специфически художественного, вторичного и обособленного.

Плоскостные мизансцены «Сестры Беатрисы» должны были, согласно направлению режиссерской мысли, символизировать не жизнь людей, но жизнь искусства. Скульптурные фризы старинных католических соборов составляли реальную сферу бытия женских образов спектакля. «Все, одетые как одна, с совершенно одинаковыми жестами, медленными, скупыми движениями, одинаково всеми повторяемыми, они двигались все время в полуоборот, чтобы не разрушать этого спокойствия барельефа, и проходили перед глазами, как чудесный узор на сером камне ветхого собора, создавая многоликий и единый в своей многоликости хор»[[387]](#footnote-388).

Блок акцентировал момент прорыва этого единообразия, нарушение — внезапное и нечаянное — этой эстетической трансформации человека. Но прорыв и нарушение не в пользу традиционной жизненной достоверности того, что изображается на сцене: им отмечается с удовлетворением стихийно возникший (Блок говорит о «чуде» и в этом смысле), режиссерским методом не подготовленный (скорее — противопоказанный ему) переплеск театра через рампу. Зритель был «символизирован» сценой и театр охватил его, как его собственная расширенная, высшая форма существования.

Е. Зноско-Боровский — автор приведенного выше описания, тоже, подобно Блоку, удерживается от возможных упреков режиссеру в подавлении актерской личности. Однако показательно, что он увидел в предложенной Мейерхольдом системе мизансцен новый принцип сценической трактовки массы, толпы и оценил его актуальность с этой точки зрения. В отличие от Художественного театра, образ толпы не индивидуализировался, а решался суммарно.

В единстве — ритмическом, пластическом и хоровом — и заключалась новизна и сила его выразительности.

«Балаганчик» появился после «Сестры Беатрисы» Метерлинка и «Вечной сказки» Пшибышевского, поставленной в близких к ней приемах статического театра, но с гораздо более выявленной тенденцией к схематизации. Тем более неожиданной, буквально ошеломившей зрителей и критику была его бьющая через край театральность, действенность, многопланность, сочетавшая воедино в сложном образе спектакля лирику {275} и гротеск, эстетическую утонченность и площадной балаган с его наивной и грубой бесцеремонностью.

«Балаганчик» не означал, конечно, эстетической дискредитации символизма, издевательства над его идейными принципами, как возвестил лично глубоко уязвленный этой пьесой Андрей Белый и как повторяли за ним некоторые современные историки театра. Ирония — прием, принятый в романтическом искусстве (а символизм принадлежал к этой ветви искусства) и обращение его не только на «мистиков», Арлекина и Автора, но и на Коломбину, и на весь многолико представленный в пьесе мир Пьеро отнюдь не уничтожает символистской многопланности «Балаганчика», напротив, — сама ирония здесь осуществляется методом, возможным лишь в символистской образной системе. Однако очень важно, что вместо системы метерлинковской драмы с ее марионеточными персонажами, испуганными и обреченными, как и вместо пока еще не сложившейся, но только чаемой мистериально-«соборной» драмы русских символистов, «Балаганчик» предложил новую, чрезвычайно активную и действенную театрально-драматическую форму.

Эффект театральной активности пьесы Блока был огромен. В сущности он совершенно разбил и уничтожил художественный престиж «неподвижного театра», которым до сих пор увлекался Мейерхольд. Однако, это не повело режиссера в сторону дионисийской «соборности», которой плоскостная барельефная мизансцена ставила до того непреодолимое препятствие. «Балаганчик» дал Мейерхольду ряд новых, ярких идей и импульсов, обладавших большим конструктивным потенциалом.

Прежде всего он ввел в современное искусство начало народного площадного театра, отождествив эту народную традицию с силой разоблачительной и критической, сметающей с лица земли всякую ложь и пошлость. Вместо персонажа, связанного своим происхождением с театром жизненно бытовой традиции и потому стесненного, обреченного на неполноценное существование в обстановке условного театра, в «Балаганчике» на сцену вышли маски, способные чувствовать себя легко и естественно в игровой стихии этого спектакля. Наконец, «Балаганчик» предложил разные способы обращения актера с маской. В одном случае маска выступала как символ мертвенности персонажа, отрицала его право на существование, разоблачала его картонность сразу и окончательно. В другом — она фиксировала переход персонажа из одного состояния в иное. В третьем — она становилась средством анализа сложных противоречий мировоззрения героя. И — что отнюдь не самое малое — она обнаруживала способность становиться прозрачной, проницаемой, позволяла видеть скрытое за ней лицо человека.

Во всем этом лежали зерна будущей мейерхольдовской режиссуры, которые этот мастер будет блестяще выращивать и развивать в своих последующих постановках. При этом немаловажное значение имеет и то обстоятельство, что Мейерхольд был не только постановщиком «Балаганчика», но исполнителем главной роли Пьеро. Им же созданную на сцене необычную и новую структуру он освоил изнутри, психологически и технически овладел возникающими в ней перед актером задачами.

{276} Мейерхольд, по огромному числу свидетельств, замечательно играл Пьеро, проводя свое исполнение на грани кукольности и глубокой человечности. Участница спектакля, В. П. Веригина, вспоминает: «Сухой оттенок голоса и почти деревянные интонации были чрезвычайно удачны и уместны. На них, как музыкальный эксцентрик-виртуоз, с несравненным искусством играл Мейерхольд. За пустым звуком его речей слышалась настоящая печаль. Иногда слова произносились неожиданно жалобно, как если бы кто-то надавливал пружинку в деревянном сердце куклы и оно издавало стон…»[[388]](#footnote-389)

В финале пьесы именно человек, а не кукла выходил к людям со своей печалью. «… Занавес опускался за Пьеро — Мейерхольдом, и он оставался лицом к лицу с публикой. Он смотрел на нее в упор и казалось, что Пьеро смотрит в глаза каждому зрителю. В этом взгляде было нечто неотразимое.

… Затем Пьеро отводил глаза, вынимал из кармана дудочку и принимался играть песнь отвергнутого, неоцененного сердца. Этот момент был самым сильным в роли. За опущенными веками чудился серьезный, полный укора взор»[[389]](#footnote-390).

Здесь была предугадана особая функция просцениума: выходя за портал сцены, актер попадал в новое художественное пространство, где претерпевали изменение и сам образ персонажа и его взаимоотношения со зрительным залом.

Следует подчеркнуть, что в «Балаганчике» — и в этом сказалась гуманистическая направленность пьесы Блока — игра с масками нигде не переходила в «дурную бесконечность». Напротив, в смысловом отношении тут господствовал принцип освобождения от маски и гротесково-балаганной трансформации персонажей. Ироническое их развенчание велось ради поисков неразложимо подлинного и «своего», *не масочного* в жизни и человеке. Такой неразложимой ценностью, изначальным качеством души оказывалось у Блока лирическое начало, которое живет в Пьеро, его музыкальное, художественное отношение к миру. Так «Балаганчик» определялся в своем отношении к главной, ведущей теме блоковского творчества — теме, которая с годами приобретала у Блока все более содержательный, всеобщий, концепционно осмысляемый характер.

Тема «Балаганчика» — спасительность художественного отношения к миру, к себе и к людям — по природе своей такова, что должна быть раскрыта тут же, на глазах у зрителей, в организации движения самой пьесы. Она требует выявления образа свободного художника и одновременно — выявления его жизненной человеческой несвободы. Театрализованная озорная игра требовала опоры на подлинную, серьезную жизнь. Без этого второго опорного компонента игра могла обесценить абсолютно все и все смешать в общую кучу. Во всеобщем маскараде, где одна маска {277} сменялась другой, а другая — третьей, человек мог и не разыскать собственного лица.

Пьеса Блока трансформировала обозначившийся интерес к теме актера-Арлекина и «театра в театре», повлияв на самый метод сценического творчества.

«Балаганчик» вовсе не требовал от актера непрерывного пребывания в единстве с его персонажем. Даже более — пьеса Блока не могла бы быть сыграна на основе этого принципа. Пьеса требовала от исполнителя *игры*, *отношения к образу*, свободного обращения с ним, как с «формой» человека, далеко не совпадающей с полным выражением его «идеи».

Но театральная условность в эстетике Блока только тогда получает свое художественное оправдание, когда она помогает утвердить нечто безусловное в жизни, то есть когда она сама себя в качестве приема театральной игры опровергает.

В этом было нечто вовсе противоположное и психологическому театру, и неподвижному театру пластических барельефов. Условность в качестве постановочного принципа была и оставалась у Блока лишь средством введения «первого» плана действительности в систему более широких смысловых, пространственных и временных соотношений. Эта условность была внутренне динамична и отнюдь не имела своей конечной цели в художественной обработке выносимых на сцену предметов, в украшении или изменении человеческих фигур. Словом — не стремилась заменить ряд конкретно бытовых явлений рядом столь же конкретных явлений стилизованных, непреложных в своей сценической материальности. О том, для чего нужна, в его понимании, современному театру условность, Блок писал Мейерхольду в декабре 1906 г. именно в связи с постановкой «Балаганчика».

«… *Об общем* хочется говорить только одно: всякий современный театр, даже наш, в котором всего воздушнее дыхание молодости, роковым образом несет на лице своем печать усталости: точно гигант, которому приходится преодолевать неимоверные препятствия в борьбе с мертвым материалом; есть момент, когда этот гигант изнемогает и останавливается, тяжело дыша. Как будто его душат эти незримые, мертвые складки занавесей и декораций, свисающие из бездны купола. И тогда эти мертвые складки падают непосильным бременем на плечи актеров, режиссера, пьесы — сыпятся куски краски, громоздятся мертвые балки. В этой борьбе поневоле умирает звонкая нота, голоса грубеют; насколько этот момент присутствует в Вашем театре, настолько я могу восставать против него, *но только во имя звонкой лирики* пьесы; но сейчас же говорю себе и Вам: … в Вашем театре “тяжелая плоть” декораций наиболее воздушна и проницаема, наименее тяготит лирику»[[390]](#footnote-391).

Условность стала в спектакле прежде всего эксцентрическим приемом: столкновением человека с его же собственной идеей, освобожденной от тривиальной искаженности «бытом». При таком использовании {278} средств условности «материя» оказывалась «одурачена». Заставляя «материю» отступить от плоского самодемонстрирования, от привычки играть в театре только самое себя и ничего более, балаган вовлекал ее в намерение выразить нечто трудно уловимое, но существенное. Сценический мир, созданный «из мертвых театральных полотнищ, веревок, плотничьей ругани и довольной сытости»[[391]](#footnote-392), обнаруживая свою нестойкость, свою условность, символически раскрывал нестойкость и условность столь же грубого и плотного внетеатрального мира.

Говоря о художественных особенностях «Балаганчика», имевших важное значение для его постановщика, Мейерхольда, следует отметить еще два момента. Первый из них касается принципа связи действия и слова и имеет отношение к проблеме театрального подтекста.

Блок и Мейерхольд находят в «Балаганчике» новую связь между действием и словом. Ранее театр инсценировал словесную ткань пьесы, непосредственно соотнося события со словом, устанавливая между ними причинно-следственную связь. Появление «подтекста» в драмах Ибсена, Метерлинка, Чехова означало стремление освободить слово из формально-логической зависимости, сделать его носителем невысказанных до конца сознанием персонажа не оформленных эмоциональных и психологических импульсов. При этом слово часто выпадало из того конкретного, бытового времени, в котором оно произносилось персонажами, т. е. времени их сценической жизни, поскольку связи его с внешним, затвердевшим слоем этой жизни становились гибкими и протяженными. Оно служило задаче раскрытия многопланности действительности, сложности человеческого характера, которая рассматривалась авторами или как проявление временной неоднородности психологического состава личности, как у Ибсена и Чехова, или как признак того, что человек существует одновременно не только в этом, «земном», но и в «других мирах», как у Метерлинка. «Три сестры» Чехова могут служить примером того, насколько тонки и порой едва уловимы могут быть взаимоотношения сценического слова с теми сферами «прошлого» и «будущего», которые именно с его помощью и через его посредство вводятся в действие в качестве его важнейших и активнейших сил. В спектакле был учтен уже наработанный в этой области опыт. Однако у Блока еще имелся его собственный опыт лирика.

Но при том, что слово в драме Блока (а затем и на сцене) наследовало от его лирики свою монистическую природу (смысловую, формально-выразительную, функциональную), оно существует здесь в особо сложном отношении к драматическому, или лучше сказать — театральному действию. Принцип «подтекста» Блок распространяет в новом направлении, строя свои «лирические драмы» на сочетании нескольких разнонаправленных действий, каждое из которых несет с собою словесно выраженную, ритмически организованную идейно-смысловую волну. Разнонаправленность действий проявляется в «Балаганчике» не только {279} в форме контрдвижения, но и в виде превращения контрдействия в, действие подтекстового значения.

Так действия Автора, масок, «мистиков», Балагана взаимоконфликтны, противоположны по заданным целям (и чем дополнительно обогащается действенная структура пьесы — Автор, маски и «мистики» снабжены своими резко различающимися между собой субъективными мирами, с которыми они и проходят через спектакль, в то время, как «мир» Балагана внеположен постигаемой сознанием цели, внепсихологичен и в этом смысле — инфернален). Однако, в то же время, действие Автора отражено в действиях масок в виде инертности их сознания, их преданности иллюзиям, их ограниченности, незащищенности, нелепости и пр.

Ни Автор, ни маски не находят вокруг себя ни любви, ни верности, ни братского союза, ни единства с миром, ни твердой почвы под ногами. «Авторское» начало скрыто в судьбе масок, это — проклятие, зароненное в них действительностью; оно преодолевается по ходу их действия негативно — торжеством «безбытового» начала.

Тем самым действие масок вбирает в себя до какой-то степени и разрушительный напор действия «мистиков». Автор и «мистики» — вот противоположности, которые сходятся на почве судьбы человека, в большой мере и обусловливая этим его масочное существование. Столкновение этих начал отражено, но не повторено в колебаниях действия масок от его «бытовых» интонаций до тенденции повернуть к мистерии (сопоставление невесты и Смерти, картонной куклы и звезды и т. д.).

Наконец, последнее, что следует отметить в творческом опыте, который обрел Мейерхольд в связи с постановкой «Балаганчика», — это искусство целостного метафорического построения спектакля, живо и активно противопоставившего себя всем готовым художественным формам и навыкам обыденного восприятия.

Однако время для сознательного и последовательного применения этих принципов для Мейерхольда наступило не сразу. Вначале им завладела другая идея, лишь отчасти навеянная «Балаганчиком», однако крайне для него существенная. Она пробивается в тех спектаклях, которые он еще успевает поставить в театре Комиссаржевской и значительно ускоряет его разлуку с этим театром.

В «Жизни Человека» Андреева — спектакле, который очень нравился Блоку, — сложная и многочастная задача театрализации театра была выполнена необычайно успешно. Пьеса художественно соответствовала методу «технической стилизации», словно следуя нормам, определенным для этого типа театра Андреем Белым. Вместе с тем, ее «марионеточность» имела идейное, общественное оправдание и сценическая жизнь, протекая обособленно, оставалась понятной для зрителя, задевая, пугая и волнуя его, втягивая его в происходящее действие.

При отсутствии лиризма в пьесе Андреева, при ее экспрессионистской огрубленности и схематичности, все же было в ней нечто перекликающееся с драмами Блока, что он, вероятно, сам чувствовал уже в то время. В 1907 г. Блок был еще сам внутри этой манеры, и ему нравилась {280} в драме Андреева резкая, обостренно трагедийная постановка насущных для России вопросов: «что делать?» и «зачем?».

В исследовании, посвященном взаимосвязям Л. Андреева и Блока, В. И. Беззубов[[392]](#footnote-393) обращает внимание на то совершенно особое место, которое признавал Блок за «Жизнью Человека», говоря о кризисе современного театра и современной драмы. Безгеройная, омещанившаяся, разучившаяся говорить звонким голосом современная русская и зарубежная драма не готова встретить того нового, народного зрителя, который, пишет Блок, «не сегодня-завтра постучится в двери наших театров». По мысли Блока, «некультурный», стихийный, «жестоко, как дети», ставящий свои вопросы Андреев окажется нужнее в эту минуту всех «культурных» писателей. Андреева современная критика часто считала последователем Метерлинка. Блок отметает это сравнение: «… *никакого Метерлинка нет* в “Жизни Человека”, есть только видимость Метерлинка, то есть Андреев читал Метерлинка — вот и все. Метерлинк никогда не достигает такой жесткости, такой грубости, топорности, наивности в постановке вопросов. За эту-то топорность и наивность я и люблю “Жизнь Человека” и думаю, что давно уже не было пьесы более важной и насущной»[[393]](#footnote-394). Именно элементы стихийности, «некультурности» делали пьесу Андреева для Блока «произведением бездонно русским»[[394]](#footnote-395) и в этом плане не только вторящим «голосу народной души»[[395]](#footnote-396), но и давно звучащему голосу «заурядного» и «реальнейшего из реальных» русского интеллигента, подобного героям романа Чернышевского «Что делать?». Только в отличие от тех героев, столь же «заурядный» андреевский Человек видит, что «стоит перед ним на рубеже жизни, неотступно — тот — ужасный серо-каменный», с «твердо сжатыми губами и квадратным подбородком».

Пьесу Андреева Блок ощущает такой современной именно потому, что герой ее, Человек, проклинает и презирает эту обессмысливающую его жизнь «неумолимую квадратную проклятую Судьбу», вызывает ее на бой. Он видел в драме «яркое доказательство того, что Человек есть человек, не кукла, не жалкое существо, обреченное тлению, но чудесный феникс, преодолевающий “ледяной ветер безграничных пространств”»[[396]](#footnote-397). Блок считал, что в драме Андреева сильно выражено мужественное, героическое начало.

При всем том, что в отношении Блока к «Жизни Человека» Андреева много личного, художнического восприятия, он глубже и верней, чем многие другие, почувствовал современный нерв пьесы. Несомненно чувствовал его и Мейерхольд — режиссер и художник спектакля в театре на Офицерской.

{281} Впечатление Блока от спектакля было, как он сам это отмечает, особенно сильным, поскольку ему пришлось смотреть этот спектакль из-за кулис, из глубины того самого реально-фантастического, театрального мира, который создал на сцене Мейерхольд. Все огромное пространство сцены вглубь и вширь было затянуто серыми сукнами и почти не заставлено мебелью. «Сцена освещалась только лампой и узким круглым пятном верхнего света. Таким образом, стоя в глубине сцены, почти рядом с действующими лицами, можно было видеть весь театр, будучи совершенно скрытым от него. И “Жизнь Человека” протекала здесь, рядом со мной, — писал Блок, — ибо я видел около себя смутные тени копошащихся старух, слышал пронзительный крик рожающей матери, смотрел на силуэты суетливых родственников, различал только фартук нервно бегающего по диагонали доктора с папироской и почти ощущал холод неподвижной спины “Серого”, который, стоя в тонком столбе матового света, бросал в окружающий мрак навеки памятные слова…»[[397]](#footnote-398).

Когда погасал столб света «Серого» и на сцене зажигалась лампа, были видны в зале бинокли, которые, освещенные со сцены, казались рубиновыми глазами. Блок вспоминает, что когда Нина Заречная в «Чайке» говорит свой монолог, за ней в глубине вспыхивают точно такие же красные глаза — «тупые глаза вечности». И точно так же, как Треплев кричит: «Мама! Мама!» — ему «хотелось кричать и топать ногами на публику в антрактах»[[398]](#footnote-399).

Вероятно, Мейерхольд, прочтя статью Блока, был в высшей степени удовлетворен. Вслед за «Балаганчиком», но по-новому, он добился того, что сцена с небывалой резкостью отталкивала от себя современную жизнь, выливала на нее свое презрение, а зал прикованно смотрел на сцену и был в ее власти.

Однако уже в следующей своей статье, посвященной театру Комиссаржевской, Блок предъявил серьезные упреки режиссеру и дирекции. Была поставлена пьеса Ведекинда «Пробуждение весны». Идя в театр, Блок боялся «утонченной эротомании», «атмосферы пряной и нечистой» в зрительном зале, однако получилась «обыкновенная сонная скука»[[399]](#footnote-400), обнажились пустые претензии автора на трагедию и проблему.

Спектакль выявил падение современной западной драмы и одновременно падение репертуарных требований недавно возникшего и столь много обещавшего театра. Пьеса Ведекинда была посвящена модной в декадентской литературе проблеме пола, которую австрийский драматург трактовал под знаком первородного греха, лежащего на всех человеческих поколениях. Блок называл Ведекинда «пресыщенным последышем», который «по-немецки сюсюкает» над вопросом, никогда так у нас в России не стоявшем. Если ж этот вопрос «становится так теперь, то только в замкнутых кругах, обреченных на медленное тление, в классах, от которых идет трупный запах».

{282} «Нам же будет хуже, — пишет Блок, — если мы будем застревать на слезливых конфликтах, которые избирает для своей пьесы Ведекинд, — прозеваем свое, прозеваем высокое, забудем свое великое отчаяние и разучимся страдать. Будем бродить всегда в той самой тьме, которую развел в зрительном зале Мейерхольд. Зачем же нам слушать немца, который ковыряет зубочисткой в зубах и совсем изнемогает от сытости? Мы — голодные, нам холодно»[[400]](#footnote-401). Претензии Блока очень основательны, они имеют идейный и общественный характер.

Но Мейерхольда занимали свои постановочные идеи и пьеса, несомненно, интересовала его только с этой стороны. Мейерхольду «удалось вследствие сложного построения пьесы придумать новый принцип сценической композиции. Вместо того, чтобы делить сцену по горизонтали, он применил вертикальную композицию». Согласно режиссерскому плану, «все декорации для восемнадцати картин “Пробуждения” ставились сразу, включаясь в одну сложную установку, а затем, путем света вводилась в круг внимания зрителя то та, то другая часть сцены»[[401]](#footnote-402). Впоследствии открытый здесь принцип Мейерхольд использовал в различных видах во многих своих постановках советского времени.

Через месяц, в декабре 1907 г., Блок откликнулся на новый спектакль театра — мейерхольдовскую постановку «Пеллеаса и Мелисанды» — статьей, которая лишь случайно оказалась не напечатанной. Статья была горькая, насмешливая и решительная по выводам.

В самой пьесе Блок находил много простоты и поэзии, прежде всего воспринимая ее «невыразимо лирическую» прелесть. «Это не трагедия, потому что тут действуют не люди, а только души, почти только вздохи людей», — писал Блок, — «… но по стройности и строгости очертаний — это параллельно трагическому»[[402]](#footnote-403).

Для Блока в высшей степени характерно требовать углубления трагического начала пьесы, его развития. Возможность для театра ответить потребности современных людей в трагедии, в большом действии Блок находил в первой сцене у запертой двери замка. Оставляя в стороне разговор о том, можно ли вообще ставить в театре драмы Метерлинка, он считал, что если уж ставить, то с позиций человечества, стремящегося открыть эту вечно запертую тяжелую дверь, — «чтобы в нее ворвался широкой волной свежий воздух трагедии, *большого* действия».

Но Мейерхольда опять-таки захватывали совсем иные задачи. На этот раз художественное пространство метерлинковской драмы было оформлено посредством плоскостей и геометрических фигур. Действие происходило на небольшой площадке в центре сцены, пол кругом был вынут и в образовавшейся яме разместились музыканты. Актер не трактовался на этот раз плоскостно — его объемное тело должно было сочетаться с объемной же декорацией (художник Денисов).

{283} Несмотря на уже назревавший разрыв с Комиссаржевской, Мейерхольд не мог удержаться от всех этих крайних экспериментов, в известном смысле продолжавших линию «Пробуждения весны» и, как теперь мы можем судить, предвещавших в зародыше возникновение кубизма и конструктивизма на русской сцене.

Блок решительно не принял режиссерских исканий Мейерхольда, восприняв постановку как безвкусный модернистский изыск и бессмысленность. Примесь модерна действительно ощущалась сильно.

«Среди сцены, без того уменьшенной, стоит высокий кубик, на кубике нагорожены три утлых стенки, над ними еще какие-то декадентские цветы или черт его знает что. Вокруг кубика — убийственная пустота, окруженная каким-то полуцилиндром…; в “замковом зале” Аркель сидел на кубике, а королева стояла под кубиком, кровать больного Голо опять помещалась на кубике, а кругом господствовала пустота». Приемы подобной режиссуры Блок характеризовал, как «дурную бесконечность».

«Вывод ясен, — писал он, — Театр должен повернуть на новый путь, если он не хочет убить себя. Мне горько говорить это, но я не могу иначе, слишком все ясно. Ясно и то, что, если нового пути *еще* нет, — лучше, во сто раз лучше — совсем старый путь». Блок призывает театр не слушать испускавшую вопли восторга публику, потому что хвалить театр может сейчас только «нехорошая часть публики, та часть, которая завтра продаст с публичного торга все искусство — и новое, и старое, — та часть, которую завтра мы все, верные вечным заветам, будем гнать помелом с наших выставок, из наших театров»[[403]](#footnote-404).

Комиссаржевская, для которой постановка «Пеллеаса и Мелисанды» «сыграла роль… последней ставки», пришла к такому же точно окончательному выводу о необходимости изменить путь театра. Ее убедили в этом два момента: невозможность переубедить Мейерхольда, «который упорно стремился привести нас к “плоскости” и “неподвижности”»; и — утеря контакта со зрителями. «Нити между нами и залом упорно рвались. Значит, исчезал всякий смысл нашей работы», — говорила Комиссаржевская газетному интервьюеру за несколько недель до своего отречения от театра.

«Быт умер — для меня это художественная аксиома. И если я порвала с Мейерхольдом, то совсем не потому, что ощутила тоску по реализму, разочаровалась в символической драме или условном театре. Меня просто испугала та стена, тот тупик, к которому, — я это ясно видела — Мейерхольд настойчиво вел нас»[[404]](#footnote-405).

Театр Комиссаржевской на Офицерской не выполнил тех задач, ради которых он создавался, но в процессе его короткого, бурного, внутренне драматичного существования ярко выявился целый ряд тенденций, существенных для развития русского предреволюционного театра в целом.

{284} Задуманный как театр «соборного» действа, «мистерии», он очень недалеко продвинулся по этому пути и произвел эффект довольно неожиданный, положив начало развитию совсем иного театрального направления, основанного на приемах стилизации и балагана.

Необходимо постигнуть логику поведения Мейерхольда в период между «Балаганчиком» и «Дон Жуаном» (1910, Александринский театр). Этот период и сам Мейерхольд с полным основанием определяет, как переходный, лишь в конце которого (после постановки «Шарфа Коломбины» в Доме Интермедий и «Дон Жуана») он оказывается в состоянии осмыслить собственный опыт и пойти дальше, уже более последовательно строя свою театральную систему.

Здесь, несомненно, надо отметить одну важную тенденцию. Это интерес Мейерхольда к созданию на сцене — то ли средствами внедрения элементов стилизации, приемами плоскостного, неподвижного театра, то ли посредством отвлеченной объемной декорации, но, главным образом, именно при помощи художника, подчиняющего себе актера, — совершенно особой сценической среды, эстетически резко противопоставленной залу, качественно выделенной из окружающей действительности: мира театрального — в отличие от мира жизненного. Общественно, эстетически Мейерхольд отталкивался от своего зрителя и в лице его — от буржуазной действительности своих дней. Другая сторона проблемы: Мейерхольду, отбившись на этом этапе от «соборных» и «жизнетворческих» влияний, нужно было создать плацдарм для консолидации сил театра, развития и раскрытия его специфических средств и приемов выразительности.

Мейерхольд хотел быть творцом художественных миров, демиургом, волей и фантазией которого держался бы весь спектакль. Он требовал, в идеале, от актера духовного горения и понимания задуманного — но задуманного им, Мейерхольдом, им духовно пережитого.

В конце 20‑х годов Б. Пастернак создал поэтический портрет Мейерхольда, изобразив его именно таким демиургом, богом Саваофом театрального искусства, захваченным игрой собственных творческих сил. Этот портрет во многом передает сущность и специфику мейерхольдовского таланта. Метафора Пастернака раскрывает универсальность игрового начала мейерхольдовского бытия:

Так играл пред землей молодою  
Одаренный один режиссер,  
Что носился как дух над водою  
И ребро сокрушенное тер.

И протискавшись в мир из-за дисков  
Наобум размещенных светил,  
За дрожащую руку артистку  
На дебют роковой выводил[[405]](#footnote-406).

{285} Актер, сотворенный из собственного божественного ребра, оставался по отношению к режиссеру в родственном подчинении. Индивидуализм Мейерхольда проявлялся в неукротимой потребности превращать процесс коллективного создания спектакля в свое собственное художественное выявление. Это приводило, особенно в двадцатые годы, к любопытному противоречию между самим этим типом творческого мироотношения режиссера и его тяготением к массовым, масштабным, «соборным» формам сценических композиций.

В деятельности Мейерхольда как бы постоянно возобновлялось то противоречие между индивидуалистической традицией культурного сознания и развязанными революцией массовыми началами исторического творчества, на преодоление которого была направлена театральная эстетика символистов. У Мейерхольда это противоречие представало в качестве незатухающего очага творческого самоизвержения, в качестве источника постоянного беспокойства, неутомимого стремления овладеть миром, присвоив себе его масштабы и пережив его независимость, как отражение собственного темперамента.

В направлении интересов Мейерхольда, в путях его поисков и самом типе его художественного мироощущения очень определенно проступает его близость к Брюсову. Мейерхольд был во многом параллелен Брюсову и через Брюсова объясним в некоторых характерных моментах. Мы имеем в виду здесь не только то, что идеи Брюсова подтолкнули Мейерхольда в начале века к поискам условности и поддержали его на этом трудном и скользком пути. Не то даже, что на Мейерхольда оказали несомненное влияние урбанистические и экспрессионистские начала брюсовского творчества, брюсовские приемы в изображении капиталистического города (повесть «Республика Южного креста», трагедия «Земля»). Ни даже их связанность совместной работой в Театре-Студии на Поварской.

Есть несомненная родственность в самом мироотношении Мейерхольда и Брюсова в том, как они оба понимали природу искусства, природу художественного творчества. Мейерхольдовский индивидуализм и метод решения проблемы единства мира и личности — сродни брюсовскому и может быть типологически обозначен в качестве особой разновидности русского символизма. Объединяющим признаком здесь является знак равенства, который ставится между духовным содержанием личности художника и всей мировой культурой, между процессом многостороннего выявления и разворачивания этой личности (выявлением ее разных «масок») и мировой истории — как у Брюсова, так и у Мейерхольда. Стихи, входящие в цикл «Любимцы веков», дают у Брюсова методологический образец подобного присвоения мира и мировой истории.

Личность через художественное творчество стремилась расширить себя до мирового содержания, утвердив мировой процесс, как процесс творческий. Она трактует мировые катаклизмы, как катаклизмы собственного развития, что означает, по Брюсову, единственно возможный для человека путь к подлинной свободе от тисков истории. Раскрытие личности художника есть для Брюсова переживание мира как собственного {286} духовного содержания, т. е. — акт символический. Конечно, мы узнаем в этом ту же тенденцию, которую проводил в своих философско-исторических и эстетических концепциях Вяч. Иванов, но сам тип ее выражения иной.

С другой стороны, и развитие объективного мира совершается только посредством творческой личности. Ассаргадон, Рамзес, Кассандра, Клеопатра, Юлий Цезарь, Наполеон — все они не пассивные проводники высших велений, но живые лики истории, художники жизни, жрецы великого мирового действа. Художник узнает в них маски собственной души. Их голоса — это его голос.

Все это необыкновенно близко и родственно мейерхольдовскому мышлению, его взаимоотношениям с историей, с автором, с актером.

У Брюсова, вследствие потребности развернуть личность в масштабах мироздания, возникают одновременно и культ познания, и культ «многобожия». Сама способность вместить контрасты становится признаком творческой силы.

Мейерхольд обладал не меньшим эстетическим «многобожием», чем Брюсов. И для него культура существовала как форма его собственного бытия, и для него ничего не было слишком далеко, слишком старо- или иноязычно.

Зачинатель движения «назад к балагану», если можно так его обозначить, Блок впоследствии с необыкновенной трезвостью отнесся к им же развязанным исканиям. Блок прекрасно отдавал себе отчет в том, что в этих исканиях явилось действительным шагом к обновлению, а что было лишь продолжением *эстетической игры* жизнью — игры, способной абсолютно все на свете превратить в мертвую форму. «Балаган, перенесенный на Мариинскую сцену, есть одичание, варварство (не творчество)», — писал он в начале 1914 г.[[406]](#footnote-407) И здесь, опять-таки, приходится отдать дань его проницательности, способной и для нас стать одной из путеводных нитей в лабиринте театральных явлений и теорий, прикосновенных к идеалам «народности».

Историческая модификация проблемы «народности» и ее реальное содержание в искусстве начала XX в. в России — лучший пример того, насколько всякий раз нам приходится сталкиваться с явлениями несходными, объяснимыми только на их реальной почве, хотя, казалось бы, на всем протяжении развития искусства речь идет об одном и том же.

В широком и проникающем во все виды творчества (от прикладного искусства до музыки) интересе к народным художественным традициям обнаружилась вполне понятная особенность культуры начала XX в. как культуры предреволюционной. Обращение к традициям народного искусства и формам старинного театра также имело в театральной практике начала XX в. различный смысл. Оно могло действительно обогащать искусство современности малоизвестными ему ценностями художественной культуры прошлого, нести с собой демократическую идею. Но это использование пластов народной культуры могло перейти и {287} часто переходило в любование эстетической формой, безразличное к тому, что за ней скрывалось.

Это было творческое мировоззрение во многом, если не во всем, противоположное Блоку.

В декабре 1912 г. Блок записывает свой разговор с Мейерхольдом, отмечая, что Мейерхольд сказал много значительного, хоть и сидит в нем «применяющийся» человек. Мейерхольд доказывал Блоку, что он «полюбил быт», хотя будет подходить к нему иначе, чем Станиславский, что теперь он стал ближе к нему, чем был в период театра Комиссаржевской. «До этого я его договорил», — замечает Блок.

Мейерхольд развивает Блоку свое мировоззрение, утверждая, что в нем многое идет от Гофмана и Метерлинка, но что это не исключает человечности, близости к Пушкину, тогда как технические приемы его режиссуры обращали его, действительно, на какое-то время к кукольности, марионеточности.

Между Блоком и Мейерхольдом возникает здесь спор. Мейерхольд утверждает, что «театр… есть игра масок». «Игра лиц», — возражает Блок. Или «переживание» добавляет Мейерхольд, заявляя, что все это — то же самое и спор только о словах.

Полагая, что за словами стоят мнения, устремления ума и сердца, Блок пишет: «Таким образом для меня остается неразрешимым вопрос о двух правдах — Станиславского и Мейерхольда»[[407]](#footnote-408).

Вопрос этот имел для Блока общее и принципиальное значение. В свете его понятна и дневниковая запись 12‑го января 1913 г.: «Надо ли выбирать между Комиссаржевской и Мейерхольдом? Все такое скоро придется решать»[[408]](#footnote-409). От искусства Блок все настойчивее требует «человечности», и эстетизация трагической двойственности современной жизни, ее «масочности» представляется ему делом несерьезным, даже вредным. Еще в начале 1909 г. он писал А. Н. Чеботаревской и Ф. К. Сологубу: «Вы думаете, что у меня нет искушения опять поддаться Маскараду? Преодолеть его гораздо труднее. В Маскараде — большой квиетизм и laisser faire, когда Маскарад *временный*.

Страшно играть масками и подмостками. Можно пойти на такую игру, только зная с уверенностью, что после нее уже не проснешься»[[409]](#footnote-410). Стилизаторского направления в театре Блок не любил, считал его явлением, знаменующим омертвение современного искусства. С этой позиции он в равной мере резко не принимал ни спектаклей петербургского Старинного театра, ни студийных постановок Мейерхольда, экспериментировавшего в стиле старинной испанской пантомимы или итальянской комедии масок.

«Что меня оставляет равнодушным, а чаще ужасает в Мейерхольде, — писал Блок в марте 1914 г.: Варламов, обходящий сцену с фонарем в “Дон Жуане”; рабы в “Электре”, выбегающие зигзагами {288} (и все в “Электре”). Монахи, нарисованные на ширме (“Поклонение кресту” — Бонди). Крыша — в “Пробуждении весны” Ведекинда (все в “Пробуждении весны”). Вся “Гедда Габлер”. Многие движения в “Комедии любви”»[[410]](#footnote-411). За каждым названием здесь стоит целый комплекс обвинений: «балаган» в Александринке, принесение актера в жертву декоративности, искусственной пластике, репертуарная беспринципность, субъективизм и т. д.

Работавший два летних сезона театр в Териоках не приносит Блоку больших радостей — за исключением постановки драмы Стриндберга «Виновны — невиновны»; в ней Блок находит ту подлинно современную форму лаконичного выражения внутренней напряженности действия, которая в большинстве других мейерхольдовских спектаклей подменена, с его точки зрения, неприятной «пестротой и сухостью».

Блок не перестает повторять (в дневниках, в письмах к жене), что Мейерхольд занимается ненужным делом. Он критикует его искания, исходя из тех идей, которые в предреволюционные годы властно захватывают его самого, развиваясь от «Песни Судьбы», стихов о России, итальянских стихов, через «Розу и Крест» — к «Двенадцати» и «Скифам». В системе этих идей за искусством все более определенно закрепляются функции устанавливать ритмические, «музыкальные» связи между миром человека и той природной стихией, которая в глубинах, своих есть вечность и первозданный хаос, а в ближайших аспектах восприятия — стихия народной жизни, прежде всего.

Духовная жизнь Блока в эти годы сложна, напряженна и противоречива. Противоречие между стихией и культурой, для решения которого в драме «Роза и Крест» была открыта высокая этическая и даже психологическая перспектива, снова и в гораздо более мрачном выражении встало в поэме «Соловьиный сад». Если в пределах «Соловьиного сада» оставаться для поэта нравственно невозможно, то и внеиндивидуальное, внекультурное существование на берегу океана — процесс, в котором человек наравне с животным низведен до уровня материальной частицы, механически функционирующей и неотличимой от другой частицы, ему подобной, — может быть и следует выбрать из чувства долга, но это не то, к чему следует стремиться, чем в широком жизненном плане противоречие решается.

Скептицизм, недоверие по отношению к современной культуре, к театру и его деятелям, настороженность и резкость оценок — все это в значительной степени Блоку данных лет свойственно. Но свойственно ему и пристальное вглядывание в народную жизнь, в общественную психологию, огромный интерес к революционным настроениям среди крестьянства, ко всему потоку «объективной», событийной жизни страны.

Судьбы культуры и стихии, народа для него оказываются взаимосвязанными, и связь эта на протяжении последних лет жизни Блока неоднократно осознается и ощущается им как антагонистическая, враждебная, взаимоненавистническая и в то же самое время — органичная, заключенная {289} в природе мирового развития. Связь реализуется, как борьба, на основе взаимопроникновения, взаимоизменяемости, взаимонеобходимости[[411]](#footnote-412).

В плане этой все более выясняющейся для Блока диалектики исторического и духовно-нравственного развития его полемика с Мейерхольдом приобретала для него крайне важное значение. Стилизации Блок не принимал. Театральности, применяемой в плоскости заострения формы (стиля, жанра, приема и пр.), трактовки действительности, как театральной игры, — тоже. В искусстве он видел силу созидательно-разрушительную и определял за ним важную роль в конфликте стихии и культуры. «Искусство — радий (очень малые количества). Оно способно радиоактировать все — самое тяжелое, самое грубое, натуральное: мысли, тенденции, “переживания”, чувства, быт. Радиоактивированию поддается именно живое, следовательно — грубое, мертвого просветить нельзя»[[412]](#footnote-413). Отсюда — закономерно возникающая у Блока в этот период любовь к бытовым подробностям в искусстве, в театре, — о чем он пишет. И одновременно — отрицание (отнюдь не только вкусовое) всего того, в чем ему видится модернизм или, что то же, стилизация. Быт нужен, чтобы его «радиоактировать», просветить тем, что не есть «быт», и тем «преодолеть» его. Методом же стилизации ничего «радиоактировать» нельзя. Стилизация воспроизводит опредмеченный облик ушедшей эпохи, она чужда противоречий, которыми живет подлинное искусство. Стилизация, если смотреть на нее с точки зрения Блока, статична, немузыкальна, бездейственна. В сущности, это маска на лице культуры, ее «двойник».

В размышлениях Блока о современном театре Мейерхольд постоянно имеется в виду, как заведомый оппонент; критикуя творчество Мейерхольда, Блок уточняет собственные позиции. Однако в том, что он воспринимает этого режиссера в качестве безусловного представителя модернизма, сказывается и предвзятость, и односторонность его оценок. Большой и весьма сложно развивавшийся художник, Мейерхольд не был понятен Блоку во всех тенденциях своего развития, не говоря уже о том, что его собственные высказывания (например его книга «О Театре») делали для Блока подобное понимание еще более затруднительным.

Между тем, в огромной работе режиссера-постановщика, экспериментатора и педагога, которую вел в 1910‑е годы Мейерхольд, принципы стилизации использовались в новом направлении ради новых целей.

В театре Комиссаржевской Мейерхольд научился, опираясь на стилизацию, завоевывать театру особый материальный мир, создавать на сцене особое художественное пространство, обладающее своей эстетической емкостью, своими внебытовыми измерениями. Оно существовало рядом со зрительным залом, как нечто качественно от него отличное и, именно будучи таковым, могло с ним взаимодействовать, не теряя своей художественной самостоятельности.

{290} С большим упорством, на протяжении ряда лет, Мейерхольд производит опыты с этим пространством. Одна из наиболее сложных проблем, вставших перед Мейерхольдом в процессе формирования его нового театра, заключалась в том, чтобы верно найти самочувствие актера, действующего в этом театральном пространстве, его отношения с персонажем и зрителем.

Конфликты между сценой и зрителем (иначе говоря — искусством и жизнью), народом и театром в его современном виде, личностью и обществом, индивидуальным сознанием и стихией внеличных сил волновали с предельной остротой и Мейерхольда.

Но Мейерхольду не было свойственно мыслить об этих конфликтах через человеческий характер, отделенный от его собственного характера, через драматическую ситуацию, которая не рассматривалась бы им как ситуация его собственного сознания. Это предрешало во многом его подход к актеру. К проблеме человека и проблеме актера Мейерхольд подходил как художник, раскрывающий глубинные отношения действительности в формах целостных сценических композиций. Образ человека мог решаться только как часть той художественной структуры мира, которую воссоздавал режиссер в спектакле.

Мейерхольд, вслед за Станиславским, приходит к пониманию того, что художника, актера надо выращивать из человека, возвращая его на естественную почву. Он находит и конкретную форму этого слияния в лице свободного комедианта, носителя импровизационного народного начала. Однако для того, чтобы слияние произошло и такая форма приобрела бы свою реальность, Мейерхольд должен был прийти к определенному пониманию действительности и выстроить режиссерскую систему, в которой существование подобного персонажа было бы правомерно.

Этого не происходит в ранние периоды творчества Мейерхольда. Он приходит к этому только перед войной, через арлекинаду и комедию масок, воспринятую под определенным углом зрения. Линия шла от «Балаганчика» Блока к спектаклям рубежа десятилетия с решаемой в них проблемой *маски* (в «Дон Жуане» Мольера в Александринском театре актер демонстрировал, согласно замыслу Мейерхольда, свое искусство играть масками, входить в образ и выходить из него) и *просцениума* (подмосток, выдвинутых к зрителям, чтобы актер мог установить с ними непосредственные контакты).

Мейерхольд хотел сближения между *актером* и публикой, а не между публикой и персонажем пьесы. Он строил близость сцены и зала на том, что размыкал круг сценической жизни и, выявляя условность театрального представления, утверждал безусловность *творческого акта*, свидетелем и участником которого становился зритель. Реальностью было творчество. Само же представление было игрой — серьезной, важной, блистательной, талантливой, захватывающей, — но игрой, в которую входили и из которой выходили актеры и зрители. Перехода жизни в искусство Мейерхольд не скрывал. С него, с этого рубежа, искусство и начиналось. Для Мейерхольда уже сам этот переход был полон глубочайшего пафоса и смысла, заключал в себе целое миросозерцание. Человек {291} мог быть как все, просто человек — и вдруг начать творить. Мейерхольд не удерживался от того, чтобы не повторять эти чудеса по многу раз на протяжении спектакля. Он фиксировал этот почти неуловимый, обычно всеми всегда скрываемый момент перехода из обычного состояния в состояние творческое. Его эстетика требовала обнажения этого момента, его специального подчеркивания. Маска и просцениум, выходы из зала на сцену нужны были для этого.

Опыты Мейерхольда, разнообразные и многочисленные, только тогда складываются в целостную театральную систему — в «театр Мейерхольда», — когда, наконец, сама собой созревает необходимая широкая и целостная идея, вернее сказать, когда складывается творческое мировоззрение, которое дает всем этим поискам социальный и эстетический смысл.

Блок достаточно неожиданно для себя увидел (если даже и не вполне принял) нового Мейерхольда. 6 марта 1914 г. Блок записывает: «В 4 часа В. Э. Мейерхольд — прекрасный. В первый раз в жизни я понял (он объяснил) суть его». И эта почти торжественная по тону запись — рядом с соображениями (выше цитированными) о радиоактивной силе искусства и о том, что больше всего не нравится в Мейерхольде. «После того, как я это записал, — поясняет Блок, — пришел Мейерхольд и, после нудного спора, вдруг сумел так сказать мне и о себе и о своем, что я первый раз в жизни почувствовал в нем живого, чувствующего, любящего человека»[[413]](#footnote-414).

Весной 1914 г. в Студии на Бородинской Мейерхольд с особенным подъемом отдался реализации своих давно вызревавших идей. Еще в 1909 г. он писал, что современные театры — это «кузницы, в которых выковываются стройные части будущего гиганта — Всенародного Театра», что «создание основ будущего Единого Театра — есть то самое, ради чего стоит работать на театральном поприще»[[414]](#footnote-415). Теперь, в Студии на Бородинской, обретя учеников, единомышленников и благожелательного зрителя, он мог заняться разработкой художественной структуры, образов, технических приемов этого театра и главное — последовательным воспитанием актеров на основе принципиально новых творческих требований.

Мейерхольд мечтал о народной аудитории и был уверен, что его искания встретят ее поддержку. Своими помыслами он увлек и студийцев. Основу обучения составляло развитие фантазии, физической свободы и выразительности, способности к импровизации, чувства ритма. Техника и приемы старинных народных театров разных стран осваивалась, таким образом, на канве современной психологии и эмоций, добивались не воссоздания формы, но органики художественно осмысляемого действия.

Живая стихия народного балагана в естественном сочетание с началами высокой поэзии, романтического и лирического отношения к миру, острый гротеск «бытовых» образов, свободное общение с аудиторией — {292} все это впервые было обретено с такой определенностью и последовательностью в 1914 году, в апрельских представлениях «Блоковского спектакля», поставленного Мейерхольдом с участием его молодых «студийцев» в Тенишевском училище.

О спектакле этом существует богатая и выразительная литература, исключающая необходимость его суммарного описания[[415]](#footnote-416). Важно лишь подчеркнуть его некоторые существенные особенности. Планировка зрительного зала позволила строить спектакль с максимальной приближенностью к модели площадного представления, идущего среди зрителей, вне коробки сцены. Это в свою очередь оправдало смелые поиски нового театрального языка — лаконичного, образного и откровенно условного. Давно выношенный Мейерхольдом режиссерский замысел «Незнакомки», выявляя резкие контрасты чередующихся «видений», сгустил обличительный характер бытовых сцен (в кабаке и в гостиной) методом сочетания в актерских образах почти натуралистической достоверности с элементами балагана (цветные парики, приставные носы и т. д.) и гротеска. Некоторым зрителям хотелось, «чтобы лирическое начало в этой драме преобладало над гротескно-сатирическим, чтобы грубое соприкосновение реальности и мечты лишь подчеркивало красоту и нетленность этой мечты…»[[416]](#footnote-417), но в спектакле преобладал сатирический тон, переводимый (не без помощи ярмарочного антуража, создаваемого вокруг представления слугами сцены и фокусниками) в дерзостно наступательный и мажорный лад. Подстать первой пьесе было усиление иронической интонации в «Балаганчике» (сравнительно с двумя его более ранними режиссерскими редакциями) и его общая трактовка в духе и стиле итальянской народной комедии.

Блоку на первом представлении спектакль не понравился, однако впоследствии он переменил свое мнение и приходил на все оставшиеся представления (всего их было дано семь). В сущности, трудность для него заключалась в том, чтобы, независимо от чисто авторской точки зрения на трактовку его пьес, понять и принять направление театральных поисков Мейерхольда. И Блок на этой стадии его понял.

Спектакль произвел, как известно, большое впечатление на Вахтангова.

Стремление вернуться к истокам театрального творчества, освободить исконную игровую стихию театра, слитую со стихией народной жизни, от которой современный театр оказался отгорожен уродливыми, узкими формами своего общественного существования, губительными и для эстетики его и для его мастерства, изучение актерской техники старинного театра, особенно площадного (балагана, итальянской комедии масок), острый интерес к таким приемам, как пантомима, импровизация, гротеск, — за всем за этим стоял у Мейерхольда образ великого, свободного {293} театра, прямого выразителя творческой воли народа, театра, где актер, выходец из народной толпы, вырастающий из нее эстетически и идейно, всегда вел с нею диалог, определяющий все элементы его сценического поведения.

В предварительном движении к этому театру два звена — просцениум и маска — являлись, как об этом уже говорилось выше, наиболее существенными опорными звеньями его режиссуры. Маска и просцениум были двуедины по своему эстетическому смыслу и функции. Уже в «Дон Жуане», спектакле, которому сам Мейерхольд придавал особо важное значение, задача создания определенного характера, типа (социально-психологической «маски») для исполнителей была заменена задачей — играть актеров, играющих спектакль в духе мольеровского театра. Присутствие актера, как фигуры самостоятельной и отличной от авторского персонажа, обнаружило себя в чрезвычайной активизации театрально-игрового начала, при которой смена состояний героя (поскольку перед Ю. М. Юрьевым, исполнявшим роль Дон Жуана, такое задание было поставлено особенно четко) решалось не как непрерывный психологический процесс, захватывающий актера, но как процесс стремительного «сбрасывания» им одной, уже отыгранной «маски» и замена ее другой. Просцениум помогал этой игре, обнажая ее, актер и зритель оказывались в сговоре против персонажа (во всяком случае, режиссер экспериментировал в области подобных возможностей).

В этой системе спектакля и стилизация приобретала новый смысл. Она утрачивала (впоследствии в иных спектаклях Мейерхольда то больше, то меньше) историко-художественный, эстетизаторский характер, становилась более острой, драматически активной, не столько подчиненной «эпохе», сколько замыслу режиссера, разделяемому художником-декоратором, замыслу театральному, прежде всего. Если раньше режиссер боролся с обывательской бескрылой «бытовщинкой» при помощи стилизации и техники «неподвижного театра», то теперь он атаковал стилизацию силами театральности. Он разрушал единство «стиля эпохи» введением деталей, утверждаемых в своей принадлежности к традиции чисто сценической и «вневременной». Таковы были, например, знаменитые «мейерхольдовы арапчата» — духи театра, появляющиеся в «Поклонении Кресту» Кальдерона (Башенный театр, 1909), возрожденные на Александринской сцене в «Дон Жуане», а позднее (1914) — на Тенишевской арене в «Незнакомке» А. Блока. Со стилизацией быта эпохи Мейерхольд поступал так же, как с «маской» характера: то там, то здесь он отодвигал ее в сторону, чтобы показать лицо Театра.

В систему театра Мейерхольда последних предреволюционных лет актер входит как метафорическая фигура: народный лицедей, гистрион, носитель маски. Единство народа и театра — далекий еще идеал, сейчас это метафора, модель «нормального» театра, «нормальной» культуры будущего, которая ближе прошлым, добуржуазным эпохам, чем буржуазной современности. Актер выходит на подмостки, чтобы начать свою игру, в которой образ персонажа пьесы — вторичен, а первичен образ художника-гистриона, носителя творческого начала жизни. Актер сходит {294} в зал, в «толпу» и выходит из нее, демонстрируя принцип своего народного бытия, но никакого душевного его объединения с буржуазным зрителем не происходит.

Новый этап развития системы Мейерхольда приходится уже на советское время. Тогда Мейерхольд снимет духовные границы, разделяющие сцену и зал, откроет двери театра улице. Потребность творить в жизни и творить жизнь увлечет его с неудержимой силой.

Если посмотреть назад, творческий путь Мейерхольда с его крайностями, срывами, заходами в тупики и общественными скандалами выглядит как путь, полный целеустремленности и особого творческого героизма.

В начале революции Мейерхольд в качестве заместителя заведующего Петроградским ТЕО Наркомпроса и Блок — председатель Репертуарной секции того же учреждения работали вместе. Они оба пришли в Смольный первыми на призыв Советской власти, обращенный к интеллигенции. Но их позиции в искусстве не сблизились. Блок, столь активный театральный новатор, непроизвольно ломавший сценические традиции, отстаивал благоговейное отношение к классике. По убеждению Блока, задача театра в дни революции была в том, чтобы подвести народ к самым глубоким источникам духовной культуры и дать ему заглянуть в их глубины. «Левая режиссура, — полагал он, — отвлекается от этого дела трудными мыслями», касающимися постановочных новшеств. «Мейерхольд лично — большой художник, и его эти мысли не развратят, они для него лично плодотворны», — говорит Блок. Но в интересах общего дела он считал им самим выбранный путь более верным[[417]](#footnote-418).

Между тем Мейерхольд, казалось бы бунтуя против всякого «культурного наследия», увлекаясь театром гротеска, митинга, маски, строя спектакль как метафору мистериально-балаганного типа, продолжал пользоваться и художественным опытом Блока и опытом символизма в целом, сводя его воедино с, казалось бы, самыми противоположными приемами иных художественных направлений. И ведь очень знаменательны слова, сказанные Мейерхольдом уже под конец жизни и записанные А. Гладковым: «Сейчас я бы мог поставить “Балаганчик” Блока, как своего рода театральную чаплиниаду. Перечитайте “Балаганчик” и вы увидите в нем все элементы чаплинских сюжетов, только бытовая оболочка иная. Гейне тоже сродни Чаплину и “Балаганчику”. В большом искусстве бывает такое сложное родство»[[418]](#footnote-419). Слова эти — живое подтверждение того, что подобное родство, как ни суди, было также между Блоком и самим Мейерхольдом.

# **{****295}** Заключение

Обстановка военных лет, а затем Февральская революция резко раздвигают общественные и политические интересы Блока, вводят в поле его внимания массу событий, лиц, фактов, сталкивают его с самыми разными общественными кругами. До того еще как-то отгораживавшие его быт от «быта» России литературные и частные формы жизни стремительно рушились. Резкое размежевание, происходящее в среде художественной интеллигенции, разрывы многолетних связей Блок воспринимает как зловещий и многообещающий симптом: интеллигенция не обладает ясным сознанием своего долга перед народом; сам мирок культуры мал и хрупок — он может не выдержать готовящегося испытания.

Работа Блока в качестве редактора протоколов Чрезвычайной следственной комиссии, созданной Временным правительством по делу бывших царских министров, создает ему чрезвычайно широкое поле для наблюдения политической жизни страны и общих тенденций ее развития. Блок приходит к справедливому заключению, что революции в России еще не произошло, что она только набирает силу, тогда как правительственные круги явно склоняются к реакции: смертная казнь на фронте, организация боеспособности, казаки, цензура, запрещение собраний. «Это — общие слова, которые тысячью дробных фактов во всем населении и в каждой душе *пылят*», — записывает Блок в дневнике в августе 1917 г.[[419]](#footnote-420) «Что же? В России все опять черно и будет чернее прежнего!» — задает он себе страшный вопрос, не находя на него ответа.

Блок жадно всматривается и вслушивается в эти месяцы во все то, в чем проявляют себя народные интересы и настроения. Порой его пугает абсолютное равнодушие масс к интересам того, что называется «государством», «Россией», «Родиной» и что гибнет. Стихийный уход солдат с фронта, стрельба на улицах, мятежи, засуха, пожары сливаются в одно и предстают в одном образе пробуждающегося хаоса.

{296} «Желто-бурые клубы дыма уже подходят к деревням, широкими полосами вспыхивают кусты и травы, а дождя бог не посылает, и хлеба нет, и то, что есть, сгорит.

Такие же желто-бурые клубы, за которыми — тление и горение (как под Парголовым и Шуваловым, отчего по ночам весь город всегда окутан гарью), стелются в миллионах душ, — пламя вражды, дикости, татарщины, злобы, унижения, забитости, недоверия, мести — то там, то здесь вспыхивает; русский большевизм гуляет, а дождя нет, и бог не посылает его»[[420]](#footnote-421).

Среди противоречий, сомнений, среди пестроты событий лета 1917 г. Блок мучается тем, что не может произвести «выбор». «Я по-прежнему “не могу выбрать”, — записывает он в дневник 12 июля. — Для выбора нужно действие воли. Опоры для нее я могу искать только в небе, но небо — сейчас пустое для меня (вся моя жизнь под этим углом, и как это случилось)»[[421]](#footnote-422). Иными словами, Блок теряет чувство будущего, чувство постоянного присутствия «несказанного», ждущего своего воплощения и зримо всегда проступавшего для поэта сквозь явления окружающей жизни. Он готов винить в этом себя как художника, который «узаконил, констатировал середину жизни — “пустую” (естественно), потому что — слишком полную содержанием преходящим. Это — еще не “мастер” (Мастер)»[[422]](#footnote-423).

Год назад Блок оставил работу над поэмой «Возмездие», не разрешив для себя ту творческую проблему, которая вставала для него одновременно и в художественном, и в общественном, и в личном плане в связи с необходимостью воплотить «главную мысль» поэмы, которую он обозначал как «переход от личного к общему». Осознавая тогда, что — «формула вместительная, на первый взгляд — растяжима, неясна, многозначна», Блок надеялся, что это — «только на первый взгляд» и что верность его формулы подтвердит действительность. Он тогда чувствовал, что в нем самом «осталось еще очень много личного». Жизненный переход тянется годы, сопряжен с мучительными возвращениями. Менялось состояние мира, и художник, в котором «личного» оставалось слишком много, будет отгорожен этим личным от общего и не сможет выделить музыкальную гармонию из беспорядочного шума мировых событий. — «Но уже на *первых планах* души образуются некие новые группировки мыслей, ощущений, отношений к миру», — писал тогда Блок[[423]](#footnote-424).

Тогда же, летом 1916 г., Блок решил: «Драма о фабричном возрождении России, к которой я подхожу уже несколько лет, но для которой понадобилось бы еще много подступов (даже исторических), завещается кому-нибудь другому — только не либералу и не консерватору, а такому же, как я, неприкаянному»[[424]](#footnote-425).

{297} В этой драме «преходящего» тоже неизбежно оказывалось слишком много. Смутно предвиделось, что само «возрождение России» должно было пойти какими-то совсем иными путями. Стремительно росла ненависть к буржуазности и буржуазным формам развития. Художественное сознание устремлялось к чему-то совершенно иному.

Блок отвергает прежние замыслы и не создает новых произведений. За весь 1917 г. он не написал ни одного стихотворения. Невозможность «выбрать», опустевшее «небо», гипертрофия «середины» жизни, творческие затруднения — все это вещи одного порядка, имеющие общий корень. Интересно, что, обращаясь к своему прежнему творчеству, оглядывая с нового рубежа все, ранее сделанное, Блок выше всех других своих произведений оценивает в эту пору «Стихи о Прекрасной Даме», подтверждая снова значение воплощенного в них творческого принципа: «Время не должно тронуть их, как бы я ни был слаб как художник»[[425]](#footnote-426).

В письме к матери, написанном в августе 1917 г., Блок объясняет свою неспособность расчленять события, «осветить» их для себя изнутри следствием «утраты пафоса, в данном случае революционного». Не обладая интуитивной, эмоциональной революционностью, которая могла бы противостоять пестроте событий («утрачивая противовес эмоциональный»), Блок говорит о том, что ищет «хотя бы рационального» противовеса, каковым является для него чтение социалистических газет. — «Но так как качания маятника во мне медленнее, он не добрасывается в эти дни до стихии большевизма (или добрасывается случайно и редко)»[[426]](#footnote-427), — замечает Блок. Он ищет возможности «внедриться в революцию» и не может ответить на главный, тревожно встающий перед ним вопрос: «Что же, действительно все так ужасно или… Погубила себя революция?»[[427]](#footnote-428) Однако в конце августа появляются новые ноты, целостность мировосприятия и его эмоциональная непосредственность моментами восстанавливаются: «Свежая, ветряная, то с ярким солнцем, то с грозой и ливнем погода обличает новый взмах крыльев революции», — записывает Блок в своем дневнике 28 августа 1917 г.[[428]](#footnote-429)

Для характеристики душевного состояния Блока в канун Октября крайне существенно, что это жадное вслушивание в нарастающий прибой революции идет одновременно с тем, как открываются для него трагические противоречия социального процесса. При этом важно не только желание Блока уяснить себе всю реальную остроту этих противоречий — важно, что Блок ни одной минуты не чувствует себя выключенным из сферы их действия, но, принимая революцию и призывая ее внутренне, он смело устремляется им навстречу, предполагая для себя как для художника и возможность гибели в горниле этих противоречий, и возможность возрождения для новой, почти мифически высокой и ранее недоступной творческой деятельности.

{298} Так, в трагически заостренном выражении предстает теперь перед Блоком старый и всегда волновавший его вопрос о революции и культуре.

Блок считает исторически подготовленным и даже нравственно оправданным, если в русской народной, массовой революции «психология lanterne’а и всех предельных “бессмысленных” возмущений» распространится и на отношение народа к культурным ценностям. Позиция Блока в дни Октября во многом определяется убеждением, что всякое духовное преимущество, как и экономическое, создается за счет народа, что художник «отнимает» искусство у жизни, изолируя его в узком кругу избранных. С ненавистью говоря о распространении буржуазности и поднимающих голову буржуа, Блок приходит вместе с тем к мысли, «что — “буржуа” — всякий, накопивший какие бы то ни было ценности, даже и духовные». Противоречие это, полагает Блок, приобретает в России самостоятельное значение и не разрешается на почве экономической. «“Экономическая предпосылка” выпадает сама собой, и ум, нравственность, а особенно уже искусство — и суть предмет ненависти. Это — один из самых страшных языков революционного пламени, но это — так, и русским это свойственно больше, чем кому-либо»[[429]](#footnote-430).

В свете этого противоречия для Блока определяется задача — спасать не произведения искусств, не плоды культуры, но — творческие силы самой революции. И вот *задача русской культуры* — «направить этот огонь на то, что нужно сжечь; буйство Стеньки и Емельки превратить в волевую музыкальную волну; поставить разрушению такие преграды, которые не ослабят напора огня, но организуют этот напор; организовать буйную волю; ленивое тление, в котором тоже таится возможность вспышки буйства, направить в распутинские углы души и там раздуть его в мировой костер до неба, чтобы сгорела хитрая, ленивая, рабская похоть»[[430]](#footnote-431). Здесь уже зарождаются некоторые мотивы «Двенадцати», намечается тот нравственный конфликт, который, прояснившись и созрев в сознании поэта зимой 1917 – 1918 г., ляжет в основу его поэмы.

В ряде статей и высказываний Блока советского периода мы найдем развитие и углубление этих мыслей.

Погружаясь в атмосферу идей и представлений, владеющих Блоком на пороге революции, заново понимаешь, каким важным этапом явилась для Блока его драма «Роза и Крест». В 1916 г., когда Московский Художественный театр, приняв пьесу к постановке, ведет репетиции, когда Блок, встречаясь с коллективом исполнителей, стремится возможно глубже ввести их в свой замысел, — сам этот замысел как бы проходит в сознании Блока новую фазу своего развития. В заметках и комментариях, создаваемых Блоком к пьесе, в этой связи особенно знаменательна трактовка образа Гаэтана, в которой Блок особенно настойчиво выявляет {299} все то, что соединяет его со стихией, стирая в нем «личное» и даже «человеческое».

Блок хочет, чтобы театр создал бы в соответствующих картинах второго действия образ мирового хаоса, частицей которого является художник. У него возникает такое видение сцены: под немолчный шум океана, удары волн, под снегом и ветром «Гаэтан и рыбак перекликаются сначала совершенно по-птичьи, как какие-то приморские существа, потом — притихшее море позволяет им поговорить ненадолго по-человечески»[[431]](#footnote-432). Гаэтан не связан планом эмпирической действительности, «личное» действительно уступило в нем «общему», и он в такой же степени «вочеловечивает» в себе еще не проясненные и не уплотнившиеся идеалы новой — «грозной» — эпохи, в какой и «развоплощает» собой человека, созданного предшествующим культурным развитием. В момент, когда Блок уже слышит, как

Ревет ураган,  
Поет океан,

когда чувствует, что «мгновенный век» на исходе, — эта новая диалектика взаимодействия «духа» и «плоти» знаменует переход к рождению «нового человека». Полу-дух, полу-человек — таково существо, несущееся сквозь вьюгу к далекому (еще только «снящемуся») «блаженному брегу».

В Гаэтане заложена та двойственность, которая на рубеже революции осознается Блоком как особое качество художественного, творческого отношения к действительности: способность растворяться в стихии и способность «оформлять» стихию, превращая ее беспорядочное движение в «волевую музыкальную волну». Очевиден ряд тематически-образных аналогий, который связывает певца Гаэтана с тем идеальным типом художника переходной эпохи, к которому стремится приблизиться Блок и который он пропагандирует в таких своих статьях, как «Искусство и Революция. (По поводу творения Рихарда Вагнера)», «Катилина. Страница из истории мировой Революции», «Крушение гуманизма». При этом очевидна и связь всего ряда этих идейно-поэтических построений с образом Христа в поэме «Двенадцать», который именно и возникает на этом широком фоне блоковских размышлений о гармонизации стихии.

Художественное начало, способность быть проводником и оформителем «музыкальной волны» — едва ли не основное качество, вкладываемое Блоком в образ Христа, которое, собственно, и обосновывает его, лишь внешним образом неожиданное, появление в финале революционной поэмы. В наброске пьесы о Христе, относящемся к началу января 1918 г. и примыкающем к началу работы Блока над поэмой, Блок так и пишет: «Иисус — художник. Он все получает от народа (женственная восприимчивость). “Апостол” брякнет, а Иисус разовьет»[[432]](#footnote-433). Гаэтан «развивает» {300} мотивы, звучащие в народе, в шуме океана. В «Двенадцати» конфликт среди красногвардейцев («апостолов») и стихийное возникновение человеческой, нравственно окрашенной тоски в Петрухе предшествует возникновению смутной человеческой тени, невредимой для пули и стужи, за завесой взвиваемого ветром снега. Стихия как бы продолжает и оформляет себя (еще зыбко, нечетко, «бесплотно») в новом образе. Здесь та же связь, которая намечена в наброске драмы: вокруг Христа ученики, обыватели, односельчане апостолов «поругались и не поладили; бубнят что-то, разговоры недовольных». Он — «задумчивый и рассеянный, пропускает их разговоры сквозь уши: что надо, то в художнике застрянет»[[433]](#footnote-434).

Набросок драмы показывает, что с Христом у Блока соединяется не религиозная, а творческая миссия. Христа, сопряженного с религиозно-культовой символикой, Блок принимать всегда отказывался. Но и как олицетворение творческого (духовного, художественного) начала, как образ, в котором явлена «некая сила, действующая помимо своей воли» (гносеологически обусловленная), не живое существо, но «зов» (т. е. структура, близкая образу Гаэтана) — Христос тоже не вполне удовлетворял самого Блока. В качестве предшественника нового мира и нового гуманизма Блоку нужен был бы кто-то «Другой» (драма способна была обнаружить это несоответствие в наибольшей степени). Но «Другого» Блок не увидел. Образ же Христа возникал сам из многих впечатлений, в ряду тех противоречий и нравственных антитез, на которые опиралось историческое сознание поэта.

Однако, если исходить из общей системы взглядов Блока данного периода, надо полагать, что он не столько «оправдывал» или «благословлял» (как тогда говорили) революцию Христом, сколько в самих носителях революции, в массе народной видел тех, кому суждено стать спасителями человечества и открыть новую эру ценой пролития собственной крови (о крови он думал много, см., например, в «Розе и Кресте» об умирающем Бертране: «Сколько крови! Сколько крови!»; возможно, отсюда же и мотив «ножичка», и «уголовный» сюжет в «Двенадцати»). Здесь важен социальный и нравственный оттенок связи в образе «народ» — «Христос», а никак не религиозный.

Надо указать, что в аналогичном смысле в драме «Роза и Крест» «знаком креста» отмечена не только грудь Гаэтана — крест и на щите Рай-мунда, предводителя «оборванных ткачей». Символ «грядущего», к которому человечество идет путем «Радости-Страдания», перемещается из плана художественного предвидения и пророчества в область реальных свершений и щедрого пролития крови. И народ «свят» для Блока также и в этой связи, а не только в том смысле, что «не культурен», не ведает, что творит, и ему надо «простить» и сожженные библиотеки, и окурки на могиле Толстого.

Душевный подъем, широкая, укрупненная манера мышления, по свидетельству многих современников, глубоко характеризовали Блока революционных {301} лет. То же пишет о нем в своих воспоминаниях и Любовь Дмитриевна Блок: «Жить рядом с Блоком и не понять пафоса революции, не умалиться перед нею со своими индивидуалистическими претензиями — для этого надо было бы быть вовсе закоренелой в косности и вовсе ограничить свои умственные горизонты»[[434]](#footnote-435).

Театральная деятельность Блока, его высказывания по вопросам драмы, театрального творчества и революционной современности возникают на почве этого высокого внутреннего подъема и творческого горения. Ждавший революцию много лет, пусть даже не предвидя в полной мере ее конкретных исторических форм, Блок входит в послеоктябрьские годы со всей системой своего творческого мышления и опыта.

Театр сразу же занимает в его жизни центральное место. Первый документ, представляющий его деятельность в этой области, — «Письмо о театре» — относится к сентябрю 1917 — апрелю 1918 г. Опубликованное впервые в газете «Жизнь» 3 мая 1918 г., «Письмо» посвящено вопросу об отношении к театру органов государственной власти. В момент, когда молодое советское государство испытывает серьезнейшие материальные трудности и вынуждено жестоко экономить свои ресурсы, Блок настаивает на абсолютной необходимости оказания театру государственной помощи.

Помощь эта, считает Блок, только и может дать театру художественную самостоятельность и устранить его зависимость от породы «сытых, равнодушных и брезгливых людей, давно ненавистных всем артистам и художникам», на то время, пока не придет в него другая порода — «неудержимо рвущаяся наверх, — порода людей, душевно голодных, внимательных и чутких». Временный промежуток между уходом одной публики и приходом другой, новой, может оказаться длительным. Блок даже готов допустить мысль, что «может быть, великое искусство, театральное в частности, так же не понадобится новым людям, как оно давно не нужно людям старым», тем не менее театр нуждается в помощи государства, чтобы проделать свою важную и необходимую работу, которую он без этой помощи проделать не сможет[[435]](#footnote-436).

Опыт буржуазных государств показал, пишет Блок, что происходит непрерывное растление культуры, гибель искусства, закрытие театров. Если государство и на этот раз станет на подобный путь, оно само придет к деградации.

Разрушатся все общественные связи, начнется «дикая анархия»; «это будет слепой бунт людей, долго пребывающих во мраке; справедливое возмездие тем, кто полагает, что человек может быть доволен единым хлебом». Вернется каменный век. Но вернется, такова мысль Блока, и первоначальная, природная свобода, а с ней вместе восстановится и «стихийная» потребность человека в искусстве: «он опять начнет царапать {302} камнем свои бедные изображения, бледные узоры, влекомый той же необъяснимой и неотвратимой силой искусства»[[436]](#footnote-437).

Так выражен в «Письме о театре» основной тезис всей блоковской трактовки проблемы «искусство и революция»: без искусства нет будущего; без искусства революция не сможет осуществить свои важнейшие гуманистические цели; без искусства человечество неминуемо будет отброшено назад, в первобытный хаос, к истокам исторического существования. Это старая мысль Блока. Он утверждает органическую общность интересов революции и искусства, величайшую роль искусства в революции. Призывая государство помочь театрам, он думает и говорит об интересах революции.

Такая постановка вопроса была типична и вытекала из всех его предшествующих размышлений о назначении искусства. «Не только осознать умом, но и ощутить всеми жизненными силами, что самое полное, самое ощутимое познание основ мироздания несет искусство, — вот формула, упуская из виду которую трудно разобраться не только в творчестве Блока, но и многих его современников», — свидетельствует Л. Д. Блок[[437]](#footnote-438).

Театр, театральная рампа предстают в сознании Блока в качестве той «линии огня», на которой происходит встреча жизни и искусства. Здесь они, встречаясь, вырывают друг у друга наиболее драгоценные завоевания. Сочувственный, сильный зритель «закаляется в испытании огнем. Слабый — развращается и гибнет»[[438]](#footnote-439). Искусство, так следует понять Блока, производит отбор, находя в людях свой горючий материал; в результате «стихийный человек» преобразуется в «человека-артиста».

Вряд ли на основе высказываний Блока о задачах искусства и художника можно делать вывод, что он не видел и не хотел видеть других факторов (социальных, общественных, идейных), воздействующих на переделку человека. Однако ни один из этих факторов не мог заменить в его глазах роли и воздействия искусства и прежде всего — театра.

Для того, чтобы театр в современных условиях обрел свою силу, — «надо выйти на путь переворота; надо резким движением подняться над всякими направлениями и злобами дня; надо резко порвать с предрассудками; может быть, с величайшими предрассудками целых десятилетий; надо воспротивиться загромождению драматургии и сцены какими бы то ни было ценностями — философскими, публицистическими, всякими, кроме театральных; надо черпать из сокровищницы навсегда неисчерпаемой; из сокровищницы искусства классического, то есть из того искусства, над которым время бессильно»[[439]](#footnote-440). Такой поворот театра может отпугнуть от него старую публику и, поскольку новый зритель еще не завоеван, — «может наступить время, когда “Макбет” пойдет перед пустым залом»[[440]](#footnote-441). Однако с помощью государства театр должен преодолеть этот переходный период.

{303} Для Блока обращение театра к классике есть наиболее эффективный способ вернуть народу у него же отнятое достояние. Это есть встреча народа с самим собой на том наиболее высочайшем уровне, которого достигал творческий дух народа (пусть даже в формах исторически стесненных) на протяжении всех двадцати пяти веков предшествующего развития.

«Письмо о театре» определило общее направление деятельности Блока в качестве председателя Репертуарной секции Театрального отдела Наркомпроса (должность, которую он занимал с начала 1918 по февраль 1919 г.). Относящиеся к этому периоду выступления Блока — «О репертуаре коммунальных и государственных театров», «Размышления о скудости нашего репертуара», «Воззвание Репертуарной секции», «Доклад в коллегии Театрального отдела» обосновывают, дополняют, разрабатывают в практическом плане главные мысли письма. Кроме того, статьи эти дают представление о социологическом аспекте деятельности Блока, который стремится основать свои предложения и выводы на широком знакомстве с работой различных театров и народных домов, посещаемых народным зрителем.

Первое, что он отмечает в качестве отрадного факта, это то, что «между публикой и сценой существует неразрывная, крепкая связь — та связь, которая и есть главный секрет всякого театра»[[441]](#footnote-442). Блок наблюдает среди народного зрителя настоящую потребность в театре; в восприятие спектакля вносится такая заинтересованность, такая страстность, столько своего, этим зрителем в его собственной нелегкой жизни нажитого, что и старые полуремесленные пьесы (как «Вторая молодость» Невежина) меняются, приобретают не присущую им значительность. Поэтому, делает вывод Блок, репертуар театров следует усовершенствовать крайне осторожно и постепенно, опасаясь нарушить эти драгоценные связи. Тут работа по обновлению репертуара «должна заключаться в умелом и как бы незаметном вкрапливании в обычный и любимый репертуар того, что желательно носителям идеи нового мира»[[442]](#footnote-443).

Народный зритель таит в себе бездну творческой энергии, которую и предстоит задача верно направить, он двойствен, как двойствен лик самой жизни — полузаплеванный, полупрекрасный. Человек массы в принципе поддается одухотворению и оформлению, и эта мысль, однородная идее «Двенадцати», имеет огромное значение для театральных концепций Блока в годы революции.

Подобной задачи не возникает для Блока по отношению к буржуазно-обывательской публике. «Для меня лично всю жизнь зрелище александринского, а особенно — Мариинского партера, за немногими исключениями, — пишет Блок, — казалось оскорбительным и отвратительно-грязным, а театр, в котором перемешаны сотни лиц, судьба которых — урвать у жизни свой кусок хлеба, то есть дерзить жизни, не спать в жизни, проходить по ней своим — моральным или антиморальным — путем, такой {304} театр казался мне всегда праздничным, напряженным, сулящим бесчисленные возможности, способным претворять драматургическую воду в театральное вино…»[[443]](#footnote-444).

Как пример непредвзятости блоковских оценок любопытен его отзыв о театрах миниатюр. С этим типом театров, сильно расплодившихся перед революцией и в первые годы после нее, обычно связываются только самые отрицательные суждения. Оценка Блока сложнее и он верно подмечает неоднородность в этом характерном явлении массовой культуры, несомненно испытывающем в той или иной степени обратное влияние своей зрительской аудитории.

«Я много лет слежу за театрами миниатюр, которые занимают огромное место в жизни города… Это — тоже целый мир, в котором кипит своя разнообразная жизнь, и здесь — среди жестоких нравов, диких понятий, волчьих отношений — можно встретить иногда такие драгоценные блестки дарований, такие искры искусства, за которые иной раз отдашь с радостью длинные “серьезные” вечера, проведенные в образцовых и мертвых театрах столицы.

Тут есть много своего разъевшегося, ожиревшего, потерявшего человеческий образ, но есть и совершенно обратное — острое, стройное, оригинальное, свежее»[[444]](#footnote-445).

У Блока поразительная способность разыскивать, подмечать в явлениях театральной жизни, еще сохранившей в себе очень много буржуазного, элементы демократической культуры. Он находит такие элементы и в театрах миниатюр.

Но в больших городских театрах, театрах академической традиции в том числе, Блок не видит ничего такого, «из-за чего пришлось бы идти на компромиссы, прибегать к обходным путям». «Гений жизни… отлетел от них». В качестве государственных, они должны быть реформированы. Обладая неограниченными возможностями и художественными силами, они смогут принять на себя ту миссию, которую общество давно пыталось возложить на них в прошлые годы и по многим причинам не могло это сделать: они должны перейти к служению «жизни, искусству и обществу»[[445]](#footnote-446).

Ставя классику, они сами в ее атмосфере очистятся от скверны и накопят в своих стенах те духовные силы, ту энергию, «без которых театр — не театр».

Благоговейное отношение к классике, строгая художественная диета — таким должен быть режим их работы. Классику надлежит исполнять бережно и с возможной простотой — будет чуть позднее внушать Блок актерам Большого драматического театра (БДТ). «Я полагал бы, — пишет Блок в одной из своих статей, — что нам следует твердо стоять на позиции классического репертуара, не уступая ее ни нежно стучащимся в эти двери веяниям модернизма, ни смазному сапогу современного {305} бытового и психологического репертуара»[[446]](#footnote-447). И только в будущем, когда «мы вернем соль тому, что эту соль потеряло», — «тогда только откроются перспективы, я думаю, совершенно новые, как всегда неожиданные», — пишет Блок. Позиция Блока в этом вопросе существенно отличалась от позиции Мейерхольда, Вахтангова, Таирова — она противостояла волне театрального новаторства, захлестнувшей театры тех лет. Театр, как и люди, должен пройти через переходный период, но в театре будущего «речь зайдет, вероятно, уже не о модернизме, и не о быте, и не о психологии; в этих несчастных трех соснах блуждать мы уже перестанем, а заговорим на новом языке, более отчетливом, которым пока не владеем…»[[447]](#footnote-448).

Блок проводит колоссальную работу по выявлению классических пьес «всех времен и народов», которые могут быть полезны современным театрам, также, как и работу по созданию современного репертуара для негосударственных театров самого различного типа. Участвуя в деятельности «Комиссии по составлению исторических картин», созданной по инициативе и при участии А. М. Горького, он в «классической» манере пишет в 1919 г. по плану «Комиссии» одноактную драму «Рамзес. Сцены из жизни древнего Египта», изображающую народное восстание.

Масштаб задачи, предстоящей в области театрального строительства, ощущается им как гигантский, соответственно масштабу самой современности. Суть этой задачи в том, чтобы открыть перед народом все те «подвалы» и подземелья, в которых веками хранились недоступные ему сокровища культуры.

С 26 апреля 1919 по июль 1921 г. Блок занимал пост председателя Режиссерского управления Большого драматического театра.

Как известно, театр этот был создан в силу определившейся потребности в театре «классической трагедии, высокой комедии и романтической драмы»[[448]](#footnote-449), объединив в своей труппе таких актеров, как Н. Ф. Монахов, Ю. М. Юрьев, В. В. Максимов, М. Ф. Андреева и др. До известной степени убеждение Горького в том, что «в наше время необходим театр героический, театр, который поставил бы целью своей идеализацию личности, возрождал бы романтизм, поэтически раскрывал бы человека»[[449]](#footnote-450), отразившееся в программе БДТ, совпадало и с устремлениями Блока. Однако, естественно, конкретное раскрытие этих программных требований в речах и статьях Блока, связанных с деятельностью БДТ, приобретало характерно блоковское наполнение. Работе в театре, особенно в первое время, когда еще не проявлялись симптомы болезни, его убившей, Блок отдавался с увлечением, посещая репетиции и входя во все мелочи творческой и производственной жизни коллектива.

Изучение деятельности Блока в БДТ издавна привлекает советских театроведов; начиная с работ Н. Д. Волкова, написанных в 20‑е годы, вплоть до последнего времени на тему эту возникла значительная литература, {306} богатая соображениями и фактическим материалом. Вместе с тем, осуществляются опыты целостного рассмотрения философско-эстетической концепции Блока на том новом этапе ее развития, который связан с Октябрьской революцией[[450]](#footnote-451).

В речи о романтизме, произнесенной Блоком перед актерами БДТ в октябре 1919 г., знаменательна потребность представить романтизм в качестве выразителя широкого и многостороннего мироощущения, отмеченного жадным стремлением к жизни, к охвату мира в его полноте и контрастах. Романтизм, по мнению Блока, сделался «новым способом жить с удесятеренной силой». «Романтизм определился как мировое стремление и, естественно, расплеснулся на весь мир»[[451]](#footnote-452).

«Новое мистическое чувство» (а вовсе не политическая реакция, как это утверждают враги романтизма), соединенное с романтизмом, создало сложности в его развитии. Некоторых романтиков это чувство привело в объятия католицизма: «они захотели порвать с художественным творчеством во имя строительства новой жизни и сорвались в пропасть старой церкви». За этим была скрыта трагедия, еще более безмолвная, более ужасная. Но это — трагедия отдельных людей, говорит Блок, романтизма в целом она не характеризует[[452]](#footnote-453).

Замечание это в высшей степени интересно, и для Блока, перешедшего рубеж Октябрьской революции, показательно. В нем отразился опыт идейной борьбы в русском искусстве. Уже в предреволюционные годы Блок обнаружил резко отрицательное отношение ко всем тенденциям перерастания искусства в область религиозного жизнестроительства. А теоретически именно с этим было связано и отношение к революции. Художественное творчество — и прежде всего оно — определялось для Блока в качестве незаменимого средства строительства новой жизни. Но искусство не заменяло собой революции, как это было для многих современников Блока, особенно из среды символистов, напротив — сила искусства из революции и вырастала. С этой точки зрения, «романтизм есть не что иное, как способ устроить, организовать человека, носителя культуры, на новую связь со стихией»[[453]](#footnote-454).

Романтизм, говорил Блок, родился в тот момент, когда «стихия впервые в новой истории проявилась по-новому, в духе народного мятежа». Мятеж мог разрушить культуру. Но культура ответила на это по-своему: в ответ «пятой стихии» возник романтизм — «шестое чувство» жизни.

Все мятежи и революции рано или поздно идут на убыль, слабеет и то состояние особого духовного подъема, которое они вызывают в людях. Но искусство продолжает нести в себе ритмы, воспринятые им от стихии. Отсюда — его огромная дееспособность. Отсюда — значение романтизма. — «Романтизм есть дух, который струится под всякой застывающей {307} формой и в конце концов взрывает ее»[[454]](#footnote-455). В таком плане раскрывается Блоку историческое развитие искусства, всемирное и всевременное проявление романтизма (в античности, Шекспире, Сервантесе и, как мы помним, — в Мольере), борьба между романтизмом и классицизмом.

В театре, где сила консервативной традиции более цепка, чем в других искусствах, романтизм возникает, полагал Блок, снова и снова, ниспровергая рутину и пробивая путь к истинному высокому реализму.

«Реализм на сцене всегда склонен вырождаться в натурализм по той простой причине, что подлинный реализм заключается не в простом подражании природе, но в преображении природы, то есть подлинный реализм — наследник романтизма, его родное дитя.

Совсем не знает до сих пор театр стихии символизма, который связан с романтизмом глубже всех остальных течений»[[455]](#footnote-456).

Последнее замечание Блока как будто и вовсе снимает возможность и, главное, потребность говорить, применительно к самому Блоку, о преодолении им символизма и о переходе к романтизму на последнем этапе его творчества. Соотношение романтизма и символизма, в частности в творчестве Блока, определялось в ином плане.

Блок приходит к практически важному выводу: растворяясь в других направлениях и одухотворяя их, романтизм не создал до сих пор в европейском театре своей собственной прочной традиции. Театру, который хочет быть романтическим, придется начинать сначала. Надо искать широкие, выразительные жесты, наиболее говорящие массе. Надо учиться проникновению во все эпохи, надо уметь выявлять в романтических произведениях проникающее их «чувство как бы круговой поруки всего человечества». Нужна особая читка, «особый повышенный тон, однако не порывающий с реализмом, так как истинный реализм, реализм великий, реализм большого стиля, составляет самое сердце романтизма…» И менее всего возможно при этом обращение к той искусственной, холодной и бездушной манере, с которой совершенно ошибочно связывается некоторыми представление о романтическом театре. Не последним по важности требованием является необходимость учиться «безукоризненному и музыкальному чтению стихов, ибо музыкой стиха романтики выражают гармонию культуры; стих есть знамя романтизма, и это знамя надо держать крепко и высоко»[[456]](#footnote-457).

Высказывания Блока о романтизме очень характерны для той эстетической позиции, которую он занимал в последний период жизни. Блок отказывается от дробного восприятия искусства в категориях стиля и направления, стремится к обозначению общих, укрупненных, сверхстилевых тенденций художественного развития. Убеждение в необходимости динамизации действительности, ее «взрывании» сочетается у Блока с интересом к исторически своеобразным формам бытия, конкретным чертам современной жизни. Подобная манера мыслить не противоречит {308} символистской традиции и в сущности совпадает с прежними высказываниями Блока о двуединой природе русского символизма, одновременно родственного и романтическому и реалистическому искусству. Блоковские трактовки различных классических пьес (особенно трагедий Шекспира), с которыми он выступал перед труппой БДТ, опираются на принцип структурного взаимодействия «ближайших» и «глубинных» планов действительности. Ориентация Блока на классику объяснима из его общей эстетической концепции.

Подводя итоги сказанному следует еще раз указать на совершенную невозможность отделить Блока-поэта от Блока-драматурга и театрального деятеля. Изучение театрального творчества Блока важно не только для уяснения его связей с развитием театра начала XX в. — оно необходимо и при анализе его лирики, как и всей его поэтической системы в целом.

Необыкновенная чуткость к общественным процессам своего времени, способность остро ощущать в противоречиях русской жизни отражение мировых, эпохальных противоречий обусловили главное направление театральных исканий Блока. Блок был одним из тех, кто дал театру XX в. новый сценический язык. Поэтическая драма Блока с ее сложно организованной художественной структурой открывала театру выход в новые сферы реальности; ее внутренней темой было ожидание грядущего обновления мира, утверждение художественного, творческого отношения к жизни. Тема эта властно нарастала в его драматургии, приобретая все большую полноту и силу, все большую нравственную ультимативность.

В драматургии Блока не могли не сказываться порой слабые стороны символистского метода, препятствовавшие осуществлению его замыслов, однако именно Блок, с максимальной полнотой реализовав театральные устремления русского символизма, оставил будущему творения, насыщенные тревожной музыкой надвигающейся революции.

## \* \* \*

Взаимоотношения Блока с театром его эпохи сложны и многосторонни. Автор вполне отдает себе отчет в том, что данный труд не охватывает собой всей темы и даже всех тех вопросов, которые явно должны были бы найти в нем свое отражение. Так, например, остались за пределами исследования отношения Блока с современной драматургией (все, что говорится здесь по этому поводу, конечно, проблемы не исчерпывает), а также с современным ему западноевропейским театром. Главное внимание в данной работе сосредоточивалось на процессах общего характера, на развитии форм самого театрального мышления Блока.

В заключение приношу мою глубокую благодарность всем тем, кто помог мне в моей работе своими советами и замечаниями: К. Л. Рудницкому, М. Н. Строевой, Т. К. Шах-Азизовой, Ю. А. Дмитриеву, А. А. Аниксту, В. А. Васиной-Гроссман, О. М. Фельдману, а также всему Сектору театра народов СССР Института истории искусств.

# **{****309}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)  
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Альтшулер А. М. [289](#_page289)

Алянский С. М. [221](#_page221)

Андреев А. С. [189](#_page189)

Андреев Л. Н. [27](#_page027), [40](#_page040), [48](#_page048), [151](#_page151), [189](#_page189), [210](#_page210), [253](#_page253), [279](#_page279), [280](#_page280)

Андреева М. Ф. [305](#_page305)

Анненков Ю. [220](#_page220), [221](#_page221)

Антуан А. [28](#_page028), [43](#_page043)

Апухтин А. Н. [97](#_page097)

Арагон Луи [54](#_page054)

Арцыбашев М. П. [50](#_page050)

Аристотель [68](#_page068)

Аристофан [77](#_page077), [169](#_page169)

Ауслендер С. А. [259](#_page259)

Байрон Джордж [241](#_page241)

Беззубов В. И. [280](#_page280)

Белинский В. Г. [256](#_page256)

Белый Андрей [11](#_page011), [12](#_page012), [50](#_page050), [59](#_page059), [70](#_page070), [71](#_page071), [73](#_page073), [75](#_page075), [103](#_page103), [128](#_page128), [130](#_page130), [131](#_page131), [137](#_page137), [142](#_page142), [147](#_page147), [148](#_page148), [151](#_page151), [167](#_page167), [191](#_page191), [266](#_page266), [271](#_page271), [275](#_page275), [279](#_page279)

Бенуа А. Н. [148](#_page148), [265](#_page265)

Бергсон Анри [51](#_page051)

Бердяев Н. А. [59](#_page059)

Бернар Сара [24](#_page024), [25](#_page025), [64](#_page064)

Блок А. А. [5](#_page005) – [19](#_page019), [30](#_page030), [33](#_page033) – [35](#_page035), [45](#_page045) – [50](#_page050), [53](#_page053), [56](#_page056), [57](#_page057), [59](#_page059), [68](#_page068), [71](#_page071), [72](#_page072), [74](#_page074), [76](#_page076), [79](#_page079), [80](#_page080), [82](#_page082) – [85](#_page085), [87](#_page087) – [89](#_page089), [91](#_page091) – [103](#_page103), [105](#_page105) – [151](#_page151), [153](#_page153) – [161](#_page161), [163](#_page163) – [197](#_page197), [201](#_page201) – [205](#_page205), [209](#_page209) – [211](#_page211), [213](#_page213) – [231](#_page231), [233](#_page233), [246](#_page246) – [248](#_page248), [253](#_page253), [255](#_page255), [258](#_page258), [260](#_page260) – [270](#_page270), [272](#_page272) – [291](#_page291), [293](#_page293) – [308](#_page308)

Блок Л. Д. [95](#_page095), [102](#_page102) – [104](#_page104), [130](#_page130), [137](#_page137), [187](#_page187), [190](#_page190), [215](#_page215), [301](#_page301), [302](#_page302)

Бодлер Шарль [45](#_page045), [50](#_page050), [53](#_page053), [62](#_page062), [70](#_page070)

Бокаччо Джованни [217](#_page217)

Бонди Ю. М. [288](#_page288)

Брам Отто [28](#_page028)

Брехт Бертольт [37](#_page037), [41](#_page041) [68](#_page068), [169](#_page169), [185](#_page185)

Брюсов В. Я. [30](#_page030), [47](#_page047), [50](#_page050), [52](#_page052), [56](#_page056), [57](#_page057), [61](#_page061) – [69](#_page069), [151](#_page151), [154](#_page154), [156](#_page156), [185](#_page185), [218](#_page218), [249](#_page249), [271](#_page271), [285](#_page285), [286](#_page286)

Бунин И. А. [26](#_page026)

Вагнер Рихард [7](#_page007), [19](#_page019), [22](#_page022), [47](#_page047), [72](#_page072), [205](#_page205), [211](#_page211), [299](#_page299)

Варламов К. А. [287](#_page287)

Вахтангов Е. Б. [68](#_page068), [79](#_page079), [166](#_page166), [210](#_page210), [260](#_page260), [268](#_page268), [305](#_page305)

Ведекинд Франк [281](#_page281), [282](#_page282), [288](#_page288)

Венгеров С. А. [195](#_page195)

Веригина В. П. [271](#_page271), [276](#_page276)

Верлен Поль [50](#_page050), [53](#_page053) – [56](#_page056), [70](#_page070), [159](#_page159)

Верхарн Эмиль [50](#_page050), [70](#_page070), [137](#_page137)

Верховский Ю. Н. [189](#_page189)

Вилье де Лиль-Адан [53](#_page053), [54](#_page054)

Волков Н. Д. [282](#_page282), [292](#_page292), [306](#_page306)

Волохова Н. Н. [175](#_page175)

Волынский А. Л. [57](#_page057)

Врубель М. А. [50](#_page050), [90](#_page090), [217](#_page217)

Гайденко П. П. [224](#_page224)

Гамсун Кнут [216](#_page216), [247](#_page247), [253](#_page253)

Гаррик Дэвид [20](#_page020)

Гарсиа Лорка Федерико [50](#_page050), [94](#_page094)

Гауптман Гергарт [41](#_page041), [50](#_page050), [95](#_page095), [122](#_page122), [159](#_page159)

Гегель Георг Вильгельм Фридрих [57](#_page057)

Гейне Генрих [294](#_page294)

Герасимов Ю. [69](#_page069)

Герцен А. И. [18](#_page018) – [20](#_page020)

Гете Иоганн-Вольфганг [57](#_page057), [112](#_page112), [113](#_page113), [207](#_page207)

Гиппиус А. В. [119](#_page119) – [121](#_page121)

Гиппиус З. Н. [64](#_page064), [98](#_page098) – [101](#_page101)

Гладков А. К. [269](#_page269), [292](#_page292), [294](#_page294)

Гнедич П. П. [94](#_page094)

Гоголь Н. В. [74](#_page074), [94](#_page094), [149](#_page149)

Городецкий С. И. [190](#_page190)

Горский Н. А. [97](#_page097)

Горький А. М. [30](#_page030), [34](#_page034), [40](#_page040), [47](#_page047), [48](#_page048), [271](#_page271), [305](#_page305)

Гофман Эрнст Теодор Амадей [226](#_page226), [287](#_page287)

Грипич А. Л. [292](#_page292)

Громов П. П. [8](#_page008), [141](#_page141), [154](#_page154), [236](#_page236)

Гудзий Н. К. [57](#_page057)

{310} Гуревич Л. Я. [23](#_page023), [57](#_page057), [261](#_page261)

Гюго Виктор [207](#_page207)

Давыдов Ю. [306](#_page306)

Далматов В. П. [95](#_page095), [96](#_page096), [99](#_page099) – [101](#_page101), [103](#_page103), [113](#_page113)

Дальский М. В. [95](#_page095), [113](#_page113)

Д’Аннунцио Габриэле [218](#_page218)

Данте Алигьери [200](#_page200)

Дейч А. И. [135](#_page135), [292](#_page292)

Денисов В. И. [282](#_page282)

Дивиньо Ж. А. [24](#_page024)

Дикман М. И. [191](#_page191)

Добролюбов А. М. [89](#_page089)

Долгополов Л. К. [46](#_page046), [47](#_page047), [231](#_page231)

Достоевский Ф. М. [20](#_page020), [37](#_page037), [58](#_page058) – [61](#_page061), [98](#_page098), [118](#_page118), [149](#_page149), [158](#_page158), [159](#_page159), [178](#_page178), [180](#_page180), [181](#_page181), [184](#_page184), [187](#_page187), [211](#_page211), [263](#_page263)

Дризен Н. Н. [259](#_page259)

Дузе Элеонора [23](#_page023)

Дюрренматт Фридрих [39](#_page039)

Дягилев С. П. [30](#_page030)

Евреинов Н. Н. [218](#_page218)

Ермолова М. Н. [23](#_page023), [27](#_page027)

Жирмунский В. М. [236](#_page236)

Жироду Жан [39](#_page039)

Жуковский В. А. [94](#_page094)

Златовратский Н. Н. [57](#_page057)

Зограф Н. Г. [257](#_page257)

Золя Эмиль [36](#_page036), [38](#_page038), [41](#_page041) – [47](#_page047), [87](#_page087), [122](#_page122), [198](#_page198)

Зонов А. П. [283](#_page283)

Зоргенфрей В. А. [189](#_page189)

Зноско-Боровский Е. А. [274](#_page274)

Зудерман Генрих [95](#_page095), [96](#_page096)

Ибсен Генрик [20](#_page020), [28](#_page028), [29](#_page029), [40](#_page040), [41](#_page041), [47](#_page047) [50](#_page050), [67](#_page067), [87](#_page087), [172](#_page172), [196](#_page196) – [205](#_page205), [247](#_page247), [273](#_page273), [278](#_page278)

Иванов В. И. [7](#_page007), [45](#_page045), [56](#_page056), [59](#_page059), [65](#_page065), [72](#_page072), [74](#_page074) – [77](#_page077), [79](#_page079), [103](#_page103), [127](#_page127), [128](#_page128), [142](#_page142), [173](#_page173), [190](#_page190), [266](#_page266), [271](#_page271), [272](#_page272)

Иванов А. П. [189](#_page189)

Иванов Е. П. [11](#_page011), [12](#_page012), [14](#_page014), [124](#_page124), [125](#_page125), [130](#_page130), [132](#_page132), [150](#_page150), [189](#_page189), [190](#_page190)

Калашников Ю. С. [249](#_page249)

Кальдерон де ла Барка [291](#_page291), [293](#_page293)

Каменский А. П. [50](#_page050)

Кант Иммануил [51](#_page051), [57](#_page057), [89](#_page089)

Карпов Е. П. [99](#_page099)

Каутский Карл [33](#_page033)

Качалов В. И. [102](#_page102), [113](#_page113), [264](#_page264), [265](#_page265)

Киркегор Серен [57](#_page057), [224](#_page224)

Княжнин В. Н. [94](#_page094)

Козьма Прутков [94](#_page094), [95](#_page095)

Коклен (старший) Бенуа Констан [24](#_page024)

Коллеоне Бартоломео [241](#_page241)

Комиссаржевская В. Ф. [23](#_page023), [30](#_page030), [31](#_page031), [45](#_page045), [47](#_page047), [50](#_page050), [57](#_page057), [65](#_page065), [74](#_page074), [79](#_page079), [99](#_page099), [165](#_page165), [204](#_page204), [210](#_page210), [217](#_page217) – [221](#_page221), [263](#_page263), [273](#_page273), [274](#_page274), [282](#_page282), [283](#_page283), [287](#_page287)

Комиссаржевский Ф. Ф. [218](#_page218)

Кош Жак [68](#_page068)

Короленко В. Г. [57](#_page057)

Крестовский В. В. [57](#_page057)

Крылов В. А. [20](#_page020)

Крэг Гордон [253](#_page253), [263](#_page263), [264](#_page264)

Кублицкая-Пиоттух А. А. [268](#_page268)

Кугель А. Р. [26](#_page026), [99](#_page099)

Куприянова Е. Н. [208](#_page208), [209](#_page209)

Лапшин И. И. [95](#_page095)

Лекуврер Адриенна [25](#_page025)

Ленин В. И. [205](#_page205), [206](#_page206), [209](#_page209)

Ленский А. П. [27](#_page027), [113](#_page113)

Лессинг Готфрид Эфраим [20](#_page020)

Лотман Ю. М. [244](#_page244)

Лужский В. В. [265](#_page265)

Луначарский А. В. [34](#_page034), [47](#_page047)

Льюис Джордж Генри [44](#_page044)

Максимов В. В. [305](#_page305)

Максимов Д. Е. [6](#_page006), [14](#_page014), [123](#_page123)

Малларме Стефан [53](#_page053)

Манн Томас [31](#_page031), [32](#_page032), [47](#_page047), [67](#_page067), [92](#_page092)

Маяковский В. В. [158](#_page158), [185](#_page185)

Маркс Карл [51](#_page051), [197](#_page197)

Медведев П. Н. [172](#_page172), [236](#_page236)

Мейерхольд В. Э. [5](#_page005), [30](#_page030), [32](#_page032), [34](#_page034) [35](#_page035), [42](#_page042), [50](#_page050), [68](#_page068), [69](#_page069), [79](#_page079), [89](#_page089), [99](#_page099), [128](#_page128), [133](#_page133) – [138](#_page138), [141](#_page141), [142](#_page142), [146](#_page146), [150](#_page150), [165](#_page165) – [167](#_page167), [190](#_page190), [217](#_page217), [222](#_page222), [245](#_page245), [247](#_page247), [249](#_page249) – [253](#_page253), [260](#_page260), [266](#_page266), [268](#_page268) – [294](#_page294), [305](#_page305)

Менделеева Л. Д. см. [Блок Л. Д.](#_Tosh0007340)

Менделеева С. Д. [102](#_page102)

Мережковский Д. С. [57](#_page057), [58](#_page058), [62](#_page062), [64](#_page064)

Мерсье Луи Себастьян [20](#_page020)

Метерлинк Морис [39](#_page039), [50](#_page050), [55](#_page055), [57](#_page057), [67](#_page067), [70](#_page070), [137](#_page137), [173](#_page173), [201](#_page201), [216](#_page216), [253](#_page253), [273](#_page273), [274](#_page274), [278](#_page278), [280](#_page280), [282](#_page282), [287](#_page287)

Минский Н. М. [57](#_page057)

Минц З. Г. [59](#_page059), [107](#_page107), [108](#_page108), [153](#_page153)

Михайловский Н. К. [58](#_page058)

Моисси Александр [113](#_page113)

Мольер Жан Батист [222](#_page222), [226](#_page226), [265](#_page265), [267](#_page267), [289](#_page289), [290](#_page290), [307](#_page307)

Монахов Н. Ф. [305](#_page305)

Мопассан Ги де [21](#_page021)

Москвин И. М. [247](#_page247)

Моцарт Вольфганг Амадей [226](#_page226)

Мочалов П. С. [23](#_page023), [112](#_page112), [256](#_page256)

Найденов С. А. [48](#_page048), [49](#_page049)

Невежин П. М. [303](#_page303)

Некрасов Н. А. [178](#_page178)

Немирович-Данченко В. И. [28](#_page028), [30](#_page030), [246](#_page246) – [248](#_page248), [260](#_page260)

Нижинский В. Ф. [30](#_page030)

{311} Ницше Фридрих Вильгельм [51](#_page051), [72](#_page072), [197](#_page197), [205](#_page205)

О’Нил Юджин [39](#_page039)

Онэ Жорж [98](#_page098)

Орлов В. Н. [131](#_page131), [173](#_page173), [215](#_page215), [241](#_page241)

Островский А. И. [74](#_page074), [207](#_page207)

Павлова А. П. [30](#_page030)

Пантюхов М. И. [189](#_page189)

Пастернак Б. Л. [56](#_page056), [104](#_page104), [120](#_page120), [284](#_page284)

Перцов П. П. [61](#_page061)

Петров-Водкин К. С. [90](#_page090)

Пиранделло Луиджи [39](#_page039)

Платон [51](#_page051), [165](#_page165)

Потапенко И. Н. [94](#_page094)

Пушкарева В. В. [97](#_page097)

Пушкин А. С. [7](#_page007), [8](#_page008), [22](#_page022), [24](#_page024), [33](#_page033), [94](#_page094), [95](#_page095), [177](#_page177) – [180](#_page180), [206](#_page206), [207](#_page207), [287](#_page287)

Пшибышевский Станислав [274](#_page274)

Расин Жан [22](#_page022)

Реизов Б. Г. [44](#_page044) – [46](#_page046)

Рейнгардт Макс [50](#_page050), [113](#_page113), [264](#_page264)

Рембо Артюр [50](#_page050), [53](#_page053), [54](#_page054), [62](#_page062)

Ремизов А. М. [189](#_page189), [271](#_page271)

Рерих Н. К. [90](#_page090)

Рильке Райнер Мария [50](#_page050)

Розанов В. В. [27](#_page027), [28](#_page028)

Розанов И. Н. [195](#_page195)

Роллан Ромен [29](#_page029)

Руднев П. А. [171](#_page171)

Рудницкий К. Л. [251](#_page251), [253](#_page253), [292](#_page292), [308](#_page308)

Рыбникова М. А. [102](#_page102)

Савина М. Г. [96](#_page096)

Савицкая М. Г. [247](#_page247)

Сарду Викторьен [99](#_page099)

Сервантес де Сааведра Мигель [307](#_page307)

Сергеев-Ценский С. [50](#_page050)

Скабичевский А. М. [57](#_page057)

Складин А. Д. [94](#_page094)

Скрябин А. Н. [50](#_page050), [90](#_page090)

Соловьев В. С. [51](#_page051), [57](#_page057) – [59](#_page059), [101](#_page101), [103](#_page103), [107](#_page107) – [110](#_page110), [121](#_page121)

Соловьев С. М. [94](#_page094), [137](#_page137)

Сологуб Ф. К. [90](#_page090), [287](#_page287)

Станиславский К. С. [5](#_page005), [12](#_page012), [28](#_page028), [30](#_page030), [32](#_page032), [34](#_page034), [35](#_page035), [42](#_page042) [43](#_page043), [57](#_page057), [64](#_page064), [68](#_page068), [69](#_page069), [74](#_page074), [79](#_page079), [99](#_page099), [100](#_page100), [176](#_page176), [177](#_page177), [210](#_page210), [245](#_page245) – [269](#_page269), [271](#_page271), [272](#_page272), [287](#_page287), [290](#_page290)

Стравинский И. Ф. [90](#_page090), [148](#_page148)

Стриндберг Август [39](#_page039) – [41](#_page041), [50](#_page050), [196](#_page196), [298](#_page298)

Струве П. Б. [177](#_page177)

Сулержицкий Л. А. [210](#_page210)

Таиров А. Я. [68](#_page068), [166](#_page166), [268](#_page268), [305](#_page305)

Толстой А. К. [95](#_page095), [207](#_page207)

Толстой Л. Н. [7](#_page007), [8](#_page008), [20](#_page020), [29](#_page029), [37](#_page037), [40](#_page040), [43](#_page043), [47](#_page047), [60](#_page060) – [62](#_page062), [72](#_page072), [74](#_page074), [87](#_page087), [191](#_page191), [192](#_page192), [199](#_page199), [205](#_page205) – [211](#_page211), [217](#_page217), [259](#_page259), [263](#_page263), [300](#_page300)

Томсон Р. Д. Б. [238](#_page238)

Тугенхольд Я. А. [148](#_page148), [149](#_page149)

Тургенев И. С. [264](#_page264)

Тютчев Ф. И. [58](#_page058)

Тон Ипполит [44](#_page044)

Федоров А. М. [96](#_page096)

Фет А. А. [64](#_page064)

Фокин М. М. [30](#_page030)

Ходотов Н. Н. [46](#_page046)

Хомяков А. С. [59](#_page059)

Чаплин Чарлз [294](#_page294)

Чехов А. П. [7](#_page007), [20](#_page020) – [22](#_page022), [24](#_page024), [25](#_page025), [30](#_page030), [40](#_page040), [41](#_page041), [47](#_page047), [48](#_page048), [60](#_page060), [61](#_page061), [64](#_page064), [87](#_page087), [98](#_page098), [100](#_page100), [158](#_page158), [167](#_page167), [181](#_page181), [182](#_page182), [211](#_page211) – [217](#_page217), [246](#_page246), [247](#_page247), [271](#_page271), [278](#_page278)

Чеботаревская А. Н. [287](#_page287)

Чириков Е. А. [49](#_page049), [50](#_page050)

Чулков Г. И. [94](#_page094), [128](#_page128), [129](#_page129), [142](#_page142), [151](#_page151), [154](#_page154)

Чурлёнис Микалоюс Константинас [50](#_page050), [90](#_page090)

Шаляпин Ф. И. [30](#_page030)

Шекспир Вильям [94](#_page094), [95](#_page095), [98](#_page098), [103](#_page103) – [105](#_page105), [110](#_page110) – [112](#_page112), [114](#_page114), [116](#_page116), [120](#_page120), [170](#_page170), [206](#_page206), [207](#_page207), [211](#_page211), [253](#_page253), [263](#_page263), [306](#_page306) – [308](#_page308)

Шестов Л. И. [59](#_page059)

Шиллер Иоганн Фридрих [95](#_page095), [207](#_page207)

Шопенгауэр Артур [51](#_page051)

Шоу Бернард [39](#_page039)

Шпенглер Освальд [51](#_page051)

Шредер Фридрих Людвиг [112](#_page112)

Щепкин М. С. [20](#_page020), [256](#_page256), [257](#_page257)

Энгельс Фридрих [197](#_page197)

Эсхил [77](#_page077)

Южин А. И. [113](#_page113)

Юрьев Ю. М. [290](#_page290), [293](#_page293), [305](#_page305)

Юшкевич С. С. [49](#_page049), [273](#_page273)

Ярцев П. М. [247](#_page247)

1. А. Блок. Собр. соч. в 8 томах. М.‑Л., 1960 – 1963, т. 7, стр. 15. [↑](#footnote-ref-2)
2. А. Блок. Собр. соч., т. 6, стр. 294. [↑](#footnote-ref-3)
3. Д. Е. Максимов. Критическая проза Александра Блока. — «Блоковский сборник». Тарту, 1964, стр. 84 – 85. [↑](#footnote-ref-4)
4. А. Блок. Собр. соч., т. 5. стр. 95. [↑](#footnote-ref-5)
5. П. Громов. Театр Блока. — «Герой и время». Статьи о литературе и театре. Л., 1961, стр. 386. [↑](#footnote-ref-6)
6. Там же, стр. 387. [↑](#footnote-ref-7)
7. Там же. [↑](#footnote-ref-8)
8. Там же. [↑](#footnote-ref-9)
9. А. Блок. Собр. соч., т. 6, стр. 83. [↑](#footnote-ref-10)
10. А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 433. [↑](#footnote-ref-11)
11. Там же, стр. 433 – 434. [↑](#footnote-ref-12)
12. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 212. [↑](#footnote-ref-13)
13. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 432. [↑](#footnote-ref-14)
14. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 36. [↑](#footnote-ref-15)
15. «Письма Александра Блока к Е. П. Иванову». М.‑Л., 1936, стр. 39. [↑](#footnote-ref-16)
16. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 168. [↑](#footnote-ref-17)
17. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 213. [↑](#footnote-ref-18)
18. А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 435. [↑](#footnote-ref-19)
19. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 267. [↑](#footnote-ref-20)
20. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 270. [↑](#footnote-ref-21)
21. Там же, стр. 275. [↑](#footnote-ref-22)
22. Там же, стр. 241. [↑](#footnote-ref-23)
23. А. Блок. Собр. соч., т. 6, стр. 273. [↑](#footnote-ref-24)
24. Характеристике критической прозы Блока, ее места в развитии его мировоззрения и художественного творчества посвящена обширная статья Д. Е. Максимова «Критическая проза Александра Блока», стр. 28 – 97. [↑](#footnote-ref-25)
25. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 593. [↑](#footnote-ref-26)
26. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 242. [↑](#footnote-ref-27)
27. А. И. Герцен. Собр. соч. в 30 томах, т. II. М., 1954, стр. 51. [↑](#footnote-ref-28)
28. Рихард Вагнер. Искусство и революция. Пг., 1918, стр. 10. [↑](#footnote-ref-29)
29. А. П. Чехов. Собр. соч. в 20 томах, т. VII. М., 1947, стр. 242 – 243. [↑](#footnote-ref-30)
30. Там же, стр. 244. [↑](#footnote-ref-31)
31. А. П. Чехов. Собр. соч., т. 11, стр. 146. [↑](#footnote-ref-32)
32. Рихард Вагнер. Указ. соч., стр. 23. [↑](#footnote-ref-33)
33. Л. Гуревич. Александринский театр. — «Слово», 2 октября 1908 г. [↑](#footnote-ref-34)
34. J. A. Divignaud. L’Acteur. Esquisse d’une sociologie du comédien. Paris, 1964. [↑](#footnote-ref-35)
35. А. П. Чехов. Опять о Саре Бернар. — «Чехов и театр». М., 1961, стр. 169. [↑](#footnote-ref-36)
36. Там же, стр. 172. [↑](#footnote-ref-37)
37. А. Кугель. Театральные портреты. М., 1967, стр. 185. [↑](#footnote-ref-38)
38. И. А. Бунин. Собр. соч. в девяти томах. М., 1966, т. 6, стр. 216 – 217. [↑](#footnote-ref-39)
39. Леонид Андреев. Полн. собр. соч. Пб., 1913, т. VI, стр. 320. [↑](#footnote-ref-40)
40. В. В. Розанов. Среди художников. Сборник статей. СПб., 1914, стр. 221. [↑](#footnote-ref-41)
41. К. С. Станиславский. Собр. соч. в 8 томах, т. 1. М., 1959, стр. 100. [↑](#footnote-ref-42)
42. Ромен Роллан. Из книги «Записки и воспоминания». — «Иностранная литература», 1966. № 1, стр. 211. [↑](#footnote-ref-43)
43. Томас Манн. Собр. соч. в 10 томах, т. 9. М., 1960, стр. 646. [↑](#footnote-ref-44)
44. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 265. [↑](#footnote-ref-45)
45. Там же, стр. 265 – 266. [↑](#footnote-ref-46)
46. Там же, стр. 269. [↑](#footnote-ref-47)
47. Там же, стр. 270. [↑](#footnote-ref-48)
48. Эмиль Золя. Собр. соч. в 26 томах. М., 1966, т. 24, стр. 358. [↑](#footnote-ref-49)
49. Бертольт Брехт. Театр. М., 1965, т. 5/2, стр. 53 – 54. [↑](#footnote-ref-50)
50. Август Стриндберг. Собр. соч., т. I. М., Изд. В. М. Саблина, 1910, стр. 1 – 8. [↑](#footnote-ref-51)
51. Бертольт Брехт. Указ. соч., стр. 54. [↑](#footnote-ref-52)
52. Эмиль Золя. Собр. соч., т. 24, стр. 275. [↑](#footnote-ref-53)
53. Там же, стр. 431. [↑](#footnote-ref-54)
54. Там же, стр. 433. [↑](#footnote-ref-55)
55. Там же, стр. 434. [↑](#footnote-ref-56)
56. Б. Г. Реизов указывает, между прочим, на большую популярность книги Льюиса, переведенной в 1861 – 1862 гг. и в России (см. Б. Г. Реизов. Французский роман XIX века. М., 1969, стр. 265). [↑](#footnote-ref-57)
57. Там же, стр. 267. [↑](#footnote-ref-58)
58. Н. Н. Ходотов. Близкое — далекое. Л.‑М., 1962, стр. 115. [↑](#footnote-ref-59)
59. «В. Ф. Комиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы». Л.‑М., 1964, стр. 87. [↑](#footnote-ref-60)
60. В романе Золя «Проступок аббата Муре». [↑](#footnote-ref-61)
61. Б. Г. Реизов. Указ. соч., стр. 274. [↑](#footnote-ref-62)
62. Л. К. Долгополов. Тютчев и Блок. — «Русская литература», 1967, № 2. [↑](#footnote-ref-63)
63. Томас Манн. Собр. соч. в десяти томах. М., 1969 – 1961, т. 10, стр. 104. [↑](#footnote-ref-64)
64. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 108 – 110. [↑](#footnote-ref-65)
65. Там же, стр. 176. [↑](#footnote-ref-66)
66. Там же, стр. 177. [↑](#footnote-ref-67)
67. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 121. [↑](#footnote-ref-68)
68. В. Брюсов. Ключи тайн — «Весы», 1904, № 1, стр. 21. [↑](#footnote-ref-69)
69. А. Блок. Собр. соч., т. 3, стр. 85. [↑](#footnote-ref-70)
70. «Le Tribun du Peupie», 19, mai, 1871. Цит. по кн. «История французской литературы», т. III. М., 1959, стр. 339. [↑](#footnote-ref-71)
71. Вот почему в критике символизма как искусства «декадентского», субъективного и непонятного массе порой парадоксально совпадали голоса буржуазной и демократически настроенной печати, преследовавшие, понятно, различные идейные цели. [↑](#footnote-ref-72)
72. Paul Verlaine. Clioix de poésies. Paris, 1892, p. 253.

    Лишь стих смешной, уже в огне почти,

    Лишь раб дрянной, уже почти без дела,

    Лишь грусть без объясненья и предела.

    *(Перевод Б. Пастернака)* [↑](#footnote-ref-73)
73. Подробно о критической полемике вокруг сборников «Русские символисты» см. Н. К. Гудзий. Из истории раннего русского символизма (Московские сборники «Русские символисты»). — «Искусство», 1927, № 4, стр. 180 – 218. [↑](#footnote-ref-74)
74. *А. Л. Волынский*, друг отца В. Комиссаржевской. В 1905 – 1906 гг. заведовал литературной частью ее театра. [↑](#footnote-ref-75)
75. Д. С. Мережковский. Полн. собр. соч., т. XVIII. М., 1914, стр. 213. [↑](#footnote-ref-76)
76. Там же, стр. 250. [↑](#footnote-ref-77)
77. Там же, стр. 217 – 218. [↑](#footnote-ref-78)
78. Там же, стр. 272 – 273. [↑](#footnote-ref-79)
79. З. Г. Минц. Лирика Александра Блока (1898 – 1906). Тарту, 1965, стр. 9. [↑](#footnote-ref-80)
80. Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову (К истории раннего символизма). М., 1927, стр. 25. [↑](#footnote-ref-81)
81. «Русские символисты», вып. 2‑й. М., 1894, стр. 10 – 11. [↑](#footnote-ref-82)
82. Валерий Брюсов. Дневники. М., 1927, стр. 32 – 34. [↑](#footnote-ref-83)
83. В. Брюсов. О искусстве. М., 1899, стр. 12 – 15, 17, 18. [↑](#footnote-ref-84)
84. Там же, стр. 23 – 24. [↑](#footnote-ref-85)
85. Там же, стр. 24. [↑](#footnote-ref-86)
86. Валерий Брюсов. Дневники, стр. 10. [↑](#footnote-ref-87)
87. Там же, стр. 35. [↑](#footnote-ref-88)
88. Там же, стр. 80. [↑](#footnote-ref-89)
89. З. Н. Гиппиус. [↑](#footnote-ref-90)
90. Валерий Брюсов. Дневники, стр. 112, 113. [↑](#footnote-ref-91)
91. Там же, стр. 79. [↑](#footnote-ref-92)
92. Валерий Брюсов. Ненужная правда. — «Мир искусства», 1902, № 4, стр. 68. [↑](#footnote-ref-93)
93. В. Брюсов. Ненужная правда, стр. 70. [↑](#footnote-ref-94)
94. Там же, стр. 70 – 71. [↑](#footnote-ref-95)
95. Томас Манн. Собр. соч., т. 9, стр. 397 – 398. [↑](#footnote-ref-96)
96. Валерий Брюсов. Ненужная правда, стр. 73. [↑](#footnote-ref-97)
97. Валерий Брюсов. Ненужная правда, стр. 73. [↑](#footnote-ref-98)
98. Там же, стр. 73 – 74. [↑](#footnote-ref-99)
99. См. также: Ю. Герасимов. В. Я. Брюсов и условный театр. — «Театр и драматургия». Л., 1967, стр. 253 – 273. [↑](#footnote-ref-100)
100. Андрей Белый. Символизм. — «Арабески». М., 1911, стр. 245. [↑](#footnote-ref-101)
101. Там же, стр. 242. [↑](#footnote-ref-102)
102. Там же. [↑](#footnote-ref-103)
103. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 266. [↑](#footnote-ref-104)
104. Андрей Белый. Символизм. — «Арабески», стр. 245 – 246. [↑](#footnote-ref-105)
105. Андрей Белый. Начало века. М.‑Л., 1933, стр. 114. [↑](#footnote-ref-106)
106. Вяч. Иванов. Эстетическая норма театра. — «Борозды и межи». М., 1916, стр. 276. [↑](#footnote-ref-107)
107. Андрей Белый. Будущее искусство. — «Символизм». М., 1910, стр. 453. [↑](#footnote-ref-108)
108. Вяч. Иванов. Поэт и чернь. — «Весы», 1904, стр. 3. [↑](#footnote-ref-109)
109. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 7 – 11. [↑](#footnote-ref-110)
110. Вяч. Иванов. Заветы символизма. — «Аполлон», 1910, № 8, стр. 11. [↑](#footnote-ref-111)
111. Там же, стр. 20 (*лат*. fiat — да будет). [↑](#footnote-ref-112)
112. Вяч. Иванов. Экскурс: О кризисе театра. — «Борозды и межи». М., 1916, стр. 280 – 281. [↑](#footnote-ref-113)
113. Вяч. Иванов. По звездам. Статьи и афоризмы. СПб., 1909, стр. 213 – 214. [↑](#footnote-ref-114)
114. А. Блок. Собр. соч., т. 6, стр. 158. [↑](#footnote-ref-115)
115. См. об этом у Блока в статье «Крушение гуманизма». — Собр. соч., т. 6. стр. 101 – 102. [↑](#footnote-ref-116)
116. Курсив мой. — *Т. Р*. [↑](#footnote-ref-117)
117. Курсив мой. — *Т. Р*. [↑](#footnote-ref-118)
118. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 323. [↑](#footnote-ref-119)
119. А. Блок. Записные книжки, стр. 43. [↑](#footnote-ref-120)
120. Томас Манн. Собр. соч., т. 9, стр. 632 – 633. [↑](#footnote-ref-121)
121. С. М. Соловьев — будущий поэт-символист, двоюродный брат Блока. [↑](#footnote-ref-122)
122. ИРЛИ. Фонд А. А. Блока. Р. I, оп. 3, ед. хр. 7. [↑](#footnote-ref-123)
123. Там же, ед. хр. 9. [↑](#footnote-ref-124)
124. Подчеркнуто Блоком. — *Т. Р*. [↑](#footnote-ref-125)
125. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 429 – 430. [↑](#footnote-ref-126)
126. С. Соловьев. Воспоминания о Блоке. — «Письма Ал. Блока с вступительными статьями С. М. Соловьева, Г. И. Чулкова, А. Д. Складина и В. Н. Княжнина». М., 1923, стр. 12. [↑](#footnote-ref-127)
127. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 339. [↑](#footnote-ref-128)
128. «Моя декламация, роли, заметки, стихи разных поэтов, выписки из книг и пр.» ИРЛИ, фонд А. А. Блока. Частично опубликовано в собр. соч., т. VII, стр. 437 – 438, 520 – 521. [↑](#footnote-ref-129)
129. Л. Д. Блок. И быль и небылицы о Блоке и о себе. ЦГАЛИ, ф. 55, ед. хр. 519, стр. 29 и 30. [↑](#footnote-ref-130)
130. Г. Блок. Герои «Возмездия». — «Русский современник», 1924, № 3, стр. 179. [↑](#footnote-ref-131)
131. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 437. [↑](#footnote-ref-132)
132. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 10 – 11. В дневнике 1918 г. Блок записал, что в составе этого кружка были «присяжный поверенный Троицкий, Тюменев (переводчик “Кольца”), В. В. Пушкарева, а премьером — Берников, он же известный агент департамента полиции Ратаев, что мне сурово поставил однажды на вид мой либеральный однокурсник. Режиссером был Горский Н. А., а суфлером — бедняга Зайцев, с которым Ратаев обращался хамски» (7, 340). [↑](#footnote-ref-133)
133. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 42 – 43. [↑](#footnote-ref-134)
134. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 470. [↑](#footnote-ref-135)
135. А. Кугель. Театральные портреты. Л., 1967, стр. 172 – 179. [↑](#footnote-ref-136)
136. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 44 – 45. [↑](#footnote-ref-137)
137. Там же, стр. 562. [↑](#footnote-ref-138)
138. Из стихотворения Вл. Соловьева «Нет, силой не поднять тяжелого покрова…». В нем имеется строфа:

     Весь мир стоит застывшею мечтою,

     Как в первый день.

     Душа одна и видит пред собою

     Свою же тень.

     *(Вл. Соловьев. Стихотворения. М., 1921, стр. 162)*. [↑](#footnote-ref-139)
139. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 45 – 46. [↑](#footnote-ref-140)
140. А. Блок. Собр. соч., т. 6, стр. 378. [↑](#footnote-ref-141)
141. Там же, стр. 385. [↑](#footnote-ref-142)
142. М. А. Рыбникова. А. Блок — Гамлет. М., 1923, стр. 13. [↑](#footnote-ref-143)
143. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 438. [↑](#footnote-ref-144)
144. А. Блок. Собр. соч., т. 1, стр. 581. [↑](#footnote-ref-145)
145. З. Г. Минц. Поэтический идеал молодого Блока. — «Блоковский сборник». Тарту, 1964, стр. 172 – 225. [↑](#footnote-ref-146)
146. Там же, стр. 204. [↑](#footnote-ref-147)
147. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 48 – 49. [↑](#footnote-ref-148)
148. А. Гулыга. Путь мифотворчества и пути искусства. — «Новый мир», 1969, № 5, стр. 218 – 219. [↑](#footnote-ref-149)
149. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 48. [↑](#footnote-ref-150)
150. А. Блок. Собр. соч., т. 6, стр. 154 – 155. [↑](#footnote-ref-151)
151. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 375. [↑](#footnote-ref-152)
152. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 439. [↑](#footnote-ref-153)
153. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 439 – 440. [↑](#footnote-ref-154)
154. Там же, стр. 440. [↑](#footnote-ref-155)
155. Там же. [↑](#footnote-ref-156)
156. «Вильям Шекспир в переводе Бориса Пастернака», т. 1. М.‑Л., 1949, стр. 469. [↑](#footnote-ref-157)
157. А. Блок. Собр. соч., т. 3, стр. 86. [↑](#footnote-ref-158)
158. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 346. [↑](#footnote-ref-159)
159. Там же, стр. 346, 347. [↑](#footnote-ref-160)
160. Там же, стр. 19. [↑](#footnote-ref-161)
161. Там же, стр. 19. [↑](#footnote-ref-162)
162. Там же, стр. 21. [↑](#footnote-ref-163)
163. Там же, стр. 53 (*лат*.: Тело не может действовать там, где его нет). [↑](#footnote-ref-164)
164. А. Блок. Собр. соч., т. 8 стр. 36. [↑](#footnote-ref-165)
165. Там же, стр. 36. [↑](#footnote-ref-166)
166. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 53. [↑](#footnote-ref-167)
167. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 30. [↑](#footnote-ref-168)
168. Вл. Соловьев. Собр. соч. СПб., 1897, т. 9. [↑](#footnote-ref-169)
169. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 37. [↑](#footnote-ref-170)
170. Д. Е. Максимов. Блок и революция 1905 года, стр. 276. [↑](#footnote-ref-171)
171. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 170. [↑](#footnote-ref-172)
172. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 124. [↑](#footnote-ref-173)
173. Там же, стр. 130. [↑](#footnote-ref-174)
174. Там же, стр. 130 – 131. [↑](#footnote-ref-175)
175. Там же, стр. 131. [↑](#footnote-ref-176)
176. Там же, стр. 133. [↑](#footnote-ref-177)
177. Там же, стр. 156. [↑](#footnote-ref-178)
178. О распаде мира Прекрасной Дамы подробно и тонко написал П. Громов в кн. «А. Блок, его предшественники и современники». М.‑Л., 1966, стр. 108 – 129. [↑](#footnote-ref-179)
179. А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 434. [↑](#footnote-ref-180)
180. Там же. [↑](#footnote-ref-181)
181. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 146. [↑](#footnote-ref-182)
182. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 13. [↑](#footnote-ref-183)
183. Е. П. Иванов. Записи об Александре Блоке. — «Блоковский сборник». Тарту, 1964, стр. 401. [↑](#footnote-ref-184)
184. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 331 и 335. [↑](#footnote-ref-185)
185. Цит. по ст. В. Н. Орлова «История одной любви». — «Пути и судьбы». М., 1963. стр. 598. [↑](#footnote-ref-186)
186. Там же. [↑](#footnote-ref-187)
187. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 343. [↑](#footnote-ref-188)
188. Е. П. Иванов. Указ. соч., стр. 392. [↑](#footnote-ref-189)
189. Там же. [↑](#footnote-ref-190)
190. Связь эту отмечают комментаторы «Записей…» Е. П. Иванова (Указ. соч., стр. 417). [↑](#footnote-ref-191)
191. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 343. [↑](#footnote-ref-192)
192. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 169 – 170. [↑](#footnote-ref-193)
193. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 171. [↑](#footnote-ref-194)
194. Там же, стр. 170. [↑](#footnote-ref-195)
195. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 95 – 96. [↑](#footnote-ref-196)
196. Александр Дейч. Голос памяти. М., 1966, стр. 60 – 61. [↑](#footnote-ref-197)
197. В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма, Речи. Беседы, т. I. М., 1968, стр. 250. [↑](#footnote-ref-198)
198. А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 425. [↑](#footnote-ref-199)
199. В. Э. Мейерхольд. Указ. соч., стр. 250. [↑](#footnote-ref-200)
200. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 171. [↑](#footnote-ref-201)
201. А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 21. [↑](#footnote-ref-202)
202. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 131 – 132. [↑](#footnote-ref-203)
203. Там же, стр. 133. [↑](#footnote-ref-204)
204. Там же, стр. 22 – 23. [↑](#footnote-ref-205)
205. А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 433 – 434. [↑](#footnote-ref-206)
206. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 164. [↑](#footnote-ref-207)
207. А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 434. [↑](#footnote-ref-208)
208. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 209. [↑](#footnote-ref-209)
209. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 209. [↑](#footnote-ref-210)
210. Я. Тугенхольд. Итоги сезона (письмо из Парижа). — «Аполлон», 1911, № 6, стр. 74. [↑](#footnote-ref-211)
211. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 156. [↑](#footnote-ref-212)
212. О теме «кораблей» в творчестве Блока см. статью З. Г. Минц. Поэма А. А. Блока «Ее прибытие» и революция 1905 года. — «Ученые записки Тартуского университета. Труды по русской и славянской филологии», VI. Тарту, 1963, стр. 164 – 180. [↑](#footnote-ref-213)
213. П. П. Громов. Театр Блока. — «Герой и время». М., 1961, стр. 478. [↑](#footnote-ref-214)
214. А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 47. [↑](#footnote-ref-215)
215. А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 51. [↑](#footnote-ref-216)
216. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 164. [↑](#footnote-ref-217)
217. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 431. [↑](#footnote-ref-218)
218. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 133. [↑](#footnote-ref-219)
219. А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 74. [↑](#footnote-ref-220)
220. Там же, стр. 80, 81. [↑](#footnote-ref-221)
221. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 130 – 131. [↑](#footnote-ref-222)
222. А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 102. [↑](#footnote-ref-223)
223. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 347. [↑](#footnote-ref-224)
224. А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 576. [↑](#footnote-ref-225)
225. П. А. Руднев. Из истории метрического репертуара русских поэтов XIX – начала XX в. — «Теория стиха». Л., 1968, стр. 130. [↑](#footnote-ref-226)
226. А. Блок. Записные книжки, стр. 87 – 91. [↑](#footnote-ref-227)
227. П. Медведев. Драмы и поэмы Александра Блока. Л., 1928. [↑](#footnote-ref-228)
228. А. Блок. Записные книжки, стр. 112, 113. [↑](#footnote-ref-229)
229. А. Блок. Записные книжки, стр. 120 – 121. [↑](#footnote-ref-230)
230. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 355. [↑](#footnote-ref-231)
231. Там же, стр. 358. [↑](#footnote-ref-232)
232. Там же, стр. 359. [↑](#footnote-ref-233)
233. А. Блок. Записные книжки, стр. 123. [↑](#footnote-ref-234)
234. Там же, стр. 94 – 95. [↑](#footnote-ref-235)
235. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 265. [↑](#footnote-ref-236)
236. А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 434. [↑](#footnote-ref-237)
237. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 265. [↑](#footnote-ref-238)
238. Там же, стр. 265. [↑](#footnote-ref-239)
239. А. Блок. Собр. соч., т. 6, стр. 578. Этот «игорный дом» подтверждает связь Германа Блока с Германном Пушкина. Образ «игорного дома», очевидно, ассоциировался Блоком с темой рока, «Песни Судьбы». Связь эта, столь прямо выраженная в первоначальных набросках пьесы, впоследствии приобретает более сложный и опосредованный характер. [↑](#footnote-ref-240)
240. А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 4. М., 1936, стр. 295 – 296, 298. [↑](#footnote-ref-241)
241. Позднее Блок скажет, что искусство не в силах решить противоречия жизни. [↑](#footnote-ref-242)
242. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 368. [↑](#footnote-ref-243)
243. А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 110. [↑](#footnote-ref-244)
244. Ср. в «Шагах Командора»:

     Пролетает, брызнув в ночь огнями,

     Черный, тихий, как сова, мотор,

     Тихими, тяжелыми шагами

     В дом вступает Командор…

     *(3, 80)*. [↑](#footnote-ref-245)
245. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 267. [↑](#footnote-ref-246)
246. Там же, стр. 140. [↑](#footnote-ref-247)
247. А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 163. [↑](#footnote-ref-248)
248. Там же, стр. 167. [↑](#footnote-ref-249)
249. А. Блок. Записные книжки, стр. 106. [↑](#footnote-ref-250)
250. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 244. [↑](#footnote-ref-251)
251. А. Блок. Записные книжки, стр. 107. [↑](#footnote-ref-252)
252. «Письма Ал. Блока к Е. П. Иванову». М.‑Л., 1936, стр. 121. [↑](#footnote-ref-253)
253. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 247. [↑](#footnote-ref-254)
254. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 599. [↑](#footnote-ref-255)
255. А. Блок. Записные книжки, стр. 125 – 126. [↑](#footnote-ref-256)
256. В статье «Ирония». (А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 345 – 349). [↑](#footnote-ref-257)
257. А. Блок. Записные книжки, стр. 126. [↑](#footnote-ref-258)
258. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 267. [↑](#footnote-ref-259)
259. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 435. [↑](#footnote-ref-260)
260. Там же, стр. 328. [↑](#footnote-ref-261)
261. А. Блок. Записные книжки, стр. 154. [↑](#footnote-ref-262)
262. Там же, стр. 155. [↑](#footnote-ref-263)
263. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 289. [↑](#footnote-ref-264)
264. А. Блок. Записные книжки, стр. 160. [↑](#footnote-ref-265)
265. А. Блок. Собр. соч., т. 3, стр. 98. [↑](#footnote-ref-266)
266. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 462. [↑](#footnote-ref-267)
267. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве». М., 1957, т. 4, стр. 125. [↑](#footnote-ref-268)
268. Г. Ибсен. Собр. соч. в 4 томах. М., 1956 – 1958, т. IV, стр. 723. [↑](#footnote-ref-269)
269. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 164. [↑](#footnote-ref-270)
270. Там же, стр. 309 и 315. [↑](#footnote-ref-271)
271. Там же, стр. 246. [↑](#footnote-ref-272)
272. Там же, стр. 462. [↑](#footnote-ref-273)
273. Там же. [↑](#footnote-ref-274)
274. Там же, стр. 237. [↑](#footnote-ref-275)
275. Там же, стр. 246. [↑](#footnote-ref-276)
276. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 244. [↑](#footnote-ref-277)
277. Там же, стр. 246. [↑](#footnote-ref-278)
278. Там же, стр. 239. [↑](#footnote-ref-279)
279. Там же, стр. 239. [↑](#footnote-ref-280)
280. Там же, стр. 238. [↑](#footnote-ref-281)
281. Там же, стр. 461. [↑](#footnote-ref-282)
282. Там же, стр. 240. [↑](#footnote-ref-283)
283. Там же, стр. 275. [↑](#footnote-ref-284)
284. Там же, стр. 237. [↑](#footnote-ref-285)
285. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 317. [↑](#footnote-ref-286)
286. Там же. [↑](#footnote-ref-287)
287. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 224. [↑](#footnote-ref-288)
288. Там же. стр. 229. [↑](#footnote-ref-289)
289. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 170. [↑](#footnote-ref-290)
290. В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 20, стр. 20. [↑](#footnote-ref-291)
291. В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 17, стр. 210. [↑](#footnote-ref-292)
292. Л. Н. Толстой. Собр. соч. в 20 томах, т. 15. М., 1964, стр. 343. [↑](#footnote-ref-293)
293. Там же, стр. 345. [↑](#footnote-ref-294)
294. Там же, стр. 344. [↑](#footnote-ref-295)
295. Е. Н. Куприянова. Эстетика Л. Н. Толстого. М.‑Л., 1966, стр. 312. [↑](#footnote-ref-296)
296. Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 15, стр. 229. [↑](#footnote-ref-297)
297. Там же, стр. 231. [↑](#footnote-ref-298)
298. В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 20, стр. 40. [↑](#footnote-ref-299)
299. Е. Н. Куприянова. Указ. соч., стр. 317. [↑](#footnote-ref-300)
300. А. Блок. Записные книжки, стр. 160. [↑](#footnote-ref-301)
301. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 66 и 70. [↑](#footnote-ref-302)
302. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 74. [↑](#footnote-ref-303)
303. «Чехов и театр». М., 1961, стр. 167. Запись без даты, относится к периоду 1896 – 1904 гг. [↑](#footnote-ref-304)
304. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 172. [↑](#footnote-ref-305)
305. Цит. по кн.: В. Н. Орлов. Путл и судьбы. М.‑Л., стр. 600 – 601. [↑](#footnote-ref-306)
306. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 281. В тот приезд Художественного театра Блок смотрел, кроме «Трех сестер», спектакли «Ревизор», «Синяя птица», «Драма жизни». [↑](#footnote-ref-307)
307. Там же, стр. 283. [↑](#footnote-ref-308)
308. Там же. [↑](#footnote-ref-309)
309. Там же, стр. 289. [↑](#footnote-ref-310)
310. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 405. [↑](#footnote-ref-311)
311. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 135. [↑](#footnote-ref-312)
312. А. Блок. Записные книжки, стр. 131. [↑](#footnote-ref-313)
313. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 415. [↑](#footnote-ref-314)
314. Л. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 458 – 459. [↑](#footnote-ref-315)
315. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 514. [↑](#footnote-ref-316)
316. С. Алянский. Встречи с Александром Блоком. М., 1969, стр. 84 – 86. [↑](#footnote-ref-317)
317. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 166. [↑](#footnote-ref-318)
318. См. об этом в кн.: П. П. Гайденко. Трагедия эстетизма. Опыт характеристики миросозерцания Серена Киркегора. М., 1970, стр. 184 – 188. [↑](#footnote-ref-319)
319. А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 529 – 530. [↑](#footnote-ref-320)
320. А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 529. [↑](#footnote-ref-321)
321. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 394 – 395. [↑](#footnote-ref-322)
322. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 434. [↑](#footnote-ref-323)
323. А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 530 – 531. [↑](#footnote-ref-324)
324. Там же, стр. 463. [↑](#footnote-ref-325)
325. Там же, стр. 532 – 535. [↑](#footnote-ref-326)
326. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 344. [↑](#footnote-ref-327)
327. Л. К. Долгополов. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX – начала XX века. М.‑Л., 1964. [↑](#footnote-ref-328)
328. А. Блок. Собр. соч., т. 3, стр. 464. [↑](#footnote-ref-329)
329. История работы Блока над драмой «Роза и Крест» подробно освещена в трудах П. Медведева (в кн. «Драмы и поэмы Ал. Блока». Л., 1928); П. Громова (в кн. «Герой и время». Л., 1961); В. Жирмунского («Драма Ал. Блока “Роза и Крест”». «Литературные источники». Л., 1964). [↑](#footnote-ref-330)
330. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 454. [↑](#footnote-ref-331)
331. См. об этом: R. D. В. Thomson. The Non-Literary Sources of «Roza i Krest». — «Slavonic and East European Review». London, 1967, July, p. 292 – 306. [↑](#footnote-ref-332)
332. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 221. [↑](#footnote-ref-333)
333. Там же, стр. 222. [↑](#footnote-ref-334)
334. См. «Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена», т. 67. Л., 1948, стр. 234 – 241. [↑](#footnote-ref-335)
335. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 251. [↑](#footnote-ref-336)
336. Ю. М. Лотман. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста. — «Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам», т. IV. Тарту, 1969, стр. 222 – 223. [↑](#footnote-ref-337)
337. «Из переписки К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко (1902 – 1917 гг.). (К столетию со дня рождения К. С. Станиславского)». — «Исторический архив», 1962, № 2, стр. 23. [↑](#footnote-ref-338)
338. Там же, стр. 24. [↑](#footnote-ref-339)
339. Там же, стр. 25. [↑](#footnote-ref-340)
340. «Исторический архив», 1962, № 2, стр. 28. [↑](#footnote-ref-341)
341. Там же, стр. 31. [↑](#footnote-ref-342)
342. Ю. С. Калашников. К. С. Станиславский и проблемы развития реализма. — «Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1895 – 1907)». Книга первая. М., 1968, стр. 57. [↑](#footnote-ref-343)
343. К. С. Станиславский. Собр. соч. в 8 томах. М., 1954, т. 1, стр. 284. [↑](#footnote-ref-344)
344. К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. М., 1969, стр. 53. [↑](#footnote-ref-345)
345. К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 1, стр. 284. [↑](#footnote-ref-346)
346. «Исторический архив», 1962, № 2, стр. 35. [↑](#footnote-ref-347)
347. См. об этом в кн.: Н. Г. Зограф. Малый театр в конце XIX – начале XX века. М., 1966. [↑](#footnote-ref-348)
348. «Петербургские театры». Обзор Серг. Ауслендера. — «Аполлон», 1910, № 11, стр. 41. [↑](#footnote-ref-349)
349. А. Блок. Письма к родным, т. I – II. М., 1927 – 1932, т. I, стр. 212 – 213. [↑](#footnote-ref-350)
350. К. С. Станиславский Собр. соч., т. 7, стр. 412. [↑](#footnote-ref-351)
351. А. Блок. Собр. соч., т. 7. стр. 264. [↑](#footnote-ref-352)
352. К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 7, стр. 415. [↑](#footnote-ref-353)
353. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 188. [↑](#footnote-ref-354)
354. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 267. [↑](#footnote-ref-355)
355. К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 7, стр. 415 – 416. [↑](#footnote-ref-356)
356. Там же, стр. 414. [↑](#footnote-ref-357)
357. К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 7, стр. 416. [↑](#footnote-ref-358)
358. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 266. [↑](#footnote-ref-359)
359. А. Блок. Записные книжки, стр. 288. [↑](#footnote-ref-360)
360. Там же, стр. 132. [↑](#footnote-ref-361)
361. К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 1, стр. 338 – 339. [↑](#footnote-ref-362)
362. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 138. [↑](#footnote-ref-363)
363. А. Блок. Записные книжки, стр. 132. [↑](#footnote-ref-364)
364. Там же, стр. 137. [↑](#footnote-ref-365)
365. Там же, стр. 138. [↑](#footnote-ref-366)
366. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 421 – 422. [↑](#footnote-ref-367)
367. Там же, стр. 422. [↑](#footnote-ref-368)
368. Там же. [↑](#footnote-ref-369)
369. Там же, стр. 410 – 411. [↑](#footnote-ref-370)
370. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 79. [↑](#footnote-ref-371)
371. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 416. [↑](#footnote-ref-372)
372. Там же, стр. 415. [↑](#footnote-ref-373)
373. Там же, стр. 417 – 418. [↑](#footnote-ref-374)
374. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 241 – 242. [↑](#footnote-ref-375)
375. Там же, стр. 242 – 243. [↑](#footnote-ref-376)
376. Там же, стр. 245. [↑](#footnote-ref-377)
377. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 418. [↑](#footnote-ref-378)
378. Там же, стр. 410 – 411. [↑](#footnote-ref-379)
379. «Станиславский. Писатели, артисты, режиссеры о Станиславском». М., 1963, стр. 30. [↑](#footnote-ref-380)
380. Александр Гладков. Воспоминания, заметки, записи о В. Э. Мейерхольде. — «Тарусские страницы». Калуга, 1961, стр. 301. [↑](#footnote-ref-381)
381. А. Блок. Записные книжки, стр. 209. [↑](#footnote-ref-382)
382. Ал. Ремизов. Товарищество Новой Драмы. — «Весы», 1904, № 4, стр. 36 – 39. [↑](#footnote-ref-383)
383. В. Веригина. По дорогам исканий. — «Встречи с Мейерхольдом». М., 1967, стр. 37. [↑](#footnote-ref-384)
384. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 95. [↑](#footnote-ref-385)
385. Там же, стр. 96 – 97. [↑](#footnote-ref-386)
386. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 97. [↑](#footnote-ref-387)
387. Е. Зноско-Боровский. Русский театр начала XX века. Прага, 1924, стр. 281. [↑](#footnote-ref-388)
388. В. Веригина. Указ. соч., стр. 40. [↑](#footnote-ref-389)
389. Там же, стр. 41. [↑](#footnote-ref-390)
390. А. Блок. Собр. соч., т. 8; стр. 169. [↑](#footnote-ref-391)
391. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 170. [↑](#footnote-ref-392)
392. В. И. Беззубов. Александр Блок и Леонид Андреев. — «Блоковский сборник». Тарту, 1964, стр. 226 – 321. [↑](#footnote-ref-393)
393. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 189 – 190. [↑](#footnote-ref-394)
394. Там же, стр. 196. [↑](#footnote-ref-395)
395. Там же, стр. 195. [↑](#footnote-ref-396)
396. Там же, стр. 193. [↑](#footnote-ref-397)
397. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 190. [↑](#footnote-ref-398)
398. Там же, стр. 191. [↑](#footnote-ref-399)
399. Там же. [↑](#footnote-ref-400)
400. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 194 – 197. [↑](#footnote-ref-401)
401. Николай Волков. Мейерхольд. М.‑Л., 1929, т. 1, стр. 333 и 324. [↑](#footnote-ref-402)
402. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 198. [↑](#footnote-ref-403)
403. Там же, стр. 199 – 202. [↑](#footnote-ref-404)
404. А. Зонов. Летопись театра на Офицерской. — «Алконост». СПб., 1911, стр. 72 – 73. [↑](#footnote-ref-405)
405. Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы. М.‑Л., 1965, стр. 202. [↑](#footnote-ref-406)
406. А. Блок. Записные книжки, стр. 214. [↑](#footnote-ref-407)
407. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 186 – 187. [↑](#footnote-ref-408)
408. Там же, стр. 207. [↑](#footnote-ref-409)
409. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 271 – 272. [↑](#footnote-ref-410)
410. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 186 – 187. [↑](#footnote-ref-411)
411. См. на эту тему интересную статью А. Альтшулера «Ненавидящая любовь». — «Вопросы литературы», 1972, № 2, стр. 68 – 78. [↑](#footnote-ref-412)
412. А. Блок. Записные книжки, стр. 214. [↑](#footnote-ref-413)
413. А. Блок. Записные книжки, стр. 213 и 214. [↑](#footnote-ref-414)
414. Вс. Мейерхольд. О Театре. — «Аполлон», 1909, № 1, стр. 73. [↑](#footnote-ref-415)
415. См. Н. Волков. Мейерхольд, т. II. М., 1929, стр. 318 – 322; А. Грипич. Учитель сцены. — «Встречи с Мейерхольдом». М., 1967, стр. 130 – 137; К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд, стр. 175 – 178. [↑](#footnote-ref-416)
416. Александр Дейч. Голос памяти. М., 1966, стр. 87. [↑](#footnote-ref-417)
417. А. Блок. Собр. соч., т. 6, стр. 399 – 400. [↑](#footnote-ref-418)
418. А. Гладков. Воспоминания, заметки, записи о В. Э. Мейерхольде. — «Тарусские страницы». Калуга, 1961. стр. 302. [↑](#footnote-ref-419)
419. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 294. [↑](#footnote-ref-420)
420. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 296 – 297. [↑](#footnote-ref-421)
421. Там же, стр. 280. [↑](#footnote-ref-422)
422. Там же. [↑](#footnote-ref-423)
423. А. Блок. Записные книжки, стр. 304. [↑](#footnote-ref-424)
424. Там же, стр. 309 – 310. [↑](#footnote-ref-425)
425. Там же, стр. 309. [↑](#footnote-ref-426)
426. А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 280. [↑](#footnote-ref-427)
427. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 291. [↑](#footnote-ref-428)
428. Там же, стр. 306. [↑](#footnote-ref-429)
429. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 279. [↑](#footnote-ref-430)
430. Там же, стр. 297. [↑](#footnote-ref-431)
431. А. Блок. Записные книжки, стр. 290. [↑](#footnote-ref-432)
432. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 317. [↑](#footnote-ref-433)
433. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 317. [↑](#footnote-ref-434)
434. Л. Д. Блок. И быль и небылицы о Блоке и о себе. — ЦГАЛИ, ф. 55, ед. хр. 519, стр. 188 – 189. [↑](#footnote-ref-435)
435. А. Блок. Собр. соч., т. 6, стр. 271. [↑](#footnote-ref-436)
436. А. Блок. Собр. соч., т. 6, стр. 275. [↑](#footnote-ref-437)
437. Л. Д. Блок. И быль и небылицы о Блоке и о себе, стр. 175 – 176. [↑](#footnote-ref-438)
438. А. Блок. Собр. соч., т. 6, стр. 273. [↑](#footnote-ref-439)
439. Там же, стр. 273 – 274. [↑](#footnote-ref-440)
440. Там же, стр. 274. [↑](#footnote-ref-441)
441. Там же, стр. 277. [↑](#footnote-ref-442)
442. Там же, стр. 278. [↑](#footnote-ref-443)
443. А. Блок. Собр. соч., т. 6, стр. 279. [↑](#footnote-ref-444)
444. Там же, стр. 278 – 279. [↑](#footnote-ref-445)
445. Там же, стр. 280, 281. [↑](#footnote-ref-446)
446. Там же, стр. 283. [↑](#footnote-ref-447)
447. Там же. [↑](#footnote-ref-448)
448. «Дела и дни Большого драматического театра», кн. 1. Пг., 1919, стр. 37 – 38. [↑](#footnote-ref-449)
449. А. Блок. Собр. соч., т. 6, стр. 7. [↑](#footnote-ref-450)
450. Ю. Давыдов. Блок и Маяковский: некоторые социально-эстетические аспекты проблемы «искусство и революция». — «Вопросы эстетики», вып. 9, стр. 10 – 29. [↑](#footnote-ref-451)
451. «Дела и дни Большого драматического театра», кн. 1, стр. 364. [↑](#footnote-ref-452)
452. Там же, стр. 364 – 365. [↑](#footnote-ref-453)
453. Там же, стр. 365. [↑](#footnote-ref-454)
454. Там же, стр. 367. [↑](#footnote-ref-455)
455. Там же, стр. 370. [↑](#footnote-ref-456)
456. Там же, стр. 370 – 371. [↑](#footnote-ref-457)