

Д. М. МАГОМЕДОВА

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ

МИФ

В ТВОРЧЕСТВЕ

А.БЛОКА

Д. М. МАГОМЕДОВА

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ
МИФ
В ТВОРЧЕСТВЕ
А. БЛОКА

Магомедова Д.

Автобиографический миф в творчестве Александра Блока. М.: «Мартин», 1997.— 224 с.

В книгу вошли работы, объединенные общей темой, которая рассматривается в следующих аспектах: 1) соотношение фактов реальной биографии А. Блока с «поэтикой» жизненного поведения и мотивами художественного творчества; 2) происхождение и эволюция исходного «автобиографического мифа», его гностическая природа; 3) взаимодополнительные мифы (Вагнер, Стриндберг).

Первая из включенных в книгу работ — «А. Блок. Биография и поэтика» — использует материалы всех ранее написанных автором аспектных исследований и представляет собой попытку целостного анализа творчества Блока через призму «автобиографического мифа».

ОТ АВТОРА

Статьи, вошедшие в эту книгу, были написаны в разное время, начиная с 1980 г. Все они так или иначе связаны с проблемой, вынесенной в заглавие книги. Однако словосочетание «автобиографический миф» требует некоторых пояснений, прежде чем читатель обратится к подробному обоснованию авторского подхода к творчеству Блока в тех или иных статьях.

Меня постоянно занимали два аспекта изучения творчества Блока: поэтика и текстология. Однако всякий раз, когда мне приходилось решать ту или иную комментаторскую задачу, проследить историю определенного мотива, сюжета или, в применении к прозе, символа-категории, я сталкивалась с необходимостью не просто считаться с биографическими фактами — это знакомо любому историку литературы, — но осознавать, что соотношение «поэзии и правды» у Блока принципиально иное, нежели у любого из его русских литературных предшественников.

Сегодняшний исследователь, воспитанный на традициях формальной школы и структуралистской поэтики, прекрасно понимает разницу между биографическим автором и «лирическим героем», между событиями реальной писательской биографии и их воплощением в тексте с учетом законов того или иного литературного жанра, направления, даже — определенного кружка. Но применительно к творчеству Блока мало видеть границы между «жизненным» и «литературным» рядами. Важно понять, что в сознании поэта существовал третий ряд событий — сакральный, эзотерический, значимый только для посвященных или даже исключительно для одного Блока. Это и есть автобиографический миф, равно определяющий и осмысление эмпирической реальности, и «поэтику» жизненного поведения Блока, и развитие «макросюжета» его лирической трилогии, и ряд сюжетных ходов в драмах, и систему символических мотивов его творчества. Отсюда — стирание граней между «литературными» и «документальными» текстами (по терминологии З.Г. Минц — «текстами жизни» и «текстами искусства»): автобиографический миф более или менее в равной степени обнаруживается и в поэме, и в стихотворении, и в дневниковой записи или письме поэта, и в осмыслении им своих взаимоотношений с невестой, женой, возлюбленной, с близкими друзьями и т.п.

Каждая из статей книги посвящена одному из возможных аспектов изучения блоковского автобиографического мифа: проблеме его истоков («Блок и античность», «Блок и гностики», «Блок и Стриндберг»), многообразных трансформаций («Блок и Вагнер», статьи о Блоке и Белом, о проблеме возмездия, о философии культуры). Особое место занимает первая статья («Александр Блок. Биография и поэтика»), в которой сделана попытка, используя прежние разработки и наблюдения, создать обзор всего творчества поэта в соотношении с формирующимся автобиографическим мифом. Некоторые из статей были опубликованы в научных журналах и сборниках: «Блок и античность» (Вестник Московского Университета. Сер.9. Филология. 1980. № 6), Блок и Вагнер (Zbornik Radova Instituta za Strane Jezike i Knizevnosti. Sveska 6. Novi Sad. 1985), «А.Блок. «Нечаянная Радость» (А.Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Блоковский сборник. VII. Тарту, 1986), «Проблема возмездия в творчестве Вяч.Иванова и Ал. Блока» (Известия РАН. Сер лит и яз. Т.52. № 5. 1993), «Переписка как целостный текст и источник сюжета» (Динамическая поэтика. От замысла к воплощению. М., 1990), «Угль превращается в алмаз...» (Шахматовский вестник. 1995. № 5). Особо следует сказать о судьбе статьи «Мы — звенья единой цепи...» Она была опубликована в сборнике «А. Блок и литература народов СССР» (Ереван, 1991), весь тираж которого, вероятно, погиб, не дойдя до читателя. Все остальные статьи публикуются впервые.

I

АЛЕКСАНДР БЛОК. БИОГРАФИЯ И ПОЭТИКА

*Светлой памяти
Дмитрия Евгеньевича Максимова*

О том, что стихотворения Блока, как, может быть, мало у кого из символистов, обретают свою подлинную жизнь только в большом контексте цикла или книги стихов, известно не только исследователям, но и подготовленным читателям. Каждое стихотворение связано мотивными переключками не только с находящимися рядом, но и далеко отстоящими от него. Стихотворения отвечают друг другу, опровергают одно другое, кощунственно пародируют еще недавно священные темы и вновь возвращаются к прежнему высокому осмыслению, казалось бы, давно отвергнутого и осмысленного. Внутри цикла выстраивается определенный сюжет, взаиморасположение циклов в книге стихов создает еще более сложное сюжетное и композиционное целое книги. Все это, по отношению к поэтической культуре серебряного века, — истины достаточно очевидные.

С 1904 по 1911 г. Блок издал пять стихотворных сборников — «Стихи о Прекрасной Даме», (М.: Гриф, <1904> 1905), «Нечаянная Радость» (М.: Скорпион, 1907); «Снежная Маска» (Спб.: Оры, 1907), «Земля в снегу» (М.: Золотое руно, 1908, и «Ночные часы» (М.: Мусагет, 1911). Каждый из этих сборников прочитывался и самим поэтом (если судить по его предисловиям), и его современниками как своего рода художественное целое с самостоятельной сюжетной логикой, характерной стилистикой и внутренней мифопоэтической концепцией. Но в 1911–1912 г. Блок выпускает первое свое собрание стихотворений в трех книгах (М.: Мусагет, 1911–1912). Первые две книги в этом издании сохраняют прежние названия — «Стихи о Прекрасной Даме» и «Нечаянная Радость», но значительно меняют свой состав. Название третьей книги соединяет в себе элементы заглавий четвертого и пятого сборников — «Снежная ночь». В 1916 г. Блок выпускает второе издание собрания стихотворений, где состав трех книг подвергается еще более радикальной правке: они утрачивают заглавия, добавляются одни циклы и расформируются другие, стихотворения переносятся не только из цикла в цикл, но и из тома в том. Все значительное, что создается между редакциями трехтомника — цикл «Кармен», поэма «Соловьинный сад», сборники «Ямбы» и

«Седое утро», — находит свое место в новых изданиях. В 1918–1921 гг. Блок вновь перерабатывает трехтомник (первые две книги выходят в 1910 г. в изд. «Земля», третья — в 1921 г. в «Алконосте») и сразу же берется за подготовку его новой редакции, над которой работает до конца жизни.

Сам Блок придавал трехтомной структуре своего собрания стихотворений чрезвычайно важное, не формальное значение. Широко известна его автохарактеристика в письме к Андрею Белому от 6 июня 1911 года: «Таков мой *путь*, <...> теперь, когда он пройден, я твердо уверен, что это должное и что все стихи вместе — «*трилогия вочеловечения*» (от мгновения слишком яркого света — через необходимый болотистый лес — к отчаянию, проклятиям, «возмездию» и <...> — к рождению человека «общественного», художника, мужественно глядящего в лицо миру, получившего право изучать, сдержанно испытывать годный и негодный материал, вглядываться в контуры «добра и зла» — ценою утраты части души»¹. Слова эти неоднократно цитировались, многообразно и тенденциозно перетолковывались (особенно часто — с акцентом на «человеке общественном» в конце и с игнорированием «мгновения слишком яркого света» в начале пути). Но художественная логика «трилогии вочеловечения» или, иначе, «романа в стихах»² оказалась настолько убедительной, что ранние сборники постепенно изгладились из читательской памяти, заместились единственной и как бы «канонической» трехчастной редакцией. Именно так — в единой трехчастной структуре — рассматривается творчество Блока в большинстве исследований, в книгах и в критических статьях В.М. Жирмунского, В.Н. Орлова, А.Е. Горелова, Д.Е. Максимова, Л.Я. Гинзбург, З.Г. Минц, С.Б. Бураго и др.³ Можно назвать лишь два заметных исключения из этой традиции. Л.И. Тимофеев рассматривает поэтическое творчество Блока только в чистой хронологии, игнорируя те дополнительные смыслы, которые они получают в контексте поэтической книги⁴. П.П. Громов, напротив, сосредоточивается по преимуществу на первых изданиях поэтических книг⁵. И хотя вопросы рециклизации не оставлены без внимания, но «трилогия вочеловечения» как целое в книге почти не рассматривается. П.П. Громова в большей степени интересует реальная эволюция Блока, очевидная именно при сравнении первых изданий сборников.

Д.Е. Максимов счел необходимым теоретически обосновать право исследователя на преимущественное внимание к последней, «канонической» редакции трехтомника. По мнению ученого, «лирическая трилогия» — «в сущности единое развивающее-

ся во времени произведение — признак специфически блоковского своеобразия»⁶. Д.Е. Максимов признает несомненное различие между ранними и последующими редакциями блоковских книг: «В ранних изданиях состав блоковских циклов и их названия <...> определялись импрессионистически-субъективной стилистикой с ослабленной логикой переходов, тогда как в переизданиях организация циклов становилась отчетливой и в известной мере рационалистичней»⁷. Однако «вновь образованные циклы в последнем, то есть каноническом, тексте Блока во многих случаях не отменяли предшествующих им циклов, а скорее уточняли, соединяли, обобщали и логизировали их. Это обстоятельство подтверждает право исследователя пользоваться при изучении Блока не только ранними изданиями его книг, но, в большей мере, и последующими, в которых авторское ретроспективно умудренное и обобщенное толкование прошлого во много облегчает задачу анализа»⁸. Состав последнего прижизненного трехтомника Д.Е. Максимов рассматривает как «вереницу вех, отмечающих отдельные этапы пути поэта»⁹.

Необходимой коррекцией и этому заключению служит мысль, высказанная К.М. Азадовским и Н.В. Котрелевым в предисловии к «Изборнику» Блока: «Каноническая» редакция для всякого, кто интересуется Блоком в его становлении, не отменяет ни одной более ранней редакции, каждая из которых служит первоисточником для понимания своего «времени жизни». То же следует утверждать, и с не меньшей настоятельностью, об отдельных сборниках поэта <...> необходим самый скрупулезный анализ сборников «Нечаянная радость», «Снежная маска» и «Земля в снегу», какими они были опубликованы Блоком в 1907 и 1908 гг. <...>

Одна из настоятельных задач науки о Блоке, на наш взгляд, — тщательное изучение отдельных книг поэта и всех редакций трилогии как самоценных художественных данностей»¹⁰.

Однако необходимо со всей отчетливостью осознать и второй аспект проблемы целостного изучения творчества Блока: соотношение литературного и биографического рядов, приобретающее особое значение в житнетворческой концепции искусства у любого художника-символиста. Чрезвычайная важность биографического ряда для понимания не только судьбы, но и творчества Блока была замечена еще в статьях Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова, написанных в год смерти поэта¹¹. Оба критика пронизательно заметили, что в 1921 г. Россия оплакивала не только поэта, но и человека, несмотря на то, что именно Блока-человека мало кто из читающей публики знал лично. В

обеих статьях звучит мысль, особенно четко сформулированная Тыняновым: «Блок — самая большая лирическая тема Блока. Эта тема притягивает как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации. Об этом *лирическом герое* и говорят сейчас»¹². Позднейшие исследователи творчества Блока сосредоточились на категории лирического героя. Мне же хотелось бы выделить мысль Тынянова о поэзии Блока как романе еще нерожденной или неосознанной формации и понять, как же связывается представление об автобиографизме творчества Блока со спецификой романной поэтики.

В общем виде связь романа и биографии была афористично определена О. Мандельштамом в статье «Конец романа»: «Мера романа — человеческая биография или система биографий»¹³. Но применимо ли это определение к лирическому творчеству, где каждое стихотворение — лишь точечный фрагмент личного биографического опыта, которому придается универсальный общечеловеческий смысл?

Шаг, сделанный русской лирикой рубежа веков от единственного стихотворения к целостной «книге стихов», радикально преобразовал жанровую традицию: отдельные фрагменты вошли в объединяющий макросюжет сборника. Этот макросюжет зачастую, хотя и не всегда, представляет собой не что иное, как лирический дневник или вариант биографического повествования. В применении к творчеству Блока это настолько очевидно, что позволило Д.Е. Максимову назвать «миф о пути» самым универсальным «интегратором» его лирики¹⁴. Но миф о пути может реализоваться в самых различных сюжетных версиях и по-разному соотноситься с так называемой жизненной событийной эмпирикой. Что происходит с так называемой биографией в лирике Блока?

Прежде, чем перейти к анализу поэтической системы Блока, заметим, что он, по сути дела, непрерывно создает автобиографические версии как документального, так и художественного типа. Он написал ряд автобиографий — для университетского личного дела, для биографического словаря русских писателей, для «Русской литературы XX века» под редакцией С.А. Венгерова, для сборника «Первые литературные шаги», составленного Ф.Ф. Фидлером и т.д. Все эти тексты выстраивают жизненные события в привычном, общезначимом смысле слова: упоминается семья, говорится о детстве, образовании, литературном дебюте, общественно важных связях, выпшедших книгах. Но одновременно Блок создавал автобиографические версии совершенно иного порядка. Речь идет об эзотерическом,

сакральном ряде событий, значимом только для посвященных или даже исключительно для самого поэта (очень характерно его замечание в письме к жене: «... Все ту же глубокую тайну, мне одному ведомую, я ношу в себе *один*. Никто в мире о ней не знает. Не хочешь знать и ты».¹⁵ Этот второй ряд и есть автобиографический миф, равно определяющий и «поэтику» жизненного поведения Блока, и развитие сюжета его «лирической трилогии», и ряд сюжетных ходов и мотивов в драмах (особенно значима «Песня Судьбы»). В «середине жизни» (1910) Блок попытался создать текст, в котором объединились бы оба ряда биографических событий, эмпирический и эзотерический: речь идет о поэме «Возмездие», так и оставшейся неоконченной.¹⁶

Александр Александрович Блок родился в 1880 г. Его родители (профессор права Варшавского университета Александр Львович Блок и дочь ректора С.-Петербургского университета Александра Андреевна Бекетова) фактически расстались еще до рождения ребенка. Детство и юность Блока прошли в семье Бекетовых. Уклад бекетовского дома вобрал в себя весь комплекс бытовых и культурных традиций русской интеллигенции. Поэтому-то ощущение неотделимости личной судьбы от судьбы классической русской культуры сопровождало Блока на протяжении всей его жизни: «Ведь я <...> с молоком матери впитал в себя дух русского «гуманизма». Дед мой — А.Н. Бекетов, ректор Спб. университета, и я по происхождению и по крови «гуманист», т.е. как говорят теперь — «интеллигент». Это значит, что я могу сколько угодно мучиться одинокими сомнениями как отдельная личность, но как часть целого я принадлежу к известной группе, которая ни на какой компромисс с враждебной ей не пойдет. Чем более пробуждается во мне сознание себя как части этого родного целого, как «гражданина своей родины», тем громче говорит во мне кровь» (VIII, 274). По точному замечанию З.Г. Минц, «бекетовский мир» — мир либерально-гуманистической культуры дворян-интеллигентов, сочувственно следивших за демократическим движением 60–80 гг. и составлявших его легально-активную периферию»¹⁷.

Семейное окружение Блока многими нитями связано с литературой. Бабушка поэта Е.Г. Бекетова была известной переводчицей, тетки и мать также переводили, пробовали свои силы в поэзии, детской литературе. «Словечки» Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Григорьева, Толстого и Чехова жили в доме в качестве семейных преданий. Понятие «Дома» в сознании Блока было

неотделимо от русской культуры¹⁸, что самым непосредственным образом отразилось в его ранних поэтических опытах.

О ранних, до 1900 года созданных стихах Блока лаконично и метко высказался Сергей Соловьев: «Во всем подражал Фету, идей еще не было, но пел. Писал стереотипные стихи о соловьях и розах, воспевал Офелию, но уже что-то мощное и чарующее подымалось в его напевах»¹⁹. Пожалуй, никогда больше у Блока не оказывалось столько стихов, не нашедших места ни в одном прижизненном сборнике. И прежде чем обратиться к анализу «лирической трилогии», к каноническому собранию стихов, стоит понять, что же оказалось за его пределами.

Влияние Фета, Полонского, А.К.Толстого на стихи юного Блока действительно огромно и неоспоримо, что неоднократно отмечалось не только мемуаристами, но и авторами специальных исследований²⁰. Но общая картина «доканонической» лирики Блока гораздо сложнее, и простыми подражаниями русской романтической традиции дело не исчерпывается. Скорее можно говорить об определенном сходстве с лирической поэзией Пушкина или юношескими стихами Лермонтова. Сходство это заключается в осязаемом поэтическом «многоголосии», в освоении, по сути дела, всего стилистического богатства классической русской лирики XIX в. (кроме, пожалуй, некрасовской и надсоновской). Не найдя еще собственной темы и индивидуального голоса, Блок пробует почти все поэтические манеры, сложившиеся к этому времени, более того, — ощущает себя современником любому периоду русской поэзии.

Среди юношеских стихов встречается четверостишие 1899 г. адресованное Дельвигу и явно воскрешающее интонации поэзии пушкинской поры:

Ты, Дельвиг, говоришь: минута — вдохновенье,
Оно пройдет... А я тебе скажу:
Оно горит всю жизнь — и в упоеньи
Ловлю я день и мрак ночной бужу.

(I, 301)

Через год в 1900 г. появляется стихотворение «Е.А. Баратынскому», также ориентированное на пушкинскую поэтику:

Тебе, поэт, в вечерней тишине
Мои мечты, волненья и досуги.
Близь Музы, ветреной подруги,
Попировать недолго, видно, мне.

(I, 463)

Стихотворение «В жаркой пляске вакханалий...» (1898) выглядит почти цитатой из «Вакханки» К. Батюшкова:

В жаркой пляске вакханалий
Позабудь свою любовь,
Пусть, не ведая печалей,
В смутном сердце плещет кровь.
Опочий с вакханкой резвой,
Пусть уснет ее тимпан
И никто не станет трезвый,
Пусть от страсти каждый пьян!

(I, 373)

К традициям пушкинской эпохи можно отнести и небольшие немногочисленные «антологические» пьесы Блока:

Милая дева! Когда мы про тайны мирские
Будем слагать песнопенья, то полные звуков и вздохов
Речи — в любовь перейдут... Прилетит и Амур легкокрылый
Свяжет уста и зажжет на устах поцелуй...

(1899, I, 410)

Ориентация на пушкинскую традицию для молодого Блока столь значительна, что одно из наиболее совершенных стихотворений этого круга, — элегия «Медлительной чредой нисходит день осенний...» (1900, I, 34) попадает в «канонический» текст I тома лирической трилогии, в цикл «Ante Lucem».

Помимо пушкинских парафраз и реминисценций (они отнюдь не исчерпаны приведенными примерами²¹), Блок чрезвычайно активно осваивает поэтическую манеру В.А. Жуковского, которого он в автобиографии называл своим «первым вдохновителем» (VII, 212). Именно через Жуковского Блок впервые воспринимает оппозицию «здесь» и «там», столь важную для художественного мира его I тома. В стихотворениях, не вошедших в «канонический» текст, обращает на себя внимание отрывок 1898 г. под названием «Поэма» (I, 374–375), имеющий в блоковском Хронологическом указателе пометку «Жуковский» (I, 648) и воспроизводящий стилистику его романтических сказок:

Рыцарь спал. На бледных ланитах играла улыбка:
Сон он видел чудесный: он слышал: чудные звуки
Стройно носились вокруг, и мрак окутывал землю.
Образ чудный витал во мраке яркой звездой.
Звуки все расширялись, внезапно из темного мира
Хлынули в душу ему, и разом в душе отозвались

Струны незримые. Тут мелодия дивная смолкла,
Образ во мраке к нему подлетел, и с горячим дыханием
Губы коснулись ланит... и рыцарь проснулся.²²

(I. 375)

Органическое вхождение Блока в художественный мир Жуковского обусловило, по наблюдениям Андрея Белого, любопытный парадокс в восприятии его ранних стихов старшими современниками: то, что казалось нелепой бессмыслицей отцам, читавшим Некрасова, то было родным и знакомым бабушкам, воспитанным на Жуковском: «Я заметил, что Блок побуждал очень нежные чувства у дедов и бабушек, внявшим Жуковскому и метафизике Шеллинга»²³.

Не менее важны в ранней «доканонической» лирике стихотворения, воспроизводящие тютчевскую космическую картину мира, с использованием его торжественно-риторической стилистики:

Взлетая к вышинам, орел покинул доли...
Там пажити внизу, и солнце их палит...
До слуха чуткого небесные глаголы
Доносит туч гряда, и он, внемя, парит...

(1899, I, 407)

Обращает на себя внимание и стихотворение, посвященное «Автору “Князя Серебряного”» (1899), представляющее собой убедительную стилизацию жанра баллады и творчестве А.К. Толстого²⁴:

Одиноко боярин подъехал к воде...
«Он-де царскому пиру помеха!..»
В эту ночь голубую русалки в пруде
Заливались серебряным смехом.
Подъезжает к пруду,— под нависшей листвою,
Над прозрачною тихой водою
Приютилась русалка — манит головой
«Поиграй-ка, боярин, со мною!»

(I, 47)

За пределами лирической трилогии остались и немногочисленные обращения Блока к античной мифологии, столь значительные и необходимые для других символистов (В. Брюсова, И. Анненского, Вяч. Иванова, С. Соловьева). Античные мотивы — мифологические имена, сюжеты, латинские и греческие цитаты, ссылки на античных авторов, обращение к античным стихотворным размерам, — хронологически совпадают со студен-

ческими занятиями Блока классической филологией. Так, Блок неоднократно использует (и даже переводит сам) стихотворение, приписываемое Платону, «Астеру» («Ты смотришь на звезды, Звезда моя...»), в качестве эпиграфа к стихотворениям. Платоновско-пифагорейская тема «переселения душ» (метампсихоза) находит воплощение в нескольких стихотворениях: «Вложив безумство вдохновенный...» (1900, I, 258–258), «Там жили все мои надежды...» (1900, I, 460), «Они живут под серой тучей...» (1902, I, 522). Платоновская идея о дуализме души и тела развивается в «Поэме философской» (1900, I, 461–462), а также во фрагменте «Последняя часть философской поэмы» (1901, I, 467–468). Можно предположить, что Блок ощущал прямолинейное ученичество в использовании античных мотивов, и не случайно они постепенно сошли на нет с прекращением студенческих занятий классической филологией. Но речь идет, конечно, только о явных, внешне выраженных влияниях, а не о глубинном воспроизведении античных мифологических архетипов.

Наконец, достаточно заметный слой стилизаций и подражаний относится к поэзии 80-х годов: Апухтина, Ратгауза, позднего Фета. Так, театральные интонации Апухтина угадываются в стихотворении «Этюд» (1898):

Не плачьте! Видеть не хочу я,
Как Вы рыдаете... о чем
Вам плакать?.. Боже, не могу я,
Моя душа полна огнем!..
Ну, уходите... полно... полно...
Я плачу!.. Дай к своей груди
Тебя прижму, мой враг... безмолвный!!
Вот так... Прощай!.. Теперь... иди...

(I, 372)

Лирическое сопряжение «природных» и «душевных» явлений, пришедшее в поэзию Блока непосредственно от Фета, уже неоднократно отмечалось и описывалось в литературе о Блоке, как и почти сразу определившиеся расхождения между двумя поэтическими системами: гармония «человеческого» и «природного» в лирике Фета почти не воспроизводится Блоком. Соотнося «природное» и «душевное», Блок скорее констатирует разлад между ними²⁵. Но сопряжение этих двух стихий сохраняется у Блока и в «канонической» лирике, хотя резко переосмысливается именно в момент обретения собственной поэтической темы.

Своего рода «предыстория» лирики Блока заканчивается в 1900 г. Восстанавливая в 1918 г. в дневнике биографические со-

бытия, соответствующие раннему этапу творчества, Блок особо выделяет лето 1900 г.: «Начинается чтение книг; история философии. Мистика начинается. <...> Начинается покорность Богу и Платон» (VII, 342). Через год, в 1901 г. Блок переходит с юридического факультета С.-Петербургского университета на историко-филологический. Тогда же начинается бурное увлечение поэзией и философией Вл. Соловьева. В Автобиографии (1915) Блок пишет об этом периоде: «Семейные традиции и моя замкнутая жизнь способствовали тому, что ни строки так называемой «новой поэзии» я не знал до первых курсов университета. Здесь, в связи с острыми мистическими и романтическими переживаниями, всем существом моим овладела поэзия Владимира Соловьева. До сих пор мистика, которой был насыщен воздух последних лет старого и первых лет нового века, была мне непонятна; меня тревожили знаки, которые я видел в природе, но все это я считал «субъективным» и бережно оберегал от всех» (VII, 13).

Особое внимание обращает на себя упоминание Блока о «знаках» в природе. В сущности, речь идет о внезапном переосмыслении не только собственного эмоционального, душевного биографического опыта, но и о трансформации фетовского начала в его лирике. Параллелизм «душевного» и «природного», воспринятый от Фета, сопрягается с мистическим осмыслением любовной тьмы у Вл. Соловьева и обретает почти немислимый у Фета круг значений. «Природные знаки» становятся в поэзии Блока мотивами грядущего мистического преображения жизни. Для того, чтобы уяснить соловьевский подтекст лирики Блока этого периода, необходимо обратиться к статье философа «Смысл любви», которую младшие символисты воспринимали как важнейший программный текст.

Смысл любви Вл. Соловьев видит в «оправдании и спасении индивидуальности чрез жертву эгоизма»²⁶, в преодолении индивидуалистической замкнутости человеческого существования: «Истинная индивидуальность есть некоторый определенный образ всеединства, некоторый определенный способ восприятия и усвоения себе всего другого. Утверждая себя вне всего другого, человек тем самым лишает смысла свое собственное существование, отнимает у себя истинное содержание жизни и превращает свою индивидуальность в пустую форму. Таким образом, эгоизм никак не есть самосознание и самоутверждение индивидуальности, а напротив — самоотрицание и гибель»²⁷. По мнению философа, существует лишь один естественный путь к перенесению центра своего существования с себя на другого, — любовь. Именно в любви происходит утверждение себя в другом, в признании

за другим человеком «безусловного значения». «Познавая в любви истину другого не отвлеченно, а существенно, перенося на деле центр своей жизни за пределы своей эмпирической особенности, мы тем самым проявляем и осуществляем свою собственную истину, свое безусловное значение, которое именно и состоит в способности переходить за границы своего фактического феноменального бытия, в способности жить не только в себе, но и в другом»²⁸.

Итак, смысл любви — в обретении органической связи личности с миром, путь к преодолению отчуждения. Эта идея была пережита Блоком с тем большей интимностью, что осознать нечто подобное он стал еще до всякого чтения Соловьева. Восемнадцатилетним юношей, в письме к К.М. Садовской он пишет: «Неужели же я не знаю, что я действительно эгоист, и сознание этого часто мучает меня... Может быть, твое письмо поможет мне избавиться от эгоизма, и этим Ты спасешь меня от большого горя в жизни...» (VIII, 8–9).

Но такая интерпретация учения Вл. Соловьева еще не затрагивает важнейшей для его статьи аналогии взаимоотношений между любящим и возлюбленной с тем, «как Бог творит вселенную, как Христос создает церковь»²⁹. Любящий, по Соловьеву, восстанавливает «истинное существо», идеальный образ (или, по его формулировке, «образ Божий»), потенциально живущий в каждом человеке, но закрытый от обычного взгляда в своем эмпирическом бытии. «Для Бога его другое (т.е. вселенная) имеет от века образ совершенной женственности, но Он хочет, чтобы этот образ был не только для Него, но чтобы он реализовался и воплотился для каждого индивидуального существа, способного с ним соединиться. К такой же реализации и воплощению стремится и сама Вечная Женственность, которая не есть только бездейственный образ в уме Божиим, а живое духовное существо, обладающее всею полнотою сил и действий. Весь мировой и исторический процесс есть процесс ее реализации и воплощения в великом многообразии форм и степеней»³⁰.

Именно в любви, по Соловьеву — начало религиозного преобразования мира. Эти мотивы легли в основу поэтической мифологии Соловьева, вобравшей в себя гностические сюжеты об освобождении пленной Мировой души: по Соловьеву, это и жизненная, и художественная задача, стоящая перед каждым человеком и, в частности, перед художником (ср. стихотворение «Три подвига»).

Таков «соловьёвский» подтекст, лежащий в основе сюжета первого стихотворного сборника Блока «Стихи о Прекрасной

Даме». Более того: таковы основы и автобиографического мифа, который зарождается в сознании Блока именно в 1900–1901 гг. и навсегда связывается с его взаимоотношениями с будущей женой, Л.Д. Менделеевой. Сюжет лирической трилогии не вполне совпадает с этим автобиографическим мифом. Характерен любопытный факт: в 1918 г. Блок задумал переиздание своей первой книги стихов по образцу «Новой Жизни» Данте, с развернутым биографическим комментарием к каждому стихотворению. Но начатый им, внешне очень подробный, помесячный комментарий поражает своей фактической неточностью. По свидетельству Л.Д. Блок, «Саша все перепутал, почти все не на местах и не на своей дате»³¹. Путаница не случайна: биографический и художественный сюжеты, при всем видимом сходстве, развиваются все же самостоятельно, хотя и имеют ряд точек пересечения; отсюда и недостаточность, и неизбежная прямолинейность только «реального», т.е. биографического комментария.

* * *

В истории поэзии немало случаев, когда дебют поэта оказывался лишь слабой и быстро забывшейся «пробой сил», насколько не предвещающей его будущего творческого облика, — достаточно напомнить некрасовские «Мечты и звуки», народнические стихи Н. Минского и Д. Мережковского, трогательный «Вечерний альбом» М. Цветаевой. Первый стихотворный сборник Блока — «Стихи о Прекрасной Даме» (М.: Гриф, 1904, на тит.л. — 1905) — как будто бы ничем не похож на будущее «стихийные» или «цыганские» циклы «Снежная Маска», «Фаина», «Страшный мир» или «Арфы и скрипки». В них трудно отыскать мотивы стихов о России, «Возмездия». Невозможно было представить, что тот же поэт напишет через несколько лет «Рожденные в года глухие...», «На железной дороге» или «Петроградское небо мутилось дождем...» Не только критики, но и сам автор охотно признавал, что «технически книга очень слаба»³². Но чем же в таком случае объяснить, что именно название этой книги стало неким вторым «перифрастическим» именем поэта («певец Прекрасной Дамы»), а сам Блок неоднократно, в разных редакциях, переиздавал эту «слабую» книгу? Почему, по свидетельству В. Пяста, он говорил незадолго до смерти: «Я написал один *первый* том»³³? Не потому ли, что первая книга стихов Блока содержала в себе, поверх «технического несовершенства», такие духовные и творческие потенциалы, которые, как это понимали самые чуткие читатели, «определили весь его творческий путь»³⁴?

О I томе лирики Блока существует обширнейшая исследовательская и критическая литература, накопившая целый ряд прочтений циклов «Ante Lucem» и «Стихи о Прекрасной Даме». Но все они так или иначе распадаются на две группы. Первая и, пожалуй, самая важная и многочисленная, усматривает единство I тома лирики в мировоззренческих посылках, в философском «соловьевском» подтексте стихотворений³⁵. Вторая предпочитает говорить о реальном биографическом подтексте «Стихов о Прекрасной Даме». Скажем подробнее о каждой из них. Пожалуй, нет ни одного пишущего о Блоке, кто не касался бы прямо или косвенно вопроса о значении для «Стихов о Прекрасной Даме» идеи «Вечной Женственности», «Мировой Души», «Софии», воспринятой через философию и поэзию Вл. Соловьева. Тема любви как мистического служения, воплощенная в мировой литературе в сонетах Данте и Петрарки, возникла для русской поэзии лишь на рубеже XIX—XX вв., сначала — в творчестве Вл. Соловьева, затем — в стихах младших символистов, среди которых Блок был, по всеобщему признанию, самым глубоким и последовательным адептом этого направления. «В первом периоде поэзии Александра Блока каждое стихотворение уподоблено не мозаике, а росинке, сполна отражающей цельный лик его Музы,— писал Андрей Белый,— Произнесено ее «имя — рек»; она Дева, София, Владычица мира, Заря — Купина; ее жизнь воплощает в любовь высочайшие задания Владимира Соловьева и гностиков; превращает абстракцию в жизнь, а Софию — в любовь; и низводит нам прямо в душу странные концепции Василида и Валентина, связывает туманнейшие искания древности с религиозно-философским исканием наших дней»³⁶.

Мотив земного воплощения Софии, воспринятый через Вл. Соловьева, сочетается у Блока с убеждением в собственной призванности к ее освобождению из плена земного зла. Здесь — исходная точка формирования блоковского сюжета лирической трилогии и одновременно — его автобиографического мифа. В подтверждение можно привести неоконченное письмо Блока к Л.Д. Менделеевой от 16 сентября 1902 г., где убежденность в их общей судьбе в сфере идеального бытия высказывается с предельной обнаженностью: «Дело в том, что я твердо убежден в существовании таинственной и мало постижимой связи между мной и Вами <...> Отсюда совершенно определенно вытекает то, что я стремлюсь давно уже приблизиться к Вам (быть Вашим рабом, что ли <...>). Разумеется, это и дерзко, и в сущности даже недостижимо <...>, однако меня оправдывает продолжительная и глубокая вера в Вас (как в земное воплоще-

ние Пречистой Девы или Вечной Женственности, если Вам угодно знать)»³⁷. Однако расхождения между «текстом жизни» и «текстом литературы» начинаются сразу же. Л.Д. Блок вспоминает, как по ее просьбе поэт впервые показал ей четыре стихотворения, в двух из которых она себя не увидела: «Меня тут нет. Во всяком случае, в таких и подобных стихах я себя не узнавала, не находила, — и злая ревность «женщины к искусству», которую принято так порицать, закрадывалась в душу»³⁸.

Одного этого свидетельства достаточно, чтобы стала ясна ограниченность попыток прочесть «Стихи о Прекрасной Даме» как любовно-пейзажную лирику, с «досадными» мистифицированными усложнениями в духе Соловьева. Одним из первых такое прочтение ранней лирики Блока предложил Н.С. Гумилев: «О блоковской Прекрасной Даме много гадали — хотели видеть в ней — то Жену, облаченную в Солнце, то Вечную Женственность, то символ России. Но если поверить, что это просто девушка, в которую впервые был влюблен поэт, то мне кажется, ни одно стихотворение в книге не опровергнет этого мнения, а сам образ, сделавшись ближе, станет еще чудеснее и бесконечно выигрывает от этого в художественном отношении»³⁹. Среди позднейших литературоведческих работ наиболее последовательно эта точка зрения присутствует в статьях В.Н. Орлова, где о ранних стихах говорится следующее: «При всей сгущенности их мистической окраски в них бьется живая, человеческая страсть. Она — и в стихах, обращенных к любимой «розовой девушке» (образ ее «идеализирован» в соловьевском смысле, но в этом образе сквозят «земные» черты), и в тонком чувстве родной природы, в зримых приметах русского пейзажа, в национальной характерности образов и мотивов, ведущих происхождение от русского сказочного и песенного фольклора. Все это позволило Блоку уже тогда создать превосходные стихи, которые обогатили русскую классическую лирику любви и природы, которые живут и всегда будут жить как истинная поэзия, вне каких бы то ни было мистических омыслений и толкований»⁴⁰.

Как бы ни относиться к «соловьевскому» и «реалистическому» прочтению сюжета «Стихов о Прекрасной Даме», для непредубежденного читателя ясно, что стихи Блока не укладываются целиком ни в одно из них. И даже «сочетание» того и другого подходов мало что дает не для обобщенного толкования сборника, а для понимания живой конкретности поэтического текста.

Посмотрим, например, на начало стихотворения, открывающего цикл «Стихи о Прекрасной Даме»:

Отдых напрасен. Дорога круга.
Вечер прекрасен. Стучу в ворота.
Дольнему стуку чужда и строга,
Ты рассыпаешь кругом жемчуга.
Терем высок, и заря замерла.
Красная тайна у входа легла.

(I, 74)

Спросим себя: почему героиня стихотворения «рассыпает жемчуга»? Почему она находится в тереме? Почему в этом, да и в других стихотворениях цикла она появляется только на закате и в вышине?⁴¹

Стихотворение «В бездействии младом, в передрасветной лени...» рисующее «встречу», героя с Ней, создает еще более странную картину ее появления:

Невозмутимая, на темные ступени
Вступила Ты, и Тихая, всплыла.

(I, 100)

Кто бы ни была героиня цикла — «Вечная Женственность» или Любовь Дмитриевна Менделеева, вряд ли можно внятно объяснить, почему она «всплывает». Случайная оговорка, поэтическая вольность? Но этот глагол, как и родственные ему «плыть» и «восходить», повторяется и в других стихотворениях:

Прозрачные, неведомые тени
К Тебе плывут, и с ними Ты плывешь,

(I, 107)

Тебя не вижу я, и долго Бога нет.
Но верю, ты взойдешь, и вспыхнет сумрак альпий,
Смыкая тайный круг, в движеньи запоздалом.

(I, 109)

Ты в белой вьюге, в снежном стоне
Опять волшебницей всплыла...

(I, 143)

И можно ли к Вечной Женственности или к реальной земной девушке обратиться (даже в стихах) следующим образом:

Белая Ты, в глубинах несмутима

(I, 185)

Как ты лжива, и как ты бела!
Мне же по сердцу белая ложь...

Завершая дневные дела,
Знаю — вечером снова придешь.

(I, 186)

Столь же трудно понять, какая героиня может появляться перед героем так, как в стихотворении «За туманом, за лесами...»:

За туманом, за лесами...
Загорится — пропадет,
Еду влажными полями —
Снова издали мелькнет.

Так блюдящими огнями
Поздней ночью за рекой
Над печальными лугами
Мы встречаемся с Тобой.

(I, 99)

И уже совсем необъяснимо, почему в стихотворении «Она росла за дальними горами...» (I, 103) о героине сказано: «И, влажный знак, она к нему всходила», а в финале — «Она течет в ряду иных светил». Или — почему в стихотворении «Молитву тайную твори...» говорится: «Проникнешь ты в Ее черты, / Постигнешь ты — так хочет Бог — / Ее необычайный глаз». Всего непонятнее здесь именно этот «необычайный глаз» героини.

Таких «наивных» вопросов может быть еще очень много: почему, например, героиня «смыкает круги», почему с ней связаны мотивы «двуликости», «ворожбы» и «изменения облика», — и ни на один из них нельзя дать убедительного ответа, исходя из привычных прочтений ранней лирики Блока.

Можно, правда, вообще отказаться от решения подобных вопросов, признать их некорректными, справедливо указать на то, что символистские стихотворения не поддаются рациональному осмыслению, поскольку установка на «загадочность» и «темноту» поэтического содержания — одна из основ их поэтики. Но, отказавшись от рационально-логического прочтения, мы не можем отказаться от постижения художественной логики стихотворения. Иначе пришлось бы предположить, что ранняя лирика Блока — некий набор субъективных образов, произвольно объединяемых вокруг идеи Вечной Женственности. Но с таким предположением не согласится ни один вдумчивый читатель.

Ответ на эти вопросы, как ни странно, можно найти, если на некоторое время забыть и о Вечной Женственности, и о Л.Д. Менделеевой, а еще раз вдуматься в смысл «вертикальной»

композиции цикла; т.е. попросту в то, что героиня обычно находится в вышине, а герой — внизу, что появляется («всплывает, «восходит») она неизменно в вечерних сумерках, на вечерней заре, что она — «светильник», «источник света», «белая», «Закатная, Таинственная Дева». И, вернувшись к нашему первому вопросу (почему Она «рассыпает жемчуга»), вспомнить стихотворение Фета, написанное еще в 1847 г. («Мудрым нужно слово света...»).

Я не знаю: в жизни здешней
Думы ль правы, чувства ль правы?
Отчего так месяц вешний
Жемчугом осыпал травы?

Итак, «рассыпает жемчуга» — уже известная русской лирике метафора, обозначающая лунный свет, отраженный в каплях росы. Знакома русской лирике XIX в. и другая «странная» метафора Блока: «Ее необычайный глаз». Источник ее — стихотворение Я. Полонского «Царь-девица», оказавшее огромное воздействие на образную систему «Стихов о Прекрасной Даме». ⁴²

Стихотворение же «За туманом, за лесами...» содержит в себе несомненные аллюзии на пушкинские «дорожные» «зимние» стихотворения («Еду влажными полями» — «Еду, еду в чистом поле»):

Сквозь волнистые туманы	Так блюдящими огнями
Пробирается луна,	Поздней ночью за рекой
На печальные поляны	Над печальными лугами
Льет печально свет она	Мы встречаемся с Тобой.

Если предположить, что эти совпадения не случайны, и что центральный образ «Стихов о Прекрасной Даме» — Луна⁴³, не называемая, но сквозящая через перифрастические описания, то многие только что перечисленные «загадки» цикла прояснятся сами собой. Характерно, что «луна» («месяц») в тексте цикла «Стихи о Прекрасной Даме» названа прямо всего шесть раз⁴⁴. В «Ante Lucem» прямых именовании Луны и месяца больше, но почти все они сконцентрированы в начале цикла («Пусть светит месяц — ночь темна...», «Полный месяц встал над лугом...», «Друг, посмотри, как в равнине небесной / Бледные тучки плывут под луной...», «Луна проснулась. Город шумный...», «Не легли еще тени вечерние, / А луна уже блестит на воде...» и нек. др.). Затем имя заменяется местоимениями Ты и Она, а также некоторыми именованьями — эвфемизмами. Создается впечатление, что Луна как главный сакральный предмет

табуируется, зашифровывается. Тем более, что в стихотворениях, не вошедших в основной текст I тома трилогии, прямых именований Луны очень много.

При таком прочтении многие стихотворения будут выглядеть как «стихотворения-загадки», «стихотворения-ребусы» (термины М.Л. Гаспарова⁴⁵) которые мгновенно проясняются, как только названо «ключевое слово»:

Признак истинного чуда
В час полночной темноты —
Мглистый мрак и камней гряда,
В них горишь алмазом ты.

(I, 116)

В полночь глухую рожденная
Спутником бледным земли,
В ткани земли облаченная,
Ты серебрилась вдали

(I, 71)

Но, не умножая примеров, отметим, что не все стихотворения I тома легко прочтываются как простые «пейзажные» зарисовки, и «Она» далеко не всегда отождествляется с эмпирически-чувственным образом Луны. Так, по-прежнему необъяснимы стихотворения, где она названа «Царевной» в «терему», «влажным знаком», где говорится о ее «храме», «престоле», где развиваются мотивы двойничества, двуликости, ворожбы, гаданий, колдовства, царства мертвых и т.п. Но все эти стихотворения становятся понятными, если от чувственного образа перейти к многозначному символу Луны и связанному с ним комплексу мифологических мотивов. Блок, безусловно, мог знать по крайней мере античные варианты лунарного мифа, почерпнутые отчасти из гимназического курса, но в наибольшей степени — из университетских лекций, в первую очередь — Ф.Ф. Зелинского. Влияние филологических штудий на поэтическое творчество признавал и Блок. Так, 16 декабря 1902 г. он писал невесте о том, как помогает ему греческая философия: «Удивит ли Тебя это? Как ни странно, не только греческая философия (особенно времен Христа), но и всякая настоящая” книга, трактующая о вечном, теперь понятна и близка мне. Я уже могу найти там Твое изображение»⁴⁶. Ретроспективно, в 1918 г. в неоконченной автокомментарии к «Стихам о Прекрасной Даме» Блок утверждал: «На мое восприятие влияет и филология» (VII, 343).

Хорошо известно, например, что Селена (Геката) в греческой мифологии покровительствует любовным чарам, гаданиям

и колдовству⁴⁷. Связь Луны с богиней плодородия Деметрой (Церерой) и ее дочерью — царицей Аида Персефоной (Прозерпиной) объясняет и символику знака, мотивы царства мертвых в «Стихах о Прекрасной Даме» («Песни твоей лебединой / Звучки почудились мне»). Мотив «смыкания кругов» звучит впервые... в гомеровском гимне «К Селене»:

...Селена-богиня

Вечером в день полнолуния. Великий свой круг совершая,

Ярче всего в это время она, увеличившись, блещет

В небе высоко, служа указанием и знаменьем людям.

(пер. В.Вересаева)⁴⁸

На вопрос о ближайшем источнике этих сведений, помимо академических штудий, ответить достаточно просто: в наиболее концентрированном виде изложение всех перечисленных порождений символа Луны содержится в начале одиннадцатой книги романа Апулея «Метаморфозы, или Золотой осел», которая начинается молитвой героя к Луне и ее ответным обращением к нему. Стоит напомнить, что Блоку принадлежит рецензия на фрагмент этого романа об Амуре и Психее (V, 578–581)⁴⁹.

Наконец, мотивы Царевны в тереме выводят не только к известным русским сказкам, но и к гностическому варианту мифа о Софии-Премудрости, заключенной в тело земной женщины — Елены, спутницы Симона-Мага (Волхва). В изложении Ф. Зелинского, несомненно, известном Блоку, этот сюжет является частью мифа о Елене Спартанской⁵⁰. Деревянная башня (терем), в котором находится Елена, излучает ее свет одновременно из всех окон, поскольку она — Луна: созвучие слова Елена-Селена порождает подобное отождествление (как и с древней Астартой) также и с Лунной, и с колдовством⁵¹. Башня — храм Елены почитался в Спарте как источник чудес. Но и русский фольклорный вариант сюжета о царевне Елене Прекрасной в тереме сохраняет некоторые признаки связи с мифом о Луне: вспомним, что Елена, сидя в тереме, ударяет досакавшего до нее жениха перстнем, отчего у него во лбу загорается звезда.

Итак, связь центрального женского образа ранней лирики Блока с лунарным мифом вовсе не отменяет возможности прочтения этого цикла через миф о Софии: сама София тоже связана с символом Луны. Сложнейшая образная структура «Стихов о Прекрасной Даме» заключается именно в этой уникальной для русской поэзии многослойности смыслов и прочтений, где ни один слой не уничтожает предыдущий или последующий, а лишь способствует его дальнейшему углублению

и разветвлению. Это и есть символ как принцип поэтического воссоздания мира.

Пожалуй, самым чутким читателем ранних стихов Блока оказался Андрей Белый, сразу же угадавший связь блоковской героини с Луной. В одном из первых своих писем к Блоку от 6 января 1903 г., размышляя над фразой Вл. Соловьева «Душа мира есть существо двойственное», Белый указывал на возможность двоякой интерпретации Вечной Женственности: «Воплощая Христа, Она — София, Лучистая Дева; не воплощая Христа — Лунная Дева: Астарта, огненная Блудница, Вавилон»⁵². В позднейших «Воспоминаниях о Блоке» он вновь возвращается к ранней своей переписке с ним и утверждает, что центральный образ его «Стихов о Прекрасной Даме» двойся: «Астарта, Луна вечно силится заслонить Ее»⁵³.

Необходимо также заново осмыслить структуру первого издания «Стихов о Прекрасной Даме», где циклы сгруппированы тематически и названы «Неподвижность», «Перекрестки», «Ущерб». Названия двух последних циклов в этом контексте принимают дополнительные значения, связанные с лунной символикой. Но и позднейшая перециклизация стихов по хронологическому принципу позволяет увидеть, как не совпадают с датами написания темы весны, лета и зимы (но зато совершенно несомненно их периодичность, связанная с лунным циклом). Учитывать именно первую редакцию сборника важно еще и потому, что его структура, по-видимому, является прообразом будущей «трилогии вочеловечения»: первый раздел концентрирует в себе мотивы, связанные с утверждением соловьевского идеала Вечной Женственности, второй — мотивы дисгармоничного неблагополучного бытия, в частности, современного города, третий соединяет в себе мотивы двух предыдущих циклов. После того, как эта модель в трансформированном и усложненном виде легла в основу трехтомного Собрания стихотворений Блока, отпала необходимость сохранять ее в неизменном виде в структуре I тома, но даже и при хронологическом расположении стихотворений трехчастность в композиции первой книги все же остается («Ante Lucem» — «Стихи о Прекрасной Даме» — «Распутья»).

Однако это единство «биографического», «лунного», «сакрально-мистического» планов продержалось недолго. Распадение единого космоса «Стихов о Прекрасной Даме» на множество автономных миров в «Распутьях» (в «канонической» редакции I тома), как это неоднократно отмечалось, начинается с 7 ноября 1902 г. со счастливого завершения первой фазы романа Блока с Л.Д. Менделеевой, с ее согласия стать его невестой.

Именно с этого момента внутренний мир I тома проникается атмосферой тревоги, неблагополучия, двойничества. Укажем, например, на «странное» стихотворение «Голос», написанное от лица героини, называющей себя «царицей звездных ратей» и упрекающей героя в измене или, скорее, в том, что он принял за нее другую:

Ты — во сне. Моих объятий
Не дарю тебе в ночи.
Я — царица звездных ратей,
Не тебе мои лучи.

Ты обманут неизвестным:
За священные мечты
Невозможно бестелесным
Открывать свои черты.

Углубись еще бесстрастней
В сумрак духа своего:
Ты поймешь, что я прекрасней
Привиденья твоего.

(1, 245)

Говоря о мотивах II тома лирической трилогии, Андрей Белый пронизательно указал на значение травестийного лейтмотива искривленного, ущербного, мертвого гримасничающего месяца («Третий — месяц наверху — / Искривил свой рот», «Выйдет месяц — небесный Пьеро, / Встанет красный паяц на юру», «Кто там встанет с мертвым глазом / И серебряным мечом?» и т.п.). Описание обездушенного мира в стихотворении «Незнакомка» заканчивается выразительной деталью:

А в небе, ко всему приученный,
Бессмысленно кривится диск.

(II, 185)

В стихотворении «В серебре росы трава...» герой, пытаясь пробудить мертвую героиню, просит:

Шевельни смолистый знак,
Ты открой свой мертвый зрак.
Ты подай мне тихий знак.

(II, 127)

Атрибуты героини — «злак», «зрак» (глаз) становятся понятны только в контексте лунарного мифа, продолжающего играть определенную роль и в позднейшей лирике Блока.

В привычный «природный», почти вневременной мир

встреч героя и героини в финале первой книги стихов и во II томе врывается современный дисгармоничный город, а сам сюжет «мистического романа» в одном из стихотворений резко десакрализуется: отсекаются все возможные символические его прочтения, кроме биографического:

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

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

(I, 279)

Чем же объяснить это несоответствие счастливого финала в личной жизни ощущению драматичности и даже гибельности происходящего в мире? Психологические причины распада прежнего мира сформулированы З.Г. Минц: «Блок, «старомодно» честный, до ужаса страшившийся всякого «мистического шарлатанства» (VII, 14), не мог отождествить девушки, с которой его на всю жизнь связали «морозные поцелуи», и гностическую «Деву Радужных ворот», случившееся счастье «мировой мистерией», концом всемирной истории». <...> Выхода, по сути дела, не было. «Романтические» потребности личности, мистический идеал и реальность, внешне, казалось бы, слившиеся, в действительности именно после 7 ноября 1902 г. вступили в трагическое для Блока и его невесты противоречие. Первый же день «свершения» многолетних экзальтированных мечтаний стал началом гибели мифа о личном воплощении мировой мистерии»⁵⁴.

С этого момента блоковские «Стихи о Прекрасной Даме» утрачивают всякое сходство с сонетами Данте к Беатриче или Петрарки к Лауре: ни один из подобных циклов в мировой литературе принципиально не мог закончиться реальным соединением героев в материальном мире.

Для того чтобы «роман в стихах» мог получить продолжение, нужны были разнонаправленные поиски, резкая трансформация основного автобиографического мифа о Душе Мира, открытость внешней действительности, все упорнее проникающей не только в события личной жизни, но и в художественное пространство блоковского творчества. Речь идет, разумеется, о первой русской революции⁵⁵.

К раннему творчеству Блока приложима характеристика, данная самим поэтом: «однострунность». Творчество Блока последующих периодов уже никогда не будет «однострунным».

События внешнего мира все больше влияют на прежде замкнутую, сосредоточенную на внутренних душевных событиях жизнь поэта. Он все активнее, включается в текущую литературную повседневность, становится сотрудником появляющихся символистских журналов («Новый путь», «Вопросы жизни», «Весы», «Перевал», «Золотое руно»), печатается в газетах («Слово», «Речь»), принимает участие в альманахах и сборниках, завязывает все новые контакты в литературной среде. Еще в 1902 г. он начинает бывать у Мережковских, с 1903 г. переписывается, а с 1904 завязывает очное знакомство с Андреем Белым, в том же году знакомится с В. Брюсовым, К. Бальмонтом, Эллисом, в 1905–1906 гг. посещает «Кружок молодых», объединявший молодых поэтов и прозаиков, близких «новому искусству». С 1905 г. посещает знаменитые «среды» на «башне» Вяч. Иванова, с 1906 — «субботы» в театре В.Ф. Коммиссаржевской. Актриса этого театра Наталья Николаевна Волохова становится предметом его бурного увлечения, ей посвящены книги стихов «Снежная Маска», цикл «Фаина», ее черты — «высокая красавица» в «упругих черных шелках» с «сияющими глазами» — определяют облик «стихийных» героинь в стихах этого времени и в пьесах «Незнакомка» (1906) и «Песня Судьбы» (1908).

В первой программной статье этого периода «Безвременье» (1906) Блок пишет о невозвратной гибели старого уклада жизни, о разрушении Дома, об открывшемся стихийном, выжюжном облике мира, о «странничестве» как особом состоянии души современного русского человека. «Мы живем в эпоху распахнувшихся на площадь дверей, отплавивших очагов, потухших окон» (V, 71), «В бегстве из дому утрачено чувство собственного очага, своей души, отдельной и колочей» (V, 73). «Это — священное шествие, стройная пляска праздной тысячеокой России, которой уже нечего терять; всю плоть свою она подарила миру и вот, свободно бросив руки на ветер, пустилась в пляс по своему бесцельному, непридуманному раздолью» (V, 74).

«Многомирным» — «многострунным» становится и творчество Блока. Он не только публикует новые стихи, вошедшие в сборники «Нечаянная Радость» (1907) и «Снежная Маска» (1907), но и пишет трилогию лирических драм («Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка» — 1906), все интенсивнее

становится его критическая и лирико-публицистическая деятельность. От небольших библиографических рецензий в «Новом пути» и «Весах» он переходит к жанрам проблемных статей (по его определению — «лирических фельетонов»), пробует писать рассказы (неопубликованные рукописи погибли в Шахматово), сказки (завершена и опубликована лишь «Сказка о той, которая не поймет ее» — в 1907). Наконец, в 1907 г. Блок становится ведущим критиком «Золотого Руна» и в течение двух лет регулярно выступает с обширными «хрониками» — обзорами важнейших литературных событий, среди которых особенно важны «О реалистах» (1907), «О лирике» (1907), «О драме» (1907), «Литературные итоги 1907 года» и «О театре» (1908).

«Многомирие» в творчестве вовсе не означает у Блока изолированности каждого из миров. Это необходимо иметь в виду при изучении его поэтического, драматического и прозаического наследия. В разговоре с Н.А. Павлович Блок однажды обронил: «Я писал на одну и ту же тему сначала стихи, потом пьесу, потом статью»⁵⁶. Эту фразу нельзя, разумеется, толковать буквально: речь идет, не о всегда одинаковой последовательности, а об особой спаянности, цельности в многообразии всех сторон его художественного творчества.

Многочисленные переключки между статьями, пьесами и стихами Блока неоднократно отмечались в исследовательской литературе»⁵⁷. Так, кошунственное осмеяние и пародирование важнейших мотивов «Стихов о Прекрасной Даме» происходит и в стихах «Нечаянной Радости», и в драме «Балаганчик». Ожидаемая мистиками «Дева далекой страны» оказывается сначала Коломбиной, невестой Пьеро, а затем мертвой картонной куклой. Мир «далее», «весны», плывущей в вышине, о котором поет Арлекин, просто нарисован на бумаге; кровь паяца оказывается клоковенным соком, рыцарский шлем сделан из картона, меч — деревянный. Все атрибуты Рыцаря и Дамы из ранних стихов Блока на глазах мертвеют, обнаруживают свою призрачность, «кукольность», искусственность. Подлинной оказывается только грустная песенка Пьеро, горящего над гибелью призраков:

Она лежала ничком и бела.
Ах, наша пляска была весела!
А встать она уж никак не могла.
Она картонной невестой была.

И вот, стою я, бледен лицом,
Но вам надо мной смеяться грешно.

Что делать! Она упала ничком...
Мне очень грустно. А вам смешно?

(IV, 21)

Кошунственное самоосмеяние в «Нечаянной Радости» сродни иронии «Балаганчика»: это и Прекрасная Дама, которая «не ездит на пароходе» (II, 70), и ее рыцари — «дурачки посреди болот» (II, 10), и трансформированный ущербный «месяц» («небесный Пьеро», «паяц на юру»⁵⁸) вместо Луны в «Стихах о Прекрасной Даме»), и тревожный дисгармонический мир современного города вместо благодатной атмосферы вечеров-встреч ранних стихов. Пародирование прежних святынь резко обострило взаимоотношения Блока с прежними братьями-соловьевцами (Белый, С. Соловьев, Эллис) и породило ожесточенную полемику между ними на страницах символистских журналов. «Нам становится страшно за автора. Да ведь это не “Нечаянная Радость”, а “Отчаянное Горе”, — восклицал Андрей Белый. — В прекрасных стихах расточает автор ласки чертенятам и дракончикам. Опасные ласки! <...> Помнит ли он, что с нечистой шутки плохи?»⁵⁹

Однако кошунственные мотивы в «Нечаянной Радости» — лишь один из сквозных мотивов этого сборника. О втором его сквозном мотиве критика и позднейшие исследователи писали гораздо меньше, а чаще и просто не замечали. Лирический герой сознает, что измена изначальному идеалу не столько дискредитирует сам идеал, сколько опустошает его собственную душу. Отсюда — проходящий через ряд стихотворений мотив неизбежного предсмертного возвращения к идеалу Вечной Женственности («Первой любви»), апелляции к спасающей и охраняющей грешника женской верности (образы Соловьева, «веселой невесты», «матери», «Богородицы»). Переплетение мотивов кошунства и возвращения к Вечной Женственности мотивировано названием сборника. Как известно, сюжет сказания, связанный с иконой «Нечаянная Радость», говорит о раскаянии разбойника во время молитвы перед иконой Богородицы и о нечаянной радости прощения, дарованной ему, благодаря заступничеству Божией Матери⁶⁰. В сюжете сборника нет прямого воспроизведения фабулы этого сказания, воспроизводится лишь его основная смысловая коллизия: мотивы **греха** (измена первоначальным ценностям, самоизмена как попытка разомкнуть границы прежнего гармоничного, но отъединенного мира «Прекрасной Дамы») — мотив **памяти-знания**⁶¹ о незыблемости изначальных высоких нравственных идеалов — мотив **апелляции** к Вечной Женственности, надежды на преодо-

ление духовной опустошенности, благодаря неизменной и верной любви, воплощенной в женских «софийных» образах, сохраняющих преемственную связь с образом героини «Стихов о Прекрасной Даме».

Эта смысловая коллизия влияет на построение всего сборника и каждого из семи его циклов («Весеннее», «Детское», «Магическое», «Перстень-Страданье», «Покорность», «Нечаянная Радость», «Ночная Фиалка»). Стихотворения, апеллирующие к Вечной Женственности, расположены в начале и в конце разделов, а «кошунственные» мотивы получают развитие внутри циклов.

Особого внимания требует цикл «Нечаянная Радость», — ведь, судя по его названию, в нем концентрируются наиболее важные для сборника стихотворения. И действительно, мотивы неизбежного возвращения к «первой любви», юности утверждаются уже в первом стихотворении цикла («Так. Неизменно все, как было...»), через весь цикл проходят мотивы отшельничества, также тематически связанные с сюжетом сказания о «Нечаянной Радости». Но на первый взгляд кажется странным, что в цикле неожиданно много «болотных», «языческих» стихотворений. Поначалу они воспринимаются как кошунственная антитеза изначальному идеалу. Но в финальном стихотворении цикла Она вдруг появляется в окружении языческих «осенниц», «осененная реющей влагой». Так же неразрывно связан с природным фоном Христос во втором стихотворении цикла («Вот он, — Христос — в цепях и розах...»):

В простом окладе синего неба
Его икона смотрит в окно.
Убогий художник создал небо.
Но лик и синее небо — одно

(II, 84)

Это усиление природных, «языческих» мотивов в переплетении с христианской символикой объясняется тем, что, кроме сюжета сказания, у заглавия «Нечаянная Радость» был, как представляется, еще один источник, восходящий к статье Вл. Соловьева «Тайна прогресса» (в сохранившемся в библиотеке Блока т. 8. Полного собрания сочинений Вл. Соловьева (СПб., 1903) на полях статьи имеются пометки⁶²). Излагая популярный сказочный сюжет о том, как охотник перенес через бурный поток дряхлую старуху, которая на другом берегу превратилась в красавицу, Вл. Соловьев полагает, что эта сказка — своего рода символ человеческого прогресса. Современный человек не замечает «священной старины предания», оно утратило для него всякую при-

влекательность. Но задача его состоит в том, чтобы «перенести это священное бремя предания через поток истории». Для этого даже не обязательна вера в будущую награду: «Блаженны верующие: еще стоя на этом берегу, они уже видят из-за морщин дряхлости блеск нетленной красоты. Но и неверящие в будущее превращение имеют также выгоду — *нечаянной радости*»⁶³.

Что могло означать для Блока «старинное предание»? В статье Соловьева речь шла, конечно, о верности заветам православия. Но для Блока этого периода, как и для других «младших» символистов, прежде всего, — стихию фольклора, языческого мифа. Возвращение современного художника к мифологическим пластам народного сознания осмыслялось как путь индивидуалистического субъективистского творчества к познанию «народной души» и России. Об этом писал Блок и в статьях «Поэзия заговоров и заклинаний» и «Девушка розовой калитки и муравьиный царь», созданных одновременно со сборником «Нечаянная Радость». Фольклорные, мифологические мотивы «болотных» стихотворений, «твари весенние», колдуны, русалки, «косматые ведьмы», чертенята, карлики, нимфа Эхо, свадьба Весны с колдуном, — все это воплощение «старинного предания», «спасаемого» современным художником от забвения и одновременно «спасающего» художника от индивидуалистического отчуждения от народной жизни⁶⁴. Во втором издании «Нечаянной Радости», уже в составе лирической трилогии, этот мотив становится особенно отчетливым: цикл «Нечаянная Радость» открывается стихотворениями «Осенняя воля», «Не мани меня ты, воля...» и «Русь».

Начиная с редакции 1916 г., композиция книги претерпела радикальные преобразования, вплоть до утраты заглавия «Нечаянная Радость». В том вошла часть стихов из сборника «Земля в снегу» (1907) — из циклов «Подруга Светлая», «Мещанское житье», «Вольные мысли», «Песня Судьбы», «Послания», «Снежная Маска». Циклы II тома — «Пузыри Земли», «Ночная Фиалка», «Разные стихотворения», «Город», «Снежная Маска», «Файна», «Вольные мысли» — обладают тематической и сюжетной автономностью, но в расположении их наблюдается определенное поступательное движение, раскрывающее «логику пути» (термин Д.Е. Максимова). От погружения в природную стихию (цикл «Пузыри Земли») и разноголосую стихию современного города Блок подводит лирического героя к миру «Снежной Маски» — композиционному и смысловому центру II тома, его «стихийной» кульминации. Не случайно, по свидетельству Н.А. Павлович, Блок говорил в 1920 году: «Если рассматривать мое творчество как спираль, то «Двенадцать» будут на верхнем

витке, соответствующем нижнему, где «Снежная Маска»⁶⁵. Этот цикл — абсолютная антитеза миру I тома, и погружение героя в мир «метельной страсти» осмысливается как «второе крещение» (в одноименном стихотворении)⁶⁶:

Открыли дверь мою метели,
Застыла горница моя,
И в новой снеговой купели
Крещен вторым крещеньем я.

(II, 216)

Слияние героя со стихией абсолютно. Однако это растворение не становится подлинным обретением нового позитивного идеала. Имморализму стихии внутри цикла «Снежная Маска» противопоставлен отвергнутый героем мир нормативных ценностей. Анализируя стихотворение «На страже», Д. Е. Максимов отмечает, что «голос сознания, уже ставшего совестью, поднимается и в стихийной «Снежной Маске»⁶⁷. «Рогам» и «трубам» метели противопоставляется апокалиптическая труба-возмездие:

Я — непокорный и свободный.
Я правлю вольною судьбой.
А Он — простерт над бездной водной
С поднятой к небесам трубой.
Он видит все мои измены,
Он исчисляет все дела,
И за грядой туманной пены
Его труба всегда светла.

И он потребует ответа,
Подъемля засветлевший меч.
И канет темная комета
В пучины новых темных встреч.

(II, 215)

Мотивы слияния со стихией в «Снежной Маске» неизменно связываются с темой обреченности и смерти:

И нет моей заветной доли —
В снегах забвенья догореть,
И на прибрежном снежном поле
Под звонкой вьюгой умереть.

(II, 224)

И в полях гуляет Смерть —
Снеговой трубач...

(II, 230)

Нет исхода из вьюг,
И погибнуть мне весело.

(II, 250)

И образ мира, и героиня «Снежной Маски» лишены каких бы то ни было узнаваемых конкретных примет, кроме стихийности. В цикле «Фаина», следующем за «Снежной Маской», облик «стихийной» героини меняется: она принимает черты земной женщины и, более того, в стихотворении «О, что мне закатный румянец...» становится воплощением национального характера, «вольной Руси» («Чьи песни? И звуки? / Чего я боюсь? / Шемящие звуки / И — вольная Русь?» (II, 280)).

* * *

Имя героини цикла «Фаина» совпадает с именем героини пьесы «Песня Судьбы», и это заставляет соотносить драматический сюжет со стихотворениями, в которых появляются «стихийные» женские образы. Пьеса содержит в себе переключки с крайней важными, ключевыми текстами Блока. И не только 1906–1908 гг., но и со стихами периода I тома, и с более поздним творчеством (цикл «Кармен»). И хотя традиционная оценка пьесы как творческой неудачи Блока⁶⁸ во многом справедлива, тем не менее она заслуживает самого пристального внимания. Думается, что в «Песне Судьбы» Блок в первый и последний раз решил представить свой автобиографический миф в развернутом сюжетном драматическом повествовании, по отношению к которому стихи стали выглядеть своеобразными «фрагментами», «точечными» воспроизведениями тех или иных ситуаций⁶⁹.

Упрекая Блока в кощунственной измене идеалу Софии, его оппоненты-соловьевцы оставляли без внимания настойчивые заверения Бока о том, что он никогда не посягал на самое главное⁷⁰. Это заставляет предположить, что для Блока возникновение «стихийной» героини в его творчестве не только не противоречит изначальному мифу о Софии, но и является его почти необходимым продолжением.

Уже упомянутый гностический симонианский миф о Елене-Софии включал в себя и мотив ее земного плена. Приведем изложение этого сюжета у историка древней философии Ореста Новицкого: «София, или Энния (Энойя), — «мать всего существующего». Но духи, созданные ею, «позавидовали» ее могуществу и «решили освободиться от этого унижения». Они схватили ее, оторгли от внешнего мира и «заключили в человеческое тело». С этого времени восторжествовали зло и несовершенство

мира. Плененная Энния томилась и страдала, пока Верховное Существо решилось освободить ее и восстановить первоначальную гармонию вещей. При этом, согласно Симону Магу, Верховное существо, проходя все степени бытия, «явился всем существам в свойственной им форме и, наконец, явился Самаритянам в образе Симона». Елена, тирская рабыня, похищенная им у ее прежнего спутника и господина, была, по версии Симона, — падшая и униженная София. Она же, по его убеждению, была и Троянской Еленой и «с тех пор успела только глубже пасть»⁷¹.

Совершенно очевидно, что симонианский вариант гностического мифа, в том виде, как он был известен современникам Блока, во многом определяет сюжетную ситуацию не только «Песни Судьбы», но и «Незнакомки»⁷². В самой общей форме гипотеза о «непреднамеренном» воспроизведении в творчестве Блока гностического мифа об Энойе была высказана еще П. Губером в 1921 г. и с тех пор не получила сколько-нибудь заметного развития⁷³.

В пьесе, как и в стихах Блока, две героини — Елена и Фаина. Софийные черты в Елене угадываются в первой же сцене. Прежде всего — имя, совпадающее с именем героини в симонианском мифе. Белый дом, белое платье, белые крылья, увиденные Мономом, белая лилия, светлый фонарь, — все это совпадает с обликом героини «Стихов о Прекрасной Даме», и, в то же время, соответствует лунной символике, связанной с именем Елены.

Но почему появляется вторая героиня — и в стихах, и, тем более, в пьесе? Проще всего объяснить это обстоятельство встречей Блока с Н.Н. Волоховой. Но для того, чтобы биографический факт стал творческим фактом, его необходимо было включить в сюжет автобиографического мифа. И, самое неясное, — почему Герман, уйдя из дому и от Елены, настаивает: «Я верен! Я верен! Никто не смеет заикнуться об измене! Вы ничего не понимаете!» (IV, 148). Блок в разгар увлечения Н.Н. Волоховой также пытался примирить жену с возникшим любовным треугольником. После отъезда Л.Д. Блок в Шахматово (против обыкновения, в одиночестве), он пишет ей из Петербурга: «Ты важна мне и необходима необычайно; точно так же Н.Н. — конечно, совершенно другому. В вас обеих — роковое для меня. Если тебе это больно — ничего, так надо. Свою руководимость и незапятнанность, несмотря ни на что, я знаю, знаю свою ответственность и веселый долг. Хорошо, что вы обе так относитесь друг к другу теперь, как относитесь. <...> Напиши мне, что ты думаешь об этом теперь и не преуменьшай этого ни для себя, ни для меня. Помни, что ты для меня необходима, я твердо это знаю»⁷⁴. В этой интерпрета-

ции любовного треугольника заключена и сюжетная загадка «Песни Судьбы», и направление развития автобиографического мифа Блока.

Имя Фаина (Phaënos) по-гречески — «сияющая». Иными словами, как и Елена, Фаина — Дева Света. Сознал ли Блок эту этимологию?

Судя по тексту пьесы — да. Эпитет «сияющий», глагол «сиять» сопровождают Фаину и в репликах персонажей, и в авторских ремарках: Монах (2 картина): «Только глаза сияли из под платка» (фраза повторяется дважды. — IV, 127). Ремарка (пятая картина, — IV, 142): «Является Фаина <...> Ее волосы закрыты черным платком, а зарево — как сияние над головою».

Итак, Фаина — тоже Дева Света. Но, в отличие от Елены в белом платье, Фаина постоянно в черном (платье, платке) — свет в плену у тьмы. Внешним образом Фаина тоже в плену — у своего Спутника — и ждет жениха, который должен ее освободить: «Старый, тихий, властный — опять уводит меня! Услышь меня! Услышь! Освободи!» (IV, 145). И старый Монах, и сама Фаина вспоминают об ее довременном прошлом, где Фаина была среди самосжигающихся раскольников.

Иными словами, Фаина — «стихийный», земной полярный двойник Елены — воплощает черты падшей Софии, заключенной в земное тело, плененной и тоскующей.

И опять закономерный вопрос: сознал ли Блок это двойничество?

В основном тексте «Песни Судьбы» героини ни разу не встречаются. Более того: после встречи и соединения Германа и Фаины, Фаина вдруг исчезает, а в путь навстречу Герману отправляется Елена: именно с ней, очевидно, по замыслу автора, и должен вновь соединиться Герман. Путь к Фаине превращается в возвращение к Елене. Но — не в прежний белый дом, так как Елена сама выходит в мир, в свой крестный путь навстречу Герману и воплощает в себе теперь черты и земной, и «небесной» героинь.

Но в черновых редакциях пьесы «софийный» облик Фаины и двойничество полярных героинь были гораздо очевиднее, что позволяет утверждать, что и этот мотив воплощен Блоком совершенно сознательно, едва ли не с филологической отсылкой (видимо, очевидная филологичность и не устраивала поэта). В одной из ранних редакций Монах говорит о Фаине, что она «по воле своей низвергает царей и героев и обращает вспять корабли»⁷⁵. Друг Германа возражает в ответ: «Должно быть, вы нарочно путаете имена. Вы рассказываете сказку о древней ца-

рице, Троянской Елене, из-за которой действительно боролись цари и герои и обращались вспять корабли. Рассказывайте, здесь любят слушать сказки, но зачем так лукаво путать имена?» Монах отвечает: «По-вашему сказка, а по-мосму — быль. Была Елена, а теперь — Фаина»⁷⁶.

Думается, что Блок убрал этот фрагмент из основного текста не случайно: последняя реплика Монаха совершенно уничтожает сюжетную тайну драмы, двойничество полярных героинь становится настолько явным, что само развитие действия выглядит едва ли не заранее расчисленным.

Отметим и еще одно чрезвычайно важное обстоятельство, связанное с воплощением гностического мифа в «Песне Судьбы». Речь идет о том, что для героев пьесы относится к сфере «довременных» воспоминаний, идеального бытия. И Монах, и Фаина вспоминают раскольничью Русь. Герман видит себя воином Куликовской битвы, пересказывая в своем монологе все темы параллельно возникающего у Блока стихотворного цикла «На поле Куликовом». Иными словами, область идеального бытия в «Песне Судьбы» — не космические астральные сферы, как в «Незнакомке», а национально-историческая жизнь России в аспекте вечности. Общеευропейский миф о герое, спасающем Деву, трансформировался у Блока в национальный миф о приобщении к народной душе, к миру национального бытия. Как уже отмечалось исследователями⁷⁷, потерпев творческую неудачу в попытке соединить биографический и национальный миф в драме, Блок сумел осуществить этот синтез в лирике, в цикле «На поле Куликовом» (1908).

* * *

В примечании к циклу «На поле Куликовом» (издание 1912 г.) Блок утверждал: «Куликовская битва принадлежит, по убеждению автора, к символическим событиям русской истории. Таким событиям суждено возвращение. Разгадка их еще впереди» (III, 587).

Сам Блок неоднократно возвращался к образу Куликовской битвы. Кроме монолога Германа, широко известно описание противостояния народа и интеллигенции в докладе «Россия и интеллигенция» (позднее — «Народ и интеллигенция»): «Над городами стоит гул, в котором не разобраться и опытного слуху; такой гул, какой стоял над татарским станом в ночь перед Куликовской битвой, как говорит сказание» (V, 323).

Самые сложные вопросы толкования цикла «На поле Куликовом» — проблема соотношения «вечного», «исторического» и

«современного» планов, а также проблема сопряжения личного и национально-исторического сюжетов. Знаменитая строка «О, Русь моя! Жена моя!..» — одновременно и смысловой камертон цикла, и предмет бесконечных споров и недоумений критиков и читателей. После памятного спора на страницах «Литературной газеты» между И. Сельвинским («Меня <...> коробит от того, что моя родина оказывается... женой Александра Александровича»⁷⁸) и К. Чуковским («При чем здесь Александр Александрович? Кто дал нам <...> право отождествлять писательское «я» с житейской личностью данного автора?»⁷⁹) в литературе о Блоке появилось уточнение. П.П. Громов выдвинул концепцию «театрализации» лирического героя Блока: «В стихотворении Блока со словами «Жена моя!» обращается к России драматизированный лирический персонаж, который еще и «прикреплен» совершенно точно к определенному и очень давнему этапу истории. Это ведь человек эпохи Куликовской битвы был в таких простых и ясных отношениях со своей страной, так непосредственно представлял себе весь народ»⁸⁰. Но даже это историческое толкование не до конца проясняет суть отношений лирического героя к родине, при котором возможно подобное отождествление. Не вполне ясна именно специфика центрального женского образа стихотворений цикла.

Смысл строки «О, Русь, моя, жена моя!..» станет более понятным, если учитывать его цитатную природу. В лирике и публицистике Блока этого времени неоднократно возникают реминисценции из драмы Г. Ибсена «Пер Гюнт», особенно из сцены пятого действия, где Сольвейг отождествляется с Богоматерью, спасающей и прощающей заблудшего героя:

Пер Гюнт

Иль... сама ты мать
Тому, о ком ты говоришь?

Сольвейг

Я мать.
А кто отец? Не Тот ли, Кто прощает
По просьбе матери?

Пер Гюнт

(словно озаренный лучом света, вскрикивает).

О, мать моя!
Жена моя! Чистейшая из женщин!
Так дай же мне приют, укрой меня!⁸¹

Последняя реплика Пер Гюнта содержит поэтическую формулу («О, мать моя! Жена моя!»), которая возникает в блоковском

цикле в ином ритмическом варианте и с синонимической заменой: «мать» и «Русь» для русского культурного сознания звучат как синонимы. У Ибсена приравнены значения Сольвейг-мать-жена-Богоматерь. У Блока — Русь-мать-жена-Богоматерь. И именно образ Богоматери в обоих случаях делает возможным отождествление матери и жены, немислимое ни в каких других случаях (ср. устойчивые именованя Богоматери в православных молитвах: «Мати пречистая», «Невеста невестная», «Жена», «Дева»). То, что адресат лирических обращений — то «светлая жена», то «мать», то «Русь», окончательно получает осмысление в третьем стихотворении, центральном не только по своему композиционному месту в цикле, но и по своей содержательной насыщенности. В первых двух стихотворениях Русь и родина отождествлены с образом жены. Второе стихотворение заканчивается:

Я — не первый воин, не последний,
Долго будет родина больна
Помяни ж за раннею обедней
Мила друга, светлая жена!

(III, 250)

Третье стихотворение начинается с обращения к «Ты»:

В ночь, когда Мамай залег с ордою
Степи и мосты,
В темном поле были мы с Тобюю,—
Разве знала Ты?

(III, 250)

Исходя из предыдущих стихотворений, «Ты» прочитывается как вероятная замена слова «Жена». Но в третьей и четвертой строфах оказывается, что речь идет о матери, отождествленной с Русью:

И вдали, вдали о стремя билась,
Голосила мать.
И, чертя круги, ночные птицы
Реяли вдали,
А над Русью тихие зарницы
Князя стерегли

(III, 251)

В последних строфах происходит до сих пор лишь подразумеваемое объединение всех значений, связанных с героиней цикла в едином образе Богоматери, раскрывающем глубинный сакральный смысл обращений героя к родине как к жене и матери:

И когда, наутро, тучей черной
Двинулась орда,
Был в щите Твой лик нерукотворный
Светел навсегда.

(III, 251)

Цикл «На поле Куликовом» не сразу был оценен и просто замечен русской критикой: публикация его в 1909 г. в альманахе «Шиповник» (X) не вызвала сколько-нибудь заметных критических откликов, как и перепечатка его в сборнике «Ночные часы» (1911) и в Кн. 3 первой редакции «Лирической трилогии» (1912). И лишь появление его в 1915 г. в сборнике «Стихи о России» (Пг.) заставило увидеть в Блоке поэта общенационального значения, «Последние стихи Блока истинно классичны, — писал Г. Иванов, — но они несколько не подходят на те стихи Брюсова, например, которые «трудно отличить» от Пушкина или Жуковского. Это естественная классичность мастера, прошедшего все искусства творческого пути. Некоторые из них стоят уже на той ступени просветления простоты, когда стихи, как песня, становятся доступными каждому сердцу»⁸².

Андрей Белый в речи памяти Блока связал цикл «На поле Куликовом» с биографическим мифом поэта о Софии: «Блок становится, прикоснувшись к земле, тут впервые нашим *национальным* поэтом. Он понял, что мировая София не может быть без оправы человеческой, но он понял еще и то, что эта оправка человечества без народного лица, без народной души, без прикосновения к корням народности не может дать плодов»⁸³.

* * *

Поиски форм преодоления отчуждения от национальной народной жизни в публицистике Блока этого времени принимают особый, предельно для него злободневный и «общественный» характер. 1907 — начало 1909 г. — время наибольшей активности Блока-критика и публициста дооктябрьского периода. Помимо критической деятельности в «Золотом руне», Блок выступает с чтением публичных лекций и рефератов («О театре», «Генрик Ибсен»), делает доклады в С.-Петербургском Религиозно-философском обществе («Россия и интеллигенция», «Стихия и культура»), печатает на страницах газет и журналов рецензии и критические этюды об отдельных авторах или произведениях («Солнце над Россией», «Бальмонт», «Мережковский», «Монастырь» Э. Верхарна, «Об одной старинной пьесе»), а также небольшие, но очень существенные для понимания его идеологической по-

зии в этот период проблемные статьи («Три вопроса», «Ирония», «Душа писателя», «Дитя Гоголя»). Ключевая проблема всего творчества Блока этого периода — проблема «народа» и «интеллигенции» — определяет звучание всех тем, поставленных в его статьях и стихах: трагическое отчуждение личности от народной стихии, кризис индивидуалистического мировоззрения, поиски путей преодоления этого отчуждения, размышления о месте писателя в современном мире.

В этот период Блок совершает неожиданный для его окружения поворот к традициям русской демократической эстетики. Ощущение общего неблагополучия жизни, предчувствие новых близких взрывов народной стихии, критика элитарной замкнутости современного искусства, апелляция к идейному наследию Д.И. Писарева, Н.А. Добролюбова, Н.Г. Чернышевского, Н.К. Михайловского, Г.И. Успенского, к творчеству М. Горького, — все это резко выделяет публицистику Блока в контексте символистской критики. Отсюда — дружное недоумение и неприятие его статей как со стороны собратьев по символизму, так и со стороны демократической критики, оценивавшей статьи Блока с заметной долей иронии и недоверия к его «неонародничеству»⁸⁴.

Ведущим жанром в творчестве Блока-прозаика в 1907 г. был жанр «хроники». Само обращение Блока к форме обзора говорит о желании увидеть современный литературный процесс как целое, вне деления на «школы», «направления», на «своих» и «не своих». Однако этот жанр изжил себя быстро: эмпирический его характер давал мало возможностей для идеологического самоопределения. Уже первого сентября 1907 г. Блок записывает: «...Скоро пора бросить нудную современную литературу. Ведь все одно и то же, — о Скитальце два раза не поговоришь. Брошу, да и займусь «историко-литературной» статьей — о продолжателях славянофилов и западников теперь. Оно и полезней, и интересней, да и «программно(?)» (ЗК. С. 98). И хотя отдельной статьи на эту тему Блок не написал, но вопросы национального своеобразия русской культуры, размышления о стихийной народной душе и об оторвавшейся от народной почвы современной интеллигенции пронизывают всю его публицистику 1908–1909 гг. В письме к матери от 8 января 1908 г. Блок еще более определенно формирует задачи своей публицистической деятельности в будущем году: «Я должен установить свою позицию и свою разлуку с декадентами путем ряда статей». (VIII, 224). Выходя за рамки символизма как замкнутой литературной группировки, Блок ищет путей к живой традиции

русской классической культуры и общественной мысли XIX века. «Между прочим (и, может быть, главное) — растет передо мной понятие «гражданин», и я начинаю понимать, как освободительно и целебно это понятие, когда начинаешь открывать его в собственной душе» (VIII, 252), — пишет он 13 сентября 1908 г. Е. П. Иванову. Продолжая печататься в символической периодике, Блок начинает мечтать о журнале принципиально иного типа, о публицистике, непосредственно смыкающейся с активной общественной деятельностью. 12 сентября 1908 г. он записывает: «Мечты о журнале с традициями добролюбовского «Современника». Две интеллигенции. Дрянность «западнических» кампаний («Весы», мистический анархизм и т.п.). Единственный манифест и строжайшая программа. Чтобы не пахло никакой порнографией, ни страдальческой, ни хамской. Распроститься с «Весами». Бойкот новой западной литературы. Революционный завет — презрение» (ЗК, 113)⁸⁵. Все время ощущается потребность Блока в значительном расширении читательской аудитории. Даже свое вступление в Религиозно-философское общество в октябре 1908 г. он мотивировал необходимостью «иметь дело с новой аудиторией, вопрошать ее какими бы то ни было путями. Хотя бы прочтением доклада и выслушивания возражений свежих людей» (ЗК, 118).

В то же время демократические тенденции в творчестве Блока этого времени сочетались с началами, чуждыми демократической мысли XIX века. Блок не принял ни материализма, ни рационалистического позитивизма, характерных для революционно-демократического мировоззрения. Критикуя современное символистское искусство, в своих глубинных основах Блок остается близок символистскому мироощущению и даже философско-эстетическим посылкам символистской теории. Poleмика вокруг статей о народе и интеллигенции, в целом общая отрицательная их оценка и, наконец, все более ясное осознание, что прямое обращение к широкой демократической аудитории не состоялось, приводят Блока в начале 1909 г. к постепенному разочарованию в результатах своей публицистической деятельности. В письме к матери от 23 февраля 1909 г. он противопоставляет публицистику поэтическому творчеству как нечто ему чуждое и враждебное: «Вообще подумываю о том, чтобы прекратить всякие статьи, лекции и рефераты, чтобы не тратиться по пустякам, а воротиться к искусству <...> Болтливая зима и все прочее привела меня опять к опустошению, у меня не хватает творчества на четыре стиха. Надеюсь — не навсегда» (VIII, 278). «Опустошение», о котором говорится в письме, усугублялось пережитой в это время глубокой

личной драмой, связанной с рождением и смертью ребенка Л.Д. Блок в феврале 1909 г. «Смещение жизни с искусством», как это несколько позже сформулирует поэт, обернулось тяжелейшими жизненными коллизиями. Путешествие в Италию весной и летом 1909 г. стало для Блока периодом острой «переоценки ценностей». На фоне политической реакции в России и стихии самодовольного мещанства, с которой Блок сталкивается в Европе, единственной реальной ценностью, способной противостоять дисгармоничной и уродливой современности, становится для поэта высокое классическое искусство, которое, как он вспоминал впоследствии, «обожгло» его в итальянской поездке. В Италии, размышляя о своей литературной деятельности последних лет, Блок дает ей резко отрицательную оценку и мучительно ищет иного направления своего писательского пути: «Вот уже три-четыре года я втягиваюсь незаметно для себя в атмосферу людей, совершенно чужих для меня, политиканства, хвастливости, торопливости, гешефтсмахерства. <...> Надо резко повернуть, пока еще не потерялось сознание, пока не совсем поздно. Средство — совсем отказаться от литературного заработка и найти другой. <...> А искусство — мое драгоценное, выколачиваемое из меня старательно моими мнимыми друзьями, — пусть оно остается искусством» (ЗК. 145–146), — заносит он в записную книжку в ночь на 12 июня. Однако отказ от литературного заработка стал возможен лишь после смерти отца поэта и получения наследства в декабре 1909 г. Правда, Блок не прекращает публицистической деятельности полностью, но ее интенсивность заметно снижается и, самое главное, иной становится ее проблематика.

* * *

Для статей 1907–1908 гг. ведущими символами-категориями⁸⁶ были «народ», «интеллигенция», «Россия», «долг», «душа народная», «стихия», «культура». В статьях 1910 г. («Памяти Врубеля», «Памяти В.Ф. Коммиссаржевской», «О современном состоянии русского символизма», «Открытое письмо Д.С. Мережковскому»⁸⁷, «Рыцарь-монах») структурообразующую роль играют символы-категории «мирового оркестра» и связанные с ним «малые» символы: «скрипка», «музыкальный инструмент», «барабанщик», а также «художник», «артист». Все эти символы-категории не новы в его творчестве, все они так или иначе появлялись и развивались в стихах, пьесах, статьях⁸⁸. Однако лишь к 1910 г. в прозе Блока они связываются в некоторую целостную картину мира, что позволяет дать им некоторую системную, обобщенную характеристику.

Символ-категория «мирового оркестра» выражает у Блока органическое, универсальное единство космического, исторического и индивидуального бытия.

Говоря о необходимости соотносить частные события и индивидуальные судьбы с «музыкой мирового оркестра», Блок тем самым постоянно соотносит их с историческим и космическим бытием. В статье «Горький о Мессине» Блок пишет: «Просто нужно быть слепым духовно, незаинтересованным в жизни космоса и нечувствительным к ежедневному трепету хаоса, чтобы полагать, будто формирование земли идет независимо и своим чередом, никак не влияя на образование души человека и человеческого быта» (V, 380–381).

Одним из важнейших аспектов истолкования символа «мирового оркестра» в статьях этого периода является проблема личности, и прежде всего проблема личного творчества в его соотношении со всеобщим. Символы «мирового оркестра» и «скрипок» выражают «нераздельность и неслиянность» личного и всеобщего начал. Если мир — «оркестр», то личность — «душа человека» — «самый сложный, и самый нежный, и самый певучий музыкальный инструмент» (V, 417). По самой внутренней структуре этих символов, участие личности в жизни мирового целого означает не только влияние мировых законов на отдельную личность, но и обратное влияние отдельного человека, единственного события на общее состояние мира. Таков объективный смысл противопоставления «настроенных» и «расстроенных» скрипок в статье «Памяти В.Ф. Коммиссаржевской», с которой перекликаются утверждения в докладе «О современном состоянии русского символизма»: «Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России. Как перед народной душой встал ею же созданный синий призрак, так встал он и пред нами» (V, 431). Участие в «мировом оркестре» означает, по мысли Блока, усиление нравственной ответственности личности, прежде всего — художника. Художник-индивидуалист уподобляется инструменту, выпавшему из звучания «мирового оркестра» («Открытое письмо Д.С. Мережковскому»). В конечном счете полноценным оказывается только творчество художника, преодолевающего отчужденность от мирового бытия, — и космического и исторического. Выражая эту мысль в привычных для себя образах, Блок пишет: «Художник — это тот, для кого мир прозрачен, <...> кто роковым образом, даже независимо от себя видит не один только первый план мира, но и то, что за ним, ту неизвестную даль, которая для обычного взора заслонена действительностью наивной; тот, наконец, кто слушает мировой оркестр и вторит ему, не фальшивя» (V, 418).

Мироощущение, нашедшее адекватное воплощение в символе «мирового оркестра», становится и принципом художественного видения мира, отражаясь в структуре III тома лирической трилогии (имеется в виду его последняя авторская редакция).

Прежде всего, этот принцип видения мира сказывается в расположении стихотворных циклов и в той особой роли, которую они приобретают в художественном мире III тома. В томе первом единство книги стихов основано на едином лирическом сюжете, объединяющем все стихотворения, и на хронологической «дневниковой» логике их расположения. Во втором томе циклы приобретают известную образную и сюжетную автономность, но в расположении их наблюдается определенное поступательное движение, раскрывающее «логику пути». Единство III тома строится на принципиально иной основе. Не только автономны циклы, но и в самом их расположении почти нет направленности, поступательности⁸⁹. Циклы III тома сосуществуют одновременно, в «нераздельности и неслиянности»⁹⁰. Принцип «многоголосия» является главным жанрообразующим принципом III тома лирики. Каждый из циклов — не универсальная декларация, а «голос» в развернутой, изменчивой и сложной картине современного бытия. Названия ряда циклов III тома связаны с музыкальными ассоциациями, что также соотносится с ведущей ролью символа «мирового оркестра»: «Арфы и скрипки», «Кармен», «Соловьиный сад», «О чем поет ветер». Во внутреннем мире всех без исключения циклов значительна роль «малых» музыкальных символов — «пения», «звона», «тишины», «музыки», «гитары», «скрипки», «бубна» и т.п. Представления Блока о музыке как творческом начале мира сказываются в особой функции «музыкальной» символики в стихотворениях III тома.

Так, появление «музыкальной» темы может быть знаком универсализации содержания стихотворения, раздвижения его пространственных и временных границ. Эмпирической, конкретной ситуации придается «космический» смысл.

Свирель запела на мосту
И яблони в цвету.
И ангел поднял в вышину
Звезду зеленую одну,
И стало дивно на мосту
Смотреть в такую глубину,
В такую высоту.

(III, 158)

В программном стихотворении «Художник» возникновение «музыки» («звона») и «вслушивание» является началом творческого процесса, одновременно происходит углубление в мировые законы бытия и отрешения от внешней суеты:

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

(III, 145)

В «Страшном мире», «Возмездии», «Итальянских стихах» символом неистинного существования, утратившего память о высоких духовных ценностях, выступают «антимузыкальные» звуковые образы («хрип», «визг», «вопл»). Между тем, осознание собственного падения, воспоминание об «утраченном рае» (мотив «юности-возмездия») также связываются в стихах III тома с появлением «музыкальных» образов.

Подобное взаимовлияние символов-категорий блоковской прозы и его поэтического и драматического творчества особенно интенсивно именно в 1906–1910 гг., постепенно ослабевающая в предреволюционную эпоху.

* * *

Доклад Блока «О современном состоянии русского символизма» (1910) не только подводил черту под историей развития символизма как школы, но — в еще большей степени — знаменовал окончание и исчерпанность огромного этапа творческого и жизненного пути самого Блока, его автобиографического мифа. «Теза» и «антитеза» истории русского символизма вбирают в себя весь цикл становления Блока-художника: «теургическая» юность — крушение «заревой ясности» и погружение в «лиловый сумрак» стихии, — поиски форм «общественного служения» — ощущение всеобщего кризиса и невозможности каких бы то ни было «синтетических» его разрешений. Продолжение пути для Блока уже несовместимо с немедленным ожиданием эсхатологического преобразования жизни: «Художник должен быть трепетным в самой дерзости, зная, чего стоит смещение искусства с жизнью, и оставаясь в жизни простым человеком» (V, 436). Путь начинается как бы заново: «Должно учиться вновь у мира и у того младенца, который живет еще в сожженной душе» (V, 436). Происходит своего рода возвращение к вечным ценностям искусства, — ощущение его спасительности появляется у Блока в итальянской поездке 1909 г. и находит свое выражение в «Итальянских стихах».

янских стихах» и начатом, но не доведенном до конца цикле прозаических набросков «Молнии искусства».

«Духовная диета», «самоуглубление», о которых говорил Блок в конце доклада, выразились внешним образом в его устранении от активной публицистической деятельности, от участия в жизни литературно-театральной богемы. После нескольких малоудачных попыток вернуться к публицистике (проект совместного с Вяч. Ивановым, В. Пястом, Е. Аничковым и другими близкими символизму писателями журнала, проект журнала «Дневник трех поэтов» в 1911 г., кратковременное сотрудничество в «Трудах и днях» и газете А. Тырковой «Русская молва» в 1912 г., долгие, но бесплодные переговоры с А. Румановым о сотрудничестве в «Русском слове») Блок окончательно, вплоть до 1918 г., отходит от систематического сотрудничества в периодических изданиях. Тому были и более глубокие, внутренние причины: с конца 1909 г. он все более сосредоточивается на крупном художественном замысле, осваивая новый для себя жанр эпической поэмы («Возмездие»). Первая ее редакция под названием «Варшавская поэма» была завершена в 1911 г., однако не удовлетворила Блока, и работа над ней продолжалась почти до конца его жизни. С весны 1912 г. начинается работа над драмой «Роза и Крест» (первоначально — сценарий балета для А. Глазунова, затем — перерастание в оперное либретто, наконец — осознание, что получается драма, и завершение ее именно в этом качестве в 1913 г.). В 1914 г. Блок переживает последнее яркое увлечение актрисой Музыкальной драмы Л.А. Андреевой-Дельмас и посвящает ей цикл «Кармен» (она же, по внутреннему ощущению поэта, ассоциировалась для него с героиней «Соловьинного сада»⁹¹).

Существенно меняется и герой позднего блоковского творчества, и биографический «миф о пути». В статье «Рыцарь-монах» (1910) Блок настаивает на верности «древнему мифу о Персее и Андромеде», и тут же дает его гностическую интерпретацию: «Все мы, насколько хватит сил, должны принять участие в освобождении плененной Хаосом Царевны — мировой и своей души. Наши души — причастны Мировой» (V, 454). Но «героем» Блоку видится теперь не воин Куликовской битвы, не вагнеровский Зигфрид («не знавший страха»), не сказочный рыцарь, идущий «за огненной весной», а человек, живущий в «страшном мире», испытавший все его искушения и падения и нашедший в себе силы мужественно противостоять жизненному злу, сознательно выбравший земное страдание, жертвенность и даже судьбу неудачника⁹². Такой центральный герой драмы «Роза и Крест» Бертран, — единственный, кто сумел постичь и воплотить в личной судьбе загадоч-

ные слова песни-зова Гаэтана «Радость — Странанье одно». Таков и герой поэмы «Соловьиный сад», вернувшийся в трудный, дисгармоничный мир из прекрасного, но отъединенного от общей жизни, сада любви. Так говорит о себе и автор поэмы «Возмездие» в Прологе, противопоставляя себя Зигфридовскому типу героя, «не знавшему страха» («А я беспомощен и слаб, / Как все, как вы — лишь умный раб, / Из глины созданный и праха», (III, 301). В какой-то степени это относится и к главным героям поэмы — Отцу и Сыну (путь второго в поэме недовоплощен), растратившим, каждый по-своему, юношеские идеалы, пережившим нравственные падения и утрату первой любви. В одной из немногих статей, написанных в этот период, — «От Ибсена к Стриндбергу» (1912) — Блок противопоставляет загадочной и во многом отвлеченной героине Ибсена «человеческое лицо» Стриндберга, «с горькой складкой страданий под жесткими усами, с мужественным взором серых глаз» (V, 462).

Фигура шведского писателя Августа Стриндберга становится для Блока в этот период особенно значимой и связывается с блоковскими поисками «мужественного ваяния» (III, 293) в современности⁹³. 1912 год Блок, по его признанию, проживает «под знаком Стриндберга» (VIII, 383). Многие в этом увлечении объясняют несомненные биографические параллели между некоторыми жизненными обстоятельствами героя трилогии Стриндберга («Исповедь глупца», «Сын служанки», «Ад») и самого Блока (платоническое обожествление любимой женщины, стремление жены к театральной карьере при отсутствии таланта, пагубное влияние театральной среды, рождение и смерть ребенка и отношение жены к этому событию). Однако стоит заметить, что стриндберговское «женоненавистничество» в третьем томе лирической трилогии кореллируется этическим опытом толстовского «Воскресения»: вслед за стихотворением «Женщина», посвященным Стриндбергу, Блок располагает стихотворение «Перед судом», где униженная и падшая женщина не осуждается героем: как и толстовский Нехлюдов, он осознает свою вину перед ней. Такое расположение стихотворений глубоко не случайно: «голос» стриндберговского героя получает иное звучание в свете нравственного опыта русской классической литературы.

Но, с другой стороны, «стриндберговское» начало выступает как важнейший дополнительный смысловой аспект мифа о спасении Мировой Души. В поисках «мужественного» героя современности Блок обращается к опыту Стриндберга⁹⁴, но стоит заметить, что мотив героя-спасителя женственного начала от Хаоса, если и существовал у Стриндберга, то лишь как нереализован-

ная возможность. Герой романа «Исповедь глупца» смотрит на свой будущий брак как на спасение любимой женщины от падения: «Я дал себе клятву, что вытащу ее из омута, поддержу, спасу от падения, не пожалев на это своих последних сил»⁹⁵. Но все дальнейшее развитие сюжета демонстрирует неосуществимость этого намерения. Зато в романе настойчиво утверждается совершенно иной образ: мужчина в плену женских колдовских чар, теряющий силы и мужество в магическом сне: «Я, быть может, потерял честь, пока спал целое десятилетие в объятиях чаровницы, потерял мужественность, волю к жизни, ум, свои пять чувств, и даже больше того»⁹⁶. «Вдруг меня охватывает безумное желание выпрыгнуть из этого вагона, бежать из этого застенка, в который меня заточила колдунья»⁹⁷. «Что говорить, я околдован этой женщиной, я не могу вырваться из круга ее чар»⁹⁸. Эти цитаты — из начала, середины и конца романа. Столь настойчивый повтор этого мотива говорит о том, что в стриндберговском мире был важен не столько миф о спасении пленной мировой души, сколько миф о герое в плену у женщины-волшебницы. Сюжет этот имеет такие же древние мифологические корни, от Одиссея у Кирки до Тангейзера в гроте Венеры и, в русской трагедийной традиции, Ратмира в замке юной девы («Руслан и Людмила»). Учитывая этот мифологический контекст, можно вспомнить и ранние реминисценции этого мифа в лирике II тома, связанной с темой Незнакомки, Снежной Маски, героини-змеи («Сказка о той, которая не поймет ее»), и сделать неожиданное сближение со стриндберговскими мотивами сюжета поэмы «Соловьиный сад», в которой герой также оказывается в добровольном любовном плену, а затем — также добровольно — возвращается в нищий и жесткий мир. Очевидно, ключ к поздней мифопоэтической концепции Блока коренится именно в соотношении двух мифологем: о плененной Мировой Душе и плененном герое, — одинаково древних, но связанных для Блока с именами Вл. Соловьева и А. Стриндберга. И может быть, наличие этих взаимодополнительных мифов в сознании Блока объяснит, почему, начав свой творческий путь с «соловьевских» «Стихов о Прекрасной Даме», Блок завершил свое предреволюционное поэтическое творчество «стриндберговским» стихотворением «Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух...» (1916).

* * *

Выбор, сделанный Блоком в октябре 1917 г., на какое-то время поставил его в чрезвычайно сложное положение в наиболее близкой ему среде литературно-художественной интеллигенции.

Ответив на анкету «Может ли интеллигенция работать с большевиками», — «Может и обязана» (VI, 8), напечатав в январе 1918 г. в левозсеровской газете «Знамя труда» цикл статей «Россия и интеллигенция», который открывала «Интеллигенция и революция», а через месяц — поэму «Двенадцать» (18 февраля) и стихотворение «Скифы» (20 февраля), Блок совершенно недвусмысленно заявил о своей общественной позиции. И хотя сходный выбор сделали В. Брюсов, Андрей Белый, С. Есенин, В. Мейерхольд, К. Петров-Водкин, но большинство писателей осудило Октябрьский переворот, а значит — и тех, кто заявил о поддержке большевиков⁹⁹. Наиболее резкая отповедь З. Гиппиус в сконцентрированном виде выражает суть обвинений в адрес «пробольшевистской» интеллигенции: «Разве они знают, что такое «выбор»? Разве не одинаково равнодушны они и к самодержавию, и к социализму? К России и к Интернационалу? Они идут, куда влечет поток, его не замечая. Они не ответственны. Они не люди»¹⁰⁰. О несогласии с Блоком заявили и Ф. Сологуб, Вяч. Иванов, Ан. Чеботаревская, Г. Чулков, В. Пяст, А. Ахматова, Ю. Айхенвальд, М. Пришвин, И. Эренбург, В. Шершеневич. Большевицкая критика, сочувственно отзываясь о его «слиянии с народом», все же с заметной настороженностью говорила о чуждости блоковской поэмы большевицким представлениям о революции (или, скорее, представлениям о способах ее отображения в литературе). «И все же «Двенадцать» — не поэма революции, — писал Л. Б. Троцкий. — Это лебединая песня индивидуалистического искусства, которое приобщилось к революции»¹⁰¹. И еще раз: «Внутренний смысл революции остается где-то за пределами поэмы, — она эксцентрична, в смысле механики, — и оттого увенчивает ее Блок Христом»¹⁰².

Поэма «Двенадцать» вызвала в критике такое множество разноречивых откликов и взаимоисключающих интерпретаций, какие не вызывали даже самые «темные» и «эзотерические» стихотворения Блока. Поэма, принципиально ориентированная на стилевую демократизацию, с ее раешными, частушечными, песенными и даже маршевыми интонациями осталась загадкой и для ее современных критиков, и для сегодняшнего читателя. Две самые традиционно трудные проблемы: как совместить призывы к «революционному шагу» с анархическими загулами отряда красногвардейцев (почему, в частности, эпизод убийства Катьки занял центральное положение в поэме) и как объяснить появление фигуры Христа в финале поэмы. В работах последнего десятилетия уже не встретишь былых суждений о «случайности» или «неорганичности» образа Христа в поэ-

ме103. При этом обязательно следовали ссылки на слова Блока из Дневника (запись от 20 февраля 1918 г.): «Страшная мысль этих дней: не в том дело, что красногвардейцы «не достойны» Иисуса, который идет с ними сейчас, а в том, что именно он опять с ними, а надо, чтобы шел другой» (VII, 326). Опираясь на эту цитату, некоторые критики даже утверждали, что Блок якобы желал изменить финал поэмы. Но самым важным, и пока до конца не объясненным фактом представляется проведенное, очевидно, независимо друг от друга в работах Б.М.Гаспарова и М.Петровского сопоставление последней главы «Двенадцать» со стихотворением Пушкина «Бесы»¹⁰⁴. Речь идет и о совпадении стихотворного размера (4-стопный хорей с перекрестной рифмовкой), и о воспроизведении диалогических реплик («Эй, пошел ямщик!..» — «Нет мочи: / Коням, барин, тяжело» — «Кто там машет красным флагом? / — Приглядишься-ка, эка тьма!»). Прямые переключки отдельных строк («Вьюга мне слипает очи» — «И вьюга пылит им в очи»), внезапное превращение «голодного пса» в «волка» («Кто их знает? пень иль волк» — «...Скалит зубы — волк голодный —»), образы метели, вьюги, ветра, кружения снега, запись в дневнике накануне начала работы над поэмой 5 января 1918 г., где появляется строчка из «Бесов» («Домового ли хоронят, ведьму ль замуж выдают»), — все это с очевидностью проясняет особую настроенность поэмы Блока на пушкинских «Бесов». Но в чем смысл этого влияния?

Прежде всего обратим внимание на полиметрическую структуру поэмы. Когда и как возникает в ней размер «Бесов» — 4-стопный хорей с перекрестной рифмовкой? Наблюдения показывают, что звучание этого размера пробивается в поэме не сразу, постепенно, сначала — отдельными строфами, которые сразу же перебиваются иными размерами. И лишь в VII, XI и XII главах размер этот в самом деле играет ведущую роль. Что же это за эпизоды?

Впервые 4-стопный хорей появляется в III главе, в связи с темой красногвардейцев («Как пошли наши ребята / В красной гвардии служить»). Далее хореические эпизоды связаны с мотивами любовной драмы, ревности («Помнишь, Катя, офицера — / Не ушел он от ножа»), убийства, стихийного разгула неуправляемых страстей, с раскаянием Петрухи («— Ох, товарищи, родные, / Эту девку я любил...») и с коллективным осуждением этого раскаяния («— Не такое, нынче время, / Чтобы нянчиться с тобой»), наконец, — с финальным шествием отряда («Их винтовочки стальные / На незримого врага»).

Из приведенных цитат очевидно, что пушкинские аллюзии связаны с центральным сюжетным эпизодом поэмы — сценой самосуда, бессмысленного убийства Катьки. И это дает основание утверждать, что «бесовство» кроется внутри самой стихии — и народной, и природной. Отчасти эта связь «бесовства» с эпизодами самосуда подтверждается и внетекстовыми факторами: Л.К. Долгополов давно обратил внимание на то, что первые упоминания о работе над поэмой соседствуют в Записной книжке № 56 с фиксацией сообщений об убийстве матросами в больнице видных деятелей кадетской партии, министров Временного правительства А.И.Шингарева и Ф.Ф. Кокошкина, а позднее — с записью «Сов. Нар. Комиссаров порицает самосуды». С осторожными оговорками («Он склонен был придавать ему <убийству — Д.М.> и связанным с ним слухам преувеличенное значение»¹⁰⁵), исследователь справедливо полагает, что самосуд в реальной жизни послужил «непосредственным толчком к созданию центрального в поэме эпизода»¹⁰⁶. Время, однако, показало, что опасения Блока не были преувеличенными.

С темой «бесовства» связаны в поэме и настойчивые повторы: «Свобода, свобода. / Эх, эх, без креста!», «Без имени святого», и то, что действие поэмы происходит на перекрестке («нечистое» место в демонологическом фольклоре). Строки в десятой главе, после убийства и разгула: «Снег воронкой завился, / Снег столбушкой поднялся», — заставляют вспомнить, что в русской фольклорной символике снеговые столбы — это разгул нечистой силы, пляска и свадьбы ведьм и чертей. Поверье это хорошо было известно Блоку, он приводил его в статье «Поэзия заговоров и заклинаний» и использовал в стихотворении «Русь» (1906): «И ведьмы тешатся с чертями / В дорожных снеговых столбах»¹⁰⁷. Наконец и столь важный в символической структуре поэмы образ пса и в русском, и в европейском фольклоре традиционно связан с нечистой силой¹⁰⁸.

Теперь становится более очевидной и роль Христа в финале поэмы. Возвращаясь к сопоставлению с пушкинским стихотворением, заметим, что финал поэмы имеет прямо противоположный смысл. По формулировке В.А. Грехнева, «поэтическое пространство «Бесов» к финалу необозримо раздвигается»¹⁰⁹ («в беспредельной вышине») и стихотворение заканчивается «безысходным зрелищем неисчерпаемости зла»¹¹⁰. В поэме — такое же беспредельное раздвижение пространства, но в вышине происходит «заклятие» стихийного разгула: «бесовскому рою» в пушкинском стихотворении у Блока противопоставлена «надвьюжная» фигура Христа.

И здесь необходимо вспомнить, что созданный Пушкиным национальный миф о «бесовстве» получил свое развитие в творчестве Достоевского, и притом в чрезвычайно важном для Блока аспекте: речь идет о романе «Бесы», где тема «бесовского наваждения» прямо связана с темой «бунта без креста»¹¹¹. Проблема бессмысленного убийства Катьки в поэме перекликается с проблемой бессмысленного убийства, поставленной в романе «Бесы» в прямую связь с аморализмом кружка Петра Верховенского (случайны ли совпадения имен Петрухи и Ваньки и Петра Верховенского и Ивана Шатова?). В особенности же многозначительна перекличка финала поэмы с двумя эпитафиями к роману: первый — отрывок из пушкинских «Бесов», второй — отрывок из Евангелия от Луки (8, 32–36): Христос, изгоняющий бесов из больного человека в свиней. Смысл этих эпитафий проясняется в структуре романа: после разгула «бесовской» смуты, убийства Шатова, пожара, в котором гибнет Хромоножка, сцены самосуда, в которой гибнет Лиза, следует сцена чтения Евангелия у постели умирающего Степана Трофимовича и символическое толкование эпизода об изгнании бесов. Структура поэмы в целом обнаруживает неожиданное сходство со структурой романа: Христос в ней возникает после эпизодов гибели Катьки и анархического разгула «гольтьбы». Финал же перекликается со структурой эпитафий: вначале — пушкинские аллюзии, затем — появление Христа. Христос в поэме при таком прочтении — не благословение происходящего, а изгнание «бесов», преодоление стихийного аморализма, залог будущего нравственного трагического катарсиса для героев поэмы. Внутри красногвардейского отряда сосуществуют разнородные силы, направленные на обуздание стихийного разгула страстей. Для самих красногвардейцев слышнее голос внешней силы — долга: «Революционный держите шаг!» Однако существует и иная сила, которую М.Ф. Пьяных, пользуясь образом Блока, удачно назвал «духовно-психологической каткомбой»: проснувшийся в душе Петрухи голос совести, сострадания, осуждение убийства, память о прежней любви. Христос в финале, как верно замечает М.Ф. Пьяных, «объективирует тайную силу в Петрухе и его товарищах»¹¹². Петруха — заметим — и сам невольно апеллирует к Христу («Ой, пурга какая, Спасе!»), и появление Христа может восприниматься как ответ на почти неосознанное душевное движение героев поэмы.

В то же время нельзя не видеть, как трагично для Блока было признание того, что никакой иной нравственной силы, способной преодолеть аморализм стихии, кроме этики сострадания, любви и признания ценности каждой человеческой лично-

сти, каждой человеческой жизни,— этики, веками связанной с именем Христа,— не существует. Надежда Блока на обретение качественно новой морали, обращенной не к личности, а народной массе, декларируемая им в культурологических эссе («Крушение гуманизма», «Катилина») уже после написания поэмы, в поэме «Двенадцать» сразу же потерпела крах, хотя это не сразу было понято ее читателями.

* * *

«...В январе 1918 года я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907 или в марте 1914 (III, 474),— констатировал Блок в «Записке о «Двенадцати» (1920). Поэтическое творчество Блока после «Двенадцати» и «Скифов» замирает до 1921 г. Он пишет шуточные стихи «на случай», редактирует свои прежние стихи, готовит последнюю редакцию «лирической трилогии», однако новых оригинальных стихов уже не создает, вплоть до последнего своего поэтического заветования «Пушкинскому Дому» (1921).

Однако с 1918 г. с новой силой разворачивается творчество Блока-прозаика. Он пишет лирико-публицистические статьи («Интеллигенция и революция», «Искусство и революция», «Владимир Соловьев и наши дни»), собирает книгу из семи статей, 1907–1918 гг., посвященных проблеме «народа» и «интеллигенции»,— «Россия и интеллигенция» (изд. 1 — М.: Революционный социализм, 1918; Изд. 2 — Пг.: Алконост, 1919), делает культурфилософские доклады в Вольной философской ассоциации и Школе журнализма, пишет лирические фрагменты («Ни сны, ни явь», «Исповедь язычника») иронические фельетоны («Сограждане», «Русские дэнди», «Ответ на вопрос о красной печати»). Последнее особенно многозначительно: Блок неожиданно обнаруживает в себе дарование сатирика, и в его «Ответе на вопрос о красной печати» угадываются гротескные интонации будущей булгаковской «Дьяволиады»¹¹³.

Огромное число написанного Блоком в эти годы связано с его служебной деятельностью: после революции Блок впервые в жизни был принужден искать не только литературной заработка, но и государственную службу,— единственное, что давало возможность выжить в условиях разрухи и нищеты.

Правда, первая служба Блока началась еще в 1917 г. и была связана скорее с искренним его интересом к тайнам последних лет царского режима: речь идет о его работе в качестве литературного редактора стенографического отчета Чрезвычайной следственной комиссии Временного правительства, созданной

«для расследования противозаконных по должности действий бывших министров и прочих высших должностных лиц». Итогом стала книга «Последние дни императорской власти» (1919), составленная по неизданным документам.

Все последующие государственные службы Блока связаны с культурно-просветительской деятельностью: в сентябре 1917 г. он становится членом Театрально-литературной комиссии, с начала 1918 г. сотрудничает с ТЕО Наркомпроса¹¹⁴, в апреле 1919 г. переходит в Большой Драматический театр. Одновременно в 1918 г. Блок становится членом редакционной коллегии издательства «Всемирная литература» под руководством М. Горького, а с 1920 г. — председателем Петроградского отделения Союза поэтов. Каждая из этих служб была связана с написанием внутренних отзывов, речей, предисловий, служебных записок, выступлений, которые составляют огромный корпус написанного Блоком в послереволюционные годы.

Отношение Блока к его культурно-просветительской деятельности и особенно к государственной службе на протяжении 1918—1919 гг. радикально менялось. Его участие в первых начинаниях молодой Советской власти мотивировалось представлением о долге интеллигенции перед народом, уходящим корнями еще в дореволюционную его публицистику. Но в философии культуры ощущается новый акцент, появившийся, как кажется, в 1917 г. Поэт неоднократно говорит о трагедии культуры, отчужденной от народной стихии. Однако и судьба народа, отчужденного от культурного начала, может оказаться не менее губельной и трагичной для судьбы России. Говоря о разгуле народной стихии, Блок записывает в дневнике в августе 1917 г.: «И вот задача русской культуры — направить этот огонь на то, что нужно сжечь, буйство Стеньки и Емельки превратить в левую музыкальную волну; поставить разрушению такие преграды, которые не ослабят напора огня, но организуют этот напор; организовать буйную волю» (VII, 297). «Крылья у народа есть, а в умениях и знаниях нужно ему помочь» (VII, 321), — записывает он в дневнике 19 января 1918 г.

К этому времени взгляды Блока на историю культуры и роль искусства в жизни человека сложились в своеобразную культурфилософскую систему, подробно изложенную им в докладе «Крушение гуманизма».

Центральная ее антитеза — противопоставление цельной синтетической «культуры» раздробленной «цивилизации». Определяющую роль в этой антитезе играет категория «дух музыки», который и сообщает тому или иному явлению цельность, спаян-

ность, жизнеспособность. «Духом музыки» была овеяна гуманистическая индивидуалистическая культура Возрождения, но со временем утратила его и выродилась в современную цивилизацию, «когда на арене европейской истории появилась новая движущая сила — не личность, а масса» (VI, 94). При этом история, по Блоку, нуждается в причастности «духу музыки», но «дух музыки» в истории не нуждается и может существовать вне истории. Логическим завершением такого разделения «духа музыки» и «истории» является противопоставление «музыкального бытия» и эмпирического существования. Утрата бытия обрекает цивилизацию на гибель, хотя и не означает немедленной утраты существования: старый мир, индивидуалистическая культура «могут еще вернуться и существовать, но они *утратили бытие*» (VI, 59). И наоборот, прекращение эмпирического существования не означает утраты бытия: Блок постоянно говорит о неунничтожимых «вечных формах», первичных по отношению к их материальному выражению.

Вся культурфилософская проблематика, которая поднимается в статьях Блока, после 1917 г. утрачивает отвлеченно-теоретическое значение и переходит в область жизненной практики. Речь идет о повседневном решении конкретных вопросов, связанных с общим культурным самоопределением: возможно или невозможно участие в учреждениях новой власти? Следует ли сохранять для народа все классическое наследие или необходим тенденциозный отбор, а то и нигилистическое забвение классики? Возможно ли в период разрушения всех устоев личное творчество и чему оно служит? Главным же оставался вопрос о способности русской культуры выжить в катастрофически изменившемся мире. И при всей готовности Блока к гибели «интеллигентской» культуры, к принятию новой культуры масс, он именно в эти годы осознает неунничтожимость и ценность русской культуры: «Весь крестный путь русской духовной жизни проходит через наше сердце, горит в нашей крови» (VI, 137). Непосредственный практический вывод из этого признания касается принципов издания русских классиков для народа: «Мы должны представить с возможной полнотой двухвековую жизнь русского слова» (там же).

Обязанности, связанные с деятельностью государственных комиссий, Блок исполнял со свойственными ему ответственностью и почти педантической честностью и добросовестностью. Однако чем дальше, тем острее ощущалось несоответствие между представлениями Блока об очищающей революционной стихии и кровавой повседневностью новой власти. Еще в большей степени ужасало Блока наступление нового тоталитарного госу-

дарства. Начав с запрещения свободной прессы, свободной торговли, новый порядок все теснее наступал на личную свободу человека, посягая и на его творчество, и на свободу духовного самоопределения. Блок воспринимал это как возврат «старого мира»: в его записных книжках появились старые названия новых учреждений: «департамент полиции», «Правда» = «Новое время», «сыщица». Все более гнетущей становится необходимость тратить время и творческие силы на многочисленные бюрократические формальности новых учреждений. Все это происходит на фоне арестов интеллигенции (в связи с политической кампанией против левых эсеров в ночь с 15 на 16 февраля ненадолго был арестован и сам Блок). В наиболее трагической (и до сих пор не опубликованной в полном объеме) записной книжке № 60 (1919)¹¹⁵ появляются заметки, полные отчаяния, ярости, а затем — все больше ощущается депрессивный спад.

1 января <...> «В городе, по-видимому, ненависть к комму-не достигает пределов — небывалое отсутствие еды и небывалые цены» <...> 4 мая «Кто погубил революцию (дух музыки)? — Война. Кое-что работал. Но работать по-настоящему я уже не могу, пока на шее болгается новая петля полицейского государства». <...> 6 мая <...> В «Правде» опубликованы обязанности дежурных (шпионаж и сыск). Седьмого мая <...> Скука существования не имеет пределов». 31 мая <...> «Правда» = «Новое время». Ленин о шпионаже. Слухи о новых арестах <...> Измученность. Первого июня <...> Сойдутся рабы — под угрозой воинской повинности и другими бичами. За работодателем Лениным придет рабовладелец Милюков, или другой и т.д.». <...> 12 июля. <...> «Бредешь пешочком, обгоняют матросы на рысаках, полиция и убийцы на шикарных одиночках. Жарко очень. Чисто самодержавие. А рабочие плетутся измученные и голодные» 13 июля. <...> Один из органов департамента полиции запретил мне выехать в Стрельну отдохнуть на берегу моря — с Балт<ийского> вокзала.

Газета «Правда» призывает уничтожить торгующих на рынках».

6 августа: <...> «В газетке — новая пошлость — призыв на «всеобщее военное обучение». Идти по канцеляриям — хлопотать, оставляя работу».

Все большее разочарование в происходящем заставляет Блока вновь искать духовную опору для существования. Еще в 1918 г., говоря о прощании со старым миром, Блок записывал: «Лишь тот, кто так любил, как я, имеет право ненавидеть. И мне — быть катакомбой. Катакомба — звезда, несущаяся в пустом синем

эфире, светящаяся» (VII, 326). В докладе «Крушение гуманизма» Блок вновь возвращается к образу художника-катакомбы: «Стихийный и грозовой характер столетия почувствовали европейские художники — те носители музыки, которые жестоко преследовались в свое время и лишь в наше время признаны гениальными <...> Их можно назвать живыми катакомбами культуры, так как на протяжении всей истории XIX века мы можем наблюдать ряд гонений, воздвигаемых цивилизацией против носителей духа культуры, и ряд попыток приспособления цивилизации к этому духу, ей враждебному» (VI, 107–108).

Образ культуры, ушедшей в катакомбы, не нов для русской литературы XX в. (Ср. стих В. Брюсова «Грядущие гунны»). В сходном значении образ катакомбы использовал Н. Бердяев в статье «Предсмертные мысли Фауста»: «Новое средневековье будет цивилизованным варварством, варварством среди машин, а не среди лесов и полей. Великие и священные традиции культуры войдут внутрь. Истинной духовной культуре может быть придется пережить катакомбный период»¹¹⁶.

Для Брюсова, как и для Бердяева, уход в катакомбы равнозначен самоизоляции культуры от варварства. Блок не случайно представлял катакомбу не подземельем, не пещерой, а звездой в синем эфире: «В наше катастрофическое время всякое культурное начинание приходится мыслить как катакомбу, в которой первые христиане спасали свое духовное наследие,— писал он в «Крушении гуманизма» — Разница в том, что под землю ничего уже не спрячешь; путь спасения духовных наследий — иной; их надо не прятать, а явить миру: и явить так, чтобы мир признал их неприкосновенность, чтобы сама жизнь защитила их» (VI, 111). Не уходить от современности, замыкаясь в самодовлеющей верности классическим культурным ценностям, и не растворяться в новом ценею полного отказа от традиций, а существовать в современности в качестве живого органа культурной памяти — таков возможный для Блока путь выживания и сохранения культуры.

Вдумываясь в прочерченную Блоком в «Записке о «Двенадцати» «спираль» возвращения к стихии»¹¹⁷, нужно обратить внимание на продолжение этой «спирали» в 1907–1909 и в 1918–1920 гг. В дореволюционный период «отдача стихии» совпадала у Блока с наиболее интенсивным сближением с демократическим лагерем в статьях о народе и интеллигенции. Вслед за «общественным» периодом, как известно, произошло возвращение к вечным ценностям культуры и искусства после поездки в Италию 1909 г.: наряду со статьями «Памяти В.Ф. Коммиссаржевской», «Памяти Врубеля», «О современном состоянии русского

символизма», Блок начинает работу над книгой об итальянском путешествии «Молнии искусства», пишет ряд небольших этюдов, из которых лишь один — «Маски на улицах» — был по случайному поводу опубликован в журнале Ф.Ф. Коммиссаржевского «Маски» в 1912 г., но замысел книги не был доведен до конца. В 1918—1920 гг. «отдача стихии» также совпадает у Блока с возвращением к общественности: статья «Интеллигенция и революция» намеренно подается им как закономерное продолжение статей 1907—1913 гг., включается в цикл «Россия и интеллигенция». Продолжение «верхнего» витка спирали также совпадает с «нижним» ее витком: возвращение к вечным ценностям культуры происходит через неожиданное возрождение давно оставленного замысла книги об итальянском путешествии. В 1920 г. Блок заново пишет вступление к книге и статью «Призрак Рима и Monte Lusa», в которых акцентирует злободневное и острое для него противопоставление «незаконного» для художника мира государственной службы и естественного для него мира искусства. Иными словами, совпадает не только «отдача стихии», но и возвращение к «вечным ценностям» происходит на тех же путях, что и в 1907—1910 гг. Это обстоятельство выглядело не столь очевидным лишь потому, что книга «Молнии искусства» не была доведена Блоком до конца и в 1920 г., а в посмертных собраниях сочинений традиционно печаталась в корпусе дореволюционной прозы, в которую никак не вписывались разделы, созданные в 1920 г. Современный составитель собрания сочинений Блока, очевидно, должен либо отказаться от публикации «Молний искусства» целой книгой и напечатать в корпусе дореволюционной прозы «Маски на улице» и непереработанные наброски 1909 гг., либо сохранить целостность книги и поместить ее среди текстов 1920 г., что кажется гораздо логичнее с точки зрения реальной эволюции Блока. Размышления Блока об абсолютной ценности культуры, искусства перекликаются с его статьей «О Мережковском» с ее противопоставлением европейского и русского представления о роли художника в обществе: «Об этом *проклятии* знают в Европе; там *понимают и уважают* эту простую и тяжелую человеческую трагедию.

Не то у нас; художник у нас «и швец, и жнец, и в дуду игрец». «Будь пророком, будь общественным деятелем, будь педагогом, будь политиком, будь чиновником,— не смей только быть художником!» Первый вопрос при первом знакомстве: «Где служите?» Так было, так есть до сих пор» (VI, 394).

Однако еще более глубокое развитие блоковские мысли об абсолютной ценности культуры и искусства нашли в его речи

«О назначении поэта» (1921), ставшей и его духовным завещанием, и проклятием новой «черни», которую Блок решительно отделил от народа. «Тайная свобода» и «тайное знание» о вечном — то последнее, что, по Блоку, позволяет художнику выжить в современном мире.

Говоря о живых катакомбах культуры, Блок имел в виду не только верность культурным традициям, но и сохранение для современного художника внутренней творческой свободы: «*Покой и воля*». Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю, — тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл» (VI, 167).

То, что было сказано Блоком о судьбе Пушкина, совершенно недвусмысленно относилось и к трагическим коллизиям современной жизни, и к личной трагедии самого Блока, ценой жизни отстаивавшем право художника на духовную независимость. Слова «И Пушкина тоже убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха», — оказались у Блока пророчеством собственной гибели. Блока не стало через пять месяцев после произнесения этой речи в Доме литераторов (13 февраля 1921 г.) по случаю 84-й годовщины со дня смерти Пушкина. Словам об «отсутствии воздуха», убившим поэта, суждено было повторяться в некрологах и речах, посвященных памяти поэта.

1996—1997

II

1. БЛОК И АНТИЧНОСТЬ (К постановке вопроса)

Тема «Блок и античность» является одной из наименее разработанных в литературе о Блоке, хотя неоднократно указывалось на необходимость ее изучения¹¹⁸. Объясняется это прежде всего тем, что до сих пор неисследованной остается более общая и очень важная тема — «Античность в русской культуре конца XIX — начала XX в.»¹¹⁹ Очевидно, лишь в контексте этой проблемы может быть в полной мере выявлена специфика темы «Блок и античность», о которой мы можем пока говорить лишь в самых общих чертах.

Общеизвестны отдельные факты творческой биографии Блока, позволяющие судить о правомерности темы: юношеское увлечение Блока Платоном, стойкий, хотя и не слишком явный интерес к античной лирике, и, наконец, обращение в послереволюционные годы к переломному периоду римской истории («Катилина»). Однако необходимо иметь в виду, что Блок, в отличие от Вяч. Иванова и Ин. Анненского, не был «классиком» по образованию, античная тематика никогда не играла ведущей роли в его творчестве, как, например, у В. Брюсова в отдельные периоды его литературной деятельности. Немногочисленные переводы латинских авторов занимают весьма скромное место в наследии Блока. В названной теме, думается, главный интерес представляет историко-функциональный аспект: изменение образа античности в сознании русской культуры в конце XIX в. и влияние на Блока нового восприятия античного наследия — как в творческом плане, так и в плане его академических занятий классической филологией.

Именно в конце XIX — начале XX в. восприятие античности в России претерпевает существенные изменения, связанные в первую очередь с преодолением «толстовской»¹²⁰ системы гимназического образования, в основе которой лежало крайне формализованное, «грамматическое» изучение древних языков. Протесты против «толстовского» классицизма к концу 80-х годов приняли всеобщий характер — демократически настроенные педагоги и публицисты писали о необходимости приближения гимназического образования к реальным жизненным потребностям, требуя увеличения часов по русской литературе, математике и естественным наукам. Врачи указывали на непосильность программы, вызвавшей массовое переутомление среди гимназистов. Однако, несмотря на прогрессивный характер борьбы рус-

ской демократической интеллигенции с «толстовским» классицизмом, последствия этой борьбы оказались далеко не столь однозначно прогрессивными, как ее цели: в русском обществе постепенно вырабатывалось нигилистическое отношение к классическому наследию вообще. По свидетельству современника, «живое слово в защиту того, что есть действительно возвышающего, цивилизующего в античных литературах заглушалось укоризнами и ропотом»¹²¹. Чехов не случайно делает своего Беликова учителем греческого и латинского языков. Проведенная в 1890 г. реформа гимназического образования была направлена на изменение характера преподавания древних языков: главной целью ставилось не самодовлеющее изучение грамматики и не умение делать обратные переводы с русского на греческий или латинский, а чтение и толкование древних авторов. Однако в большинстве случаев, по воспоминаниям современников, преподавание языков по-прежнему носило формальный характер, а в русском обществе по-прежнему господствовал взгляд на античность как на «мертвое наследие», раздавались даже голоса, требующие окончательного упразднения древних языков в системе среднего образования¹²².

К началу XX в. в России вырабатывается качественно новое восприятие античности. В основе этого процесса лежало изменение образа античности в общеевропейском масштабе¹²³. Классическая винкельмановская картина античного мира как «чистой и безболезненной красоты, величаво сияющей в своем спокойствии и простоте»¹²⁴, в последней трети XIX в. сменяется ницшеанской концепцией античности, основанной на ощущении двойственной трагической природы античной культуры. «Грек знал и ощущал страх и ужасы существования: чтобы быть вообще в силах жить, он принужден был заслонить себя от них блестящим порождением грез — олимпийцами»¹²⁵, — писал Ницше в книге «Рождение трагедии», определившей новый образ античности в европейской культуре.

Эта «романтизированная» концепция античности дала новые творческие импульсы не столько ученым-классикам, сколько представителям художественной культуры. Благодаря усилиям таких деятелей русской культуры, как Ф. Зелинский, И. Анненский и Вяч. Иванов, данная концепция получает распространение и в России.

Речь идет не о перемене характера академической университетской науки — менее всего изменилась как раз эта область культуры. Отнюдь не увеличивается и количество переводов греческих и латинских авторов¹²⁶. Меняется нечто иное: постепен-

но складываются новое восприятие античного наследия, новая оценка роли классической науки в жизни современной русской культуры. Становится возможным такое явление, как еженедельные воскресные лекции, которые с успехом читал Ф. Зелинский для гимназистов старших классов. Позднее они были опубликованы во 2-м томе книги «Из жизни идей» под характерным названием «Древний мир и мы»¹²⁷. Античное наследие начинает рассматриваться не только как живой элемент современной культуры, но и как непосредственное содержание творчества современных художников. Ницшеанская концепция античности оказывает огромное влияние на формирование эстетики и поэтики русского символизма с его культом «дионисийства», теориями «всенародного театра» и, наконец, стремлением к «мифотворчеству».

Отношение Блока к античному наследию, а в связи с этим и к классическому образованию отчетливо репрезентирует именно указанные изменения в восприятии античности русской культурой начала XX в. Биограф Блока отмечает его детское увлечение латинским языком и Римской историей, развившееся под влиянием занятий со студентом В.И. Грибовским¹²⁸. В гимназии это увлечение сталкивается с сухим и рутинным преподаванием древних языков. В статье «Исповедь язычника» (1918) Блок вспоминал: «Толстовская гимназическая система преподавания вырождалась и умирала, но, вырождаясь, как это всегда бывает, особенно свирепствовала: учили почти исключительно грамматикам, ничем их не одухотворяя, учили свирепо и неуклонно, тратя на это бесконечные часы» (VI, 41). Гимназические успехи Блока по латинскому и греческому языкам более чем скромны¹²⁹. М.А. Бекетова, правда, отмечает интерес Блока-гимназиста к Овидию¹³⁰, который, добавим от себя, сохранился у поэта на протяжении всей его жизни. Не проявив в гимназии особой склонности к филологическим занятиям, Блок, по его собственному выражению, «бессознательно» поступает на юридический факультет. Очевидно, именно в университете, еще на юридическом факультете, у него начинается новая волна увлечения античностью. В декабре 1900 г. в письме отцу Блок сообщает о своих занятиях Платоном (VIII, 13–14) — в это время в университете он слушает лекции проф. А.И. Введенского по древней философии. Это были еще не филологические занятия — Платона Блок читает в переводе Вл. Соловьева, но это начало того поворота к античности, который в 1901 г. приводит Блока на филологический факультет.

Программа славяно-русского отделения Санкт-Петербургского университета в первые два года обучения главенствующее

место отводила классической филологии: согласно учебным планам, различие между классическим и славяно-русским отделениями на первых двух курсах было количественным, а не качественным. В «Обозрениях преподавания на историко-филологическом факультете Императорского С.-Петербургского университета», выпускаемых ежегодно, среди обязательных предметов для студентов славяно-русского отделения были древняя история Греции и Рима, читаемая профессором Ф.Ф. Соколовым, история древней философии (как и на юридическом факультете), читаемая А.И. Введенским, лекции по древним авторам и практические занятия по древним языкам, которые сводились к чтению и комментированию античных авторов.

Так как занятия в университете в 1901–1905 гг. ввиду студенческих волнений проводились нерегулярно, полностью восстановить все прослушанные Блоком курсы пока не представляется возможным. Однако, пользуясь данными, приводимыми в книге В.Н. Княжнина «Александр Александрович Блок» и уточненными затем в статьях Л.А. Иезуитовой и Н.В. Скворцовой «Александр Блок в Петербургском университете» и К.А. Кумпан «Александр Блок — выпускник университета»¹³¹, а также сопоставляя ежегодные «Обозрения преподавания...» с фактами, упоминаемыми в письмах, дневниках и записных книжках Блока, можно назвать хотя бы основные из этих курсов.

У Ф.Ф. Зелинского Блок слушал «Вахханок» Еврипида, «Илиаду» Гомера (план поэмы, чтение избранных мест), Гомеровский вопрос, разбор «Послания к Писонам» Горация. В 1901–1902 гг. он записался также на лекции «Избранные отрывки александрийских поэтов», но этот курс должен был читаться в весеннем семестре, который не состоялся также из-за студенческих волнений. У проф. В.К. Эрнштедта Блок слушал греческих лириков и разбор «Пира» Платона, у проф. И.И. Холодняка — «Избранные эпизоды из «Галльских войн» Цезаря», избранные оды Горация, «Братьев» Теренция и «Энеиду» Вергилия, у проф. Е.М. Придика — избранные элегии греческих лириков, «Птицы» Аристофана и идиллии Феокрита, разбор третьей книги «Истории» Полибия, у приват-доцента Церетели — «Поэтику» Аристотеля. Кроме того, он посещал практические занятия по «Amores» Овидия, которые проводил приват-доцент Б.В. Варнеке. Как установила К.А. Кумпан, среди вопросов по латинскому и греческому языку на первом курсе значились «Царь Эдип» Софокла, «Речи против Катилины» Цицерона и «Энеида» Вергилия. На государственных экзаменах в 1906 г. среди вопросов — «Электра» Софокла, «Катарсис у Аристотеля», «Братья» Теренция и

«Успехи творчества поэтического» (по «Посланию к Писонам Горация») ¹³². В автобиографическом очерке 1906 г., приложенном к прошению о допуске к государственным экзаменам, Блок упоминает четыре реферата по классической филологии: «Профессору Холоднюку (о Горации и Вергилии) и профессору Придику (об Анакреоне и Аристофане)» (VII, 431) ¹³³. На устных и письменных экзаменах по латинскому и греческому языкам Блок получил оценку «весьма удовлетворительно», т.е. высший балл.

Изложенные биографические факты помогают составить представление об объеме знаний Блока в области классической филологии — гораздо большем и основательном, чем принято думать. Однако еще важнее осознать нетрадиционное отношение Блока к традиционным академическим занятиям, иными словами, взглянуть на эти занятия с историко-культурной точки зрения.

Заканчивая первый курс филологического факультета и размышляя о будущей специализации, Блок пишет отцу 5 августа 1902 г.: «Обжигаясь на философии, я устремляюсь в классическую филологию, которая пострастнее и попросторнее. Иногда можно даже «обдумывать тайные стихи», не ссорясь с ней. Полного же мира достигнуть нельзя, иначе непременно попадешь в компромисс: уподобишься «александрийскому» декаденту, играющему в тонкости науки, убивающему двух зайцев, эклектику, «дилетанту»» (VIII, 40) Нетрадиционно здесь прежде всего определение классической филологии как области более живой и творческой («пострастнее и попросторнее»), чем философия. Становится очевидным также, насколько остро для молодого Блока стоял вопрос о примирении личного поэтического творчества с научными филологическими занятиями. Лично для себя Блок не приемлет пути «ученой поэзии», хотя позднее с уважением отзовется о творчестве «русских александрийцев» Вяч. Иванова и В. Брюсова ¹³⁴. Как справедливо отмечает Д.Е. Максимов, «Блок был дальше, чем многие другие поэты его времени, от традиционной, «условно-археологической» или модернизированной «антологической» поэзии» ¹³⁵. Однако для Блока равно неприемлема и академическая отстраненность филологических занятий от всего круга его духовных исканий. Античные мотивы — мифологические имена, сюжеты, латинские и греческие цитаты, ссылки на античных авторов, обращение к античным стихотворным размерам, — все это весьма характерно именно для раннего творчества Блока, хронологически совпадающего с его студенческими занятиями классической филологией. Назовем лишь те произведения, которые можно рацио-

нально связать с какими-либо античными источниками.

Ряд стихотворений прямо и непосредственно восходит к пифагорейско-платоновским мотивам. В эпитафье к «Философской поэме» (1900), развивающей платоновскую идею о дуализме души и тела, Блок пишет о Платоне:

Мне сердце светом озарил
Ты, мой божественный учитель,
Ты темный разум просветил,
Элады мощный вдохновитель

(I, 461)

Блок неоднократно использует приписываемое Платону стихотворение «Астеру» («Ты смотришь на звезды, Звезда моя...») в качестве эпитафьи к стихотворениям «Темнеет небо. Туч грядет...», «Ночь, город утомился...» и к сборнику «Ночные часы». Стихотворение «АГРАФА ДОГМАТА» (1900) уже самим заглавием вновь отсылает к Платону — по разъяснению Блока, речь здесь идет о «сокровенном учении» древнегреческого философа (I, 583). Наконец, как уже отмечалось в литературе о Блоке¹³⁶, к Платону и пифагорейцам восходят важнейшие для Блока мотивы прапамяти ('ἀνάμνησις'), «вечного возвращения» («На небе зарево» — I, 49; цикл «На Поле Куликовом» — III, 249–253; драма «Незнакомка» и мн. др.), «переселения душ» — метемпсихоза («Вложив безумство вдохновений» — I, 458: «Там жили все мои надежды» — I, 460; «Они живут под серой тучей» — I, 522 и т.д.). С пифагорейско-платоновской музыкальной эстетикой связана зарождающаяся в эти годы блоковская концепция «музыки»¹³⁷.

Кроме Платона Блок неоднократно ссылается на Плотина и Гераклита. Говоря о Плотине, поэт обычно вспоминает его учение о «божественном экстазе» («Набросок статьи о русской поэзии» — VII, 31, 37) и об открытых Платином путях «к самопоглощению в божестве», путях «философии, музыки и любви» (VII, 37). Определить, насколько серьезно Блок знал Плотина, не представляется возможным: указанные моменты в учении Плотина можно найти в любом популярном его изложении. Возможно, Блок познакомился с философией Плотина по одному из таких изложений, в частности Вл. Соловьева, написавшего статью о Плотине для Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона. Тот же характер носят и блоковские упоминания о Гераклите, у которого поэт воспринимает прежде всего идею «текучести», изменчивости, динамического становления¹³⁸.

Для нас гораздо важнее увидеть свойственное Блоку неакаде-

мическое преломление его академических занятий, восприятие им античности в контексте собственных, не только поэтических, но и жизненных духовных поисков. В письме к Л.Д. Менделеевой от 16-декабря 1902 г. Блок пишет: «Я обратился к греческой философии, которая очень помогает мне теперь. Удивит ли Тебя это? Как ни странно, не только греческая философия (особенно времен Христа), но и всякая «настоящая» книга, трактующая о вечном, теперь понятна и близка мне. Я уже могу найти там Твое изображение»¹³⁹. В письме от 18 декабря того же года он продолжает: «Одна женщина, принадлежавшая к Пифагорейской общине, в VI веке до Р. Хр. (заметь, заметь!) написала между прочим вот что: “Когда женщина победит низшие побуждения и овладеет гневной силою духа, тогда родится в ней божественная гармония”. И все эти Пифагоровы братья и сестры считали себя «равными блаженным богам». И еще много чего «странного» есть в истории. «Люди» не поверят этому. Хочешь верить *Ты?* Я верю»¹⁴⁰.

Столь же личный характер носили обращения Блока к античной мифологии, хотя и не столь уж частые. В своем творчестве Блок использует лишь три-четыре античных мифа: миф об Орфее («Дома растут, как желанья» — I, 238; первая рецензия на книгу В. Брюсова «Urbi et Orbi» — V, 532; рецензия на сборник В. Брюсова «Stephanos» — V, 615; а также письма к А.В. Гиппиусу от 23 августа 1901 г. — VIII, 24 и Г.И. Чулкову от 23 июня 1905 г. — VIII, 129); миф о тайне Сфинкса («Сфинкс» — I, 362; «Скифы» — III, 361); миф о Персее и Андромеде («Рыцарь-монах» — V, 451) и, наконец, троянский миф, в котором Блок выделяет момент пленения Андромахи («Моя душа в смятенье страха» — I, 51). Правда, в последнем случае мы сталкиваемся с явной аберрацией Блока: Андромаху в его стихотворении выводит из битвы Ахилл, хотя, согласно античным источникам, она попадает в плен уже после смерти Ахилла и становится пленницей его сына, Нептолема.

Если рассмотреть все перечисленные мифологические сюжеты, то легко заметить, что по крайней мере три из них обнаруживают ряд общих мотивов. В мифах об Орфее, Персее и Троянской войне присутствует мотив плена (Эвридика, Андромеда, Андромаха) и последующего освобождения плененной героини. В статье «Рыцарь-монах» Блок прямо связывает эти мотивы с гностическим мифом о плененной и тоскующей Мировой душе: «Пожелаем друг другу, чтобы каждый из нас был верен древнему мифу о Персее и Андромеде; все мы, насколько хватит сил, должны принять участие в освобождении плененной Хаосом Царевны — Мировой и своей души. Наши души — причастны Мировой» (V, 454). В подобном осмыслении антич-

ных мифологических сюжетов Блок следует за Вл. Соловьевым (ср. хотя бы стихотворение Соловьева «Три подвига», в котором мифы об Орфее и Персее связываются именно с мотивом жизненного подвига — спасения Мировой души).

В целом влияние гностической мифологии на Блока очень велико и отнюдь не исчерпывается обращением к ее сюжетам в отдельных произведениях. Еще в 1921 г. П. Губер в статье «Поэт и революция» отмечал поразительное и, очевидно, непреднамеренное воспроизведение в творчестве Блока гностического мифа об Энойе — предвечной женской сущности, Душе мира: «Согласно учению одного из ранних гностиков, Симона Энойей была низвержена на землю, предана во власть духов, правящих миром, которые заключили ее в тело рабыни и продали на невольничьем рынке, и она вынуждена была выступать со своим бубном для потехи матросов в мрачном притоне древнего портового города <...>. Подобно Симону Магу, Блок низвел Прекрасную Даму — Мировую Душу с небес на землю, облик ее в тленное женское тело и выпустил на городские улицы»¹⁴¹. Этот гностический миф действительно угадывается в драме «Песня Судьбы» и связанных с ней стихотворных циклах «Фаина», «Страшный мир», «Город», а также в драме «Незнакомка», цикле «Кармен». Можно сказать, что тот же миф лежит в основе макросюжета блоковского «романа в стихах» и, более того, проецируется поэтом на область личных жизненных отношений, вплетается в создаваемый им «биографический миф».

В дневнике 1918 г., воссоздавая события 1897–1901 гг., Блок пишет: «Она (героиня цикла — Д.М.) продолжает принимать неземные черты. На мое восприятие влияет и филология...» (VII, 343). Говоря о филологии, Блок, несомненно, имеет в виду именно классическую филологию, явное влияние которой постепенно сходит на нет с прекращением университетских занятий. Однако в сознании Блока на протяжении всей жизни сохранилось восприятие науки об античности как высокой и целомудренной области, противостоящей современной суеде и поверхностности. Блок обращается к античности в периоды нравственной усталости как к источнику новых духовных сил. Так, в ноябре 1911 г. он читает книгу П. Дейссена «Веданта и Платон в свете Кантовой философии» (М.: Мусaget, 1912) и записывает в дневнике: «Она помогла моей нервности; когда днем пришел Георгий Иванов<...>, я уже смог сказать ему (об 'ἀνάμνησις'е, о Платоне, о стихотворении Тютчева, о надежде) так, что он ушел другой, чем пришел» (VII, 93). В 1912 г. среди записей о том, что в жизни «происходит что-то бесконечно тяжелое» (VII, 153), о «бесконеч-

ном упадке сил» (VII, 157), о «бесконечной и унижительной тоске» (VII, 158) встречается мысль, свидетельствующая о попытке преодолеть нравственный кризис, обратившись именно к филологическим занятиям. Упомянув о покупке большого латинского словаря, изданий Тибулла и Катулла, Блок, процитировав начальные строки стихотворения Катулла «Аттис», записывает 4 октября 1912 г.: «Вчера, ночью и утром — стыд за себя, за лень, за мое невежество в том числе. Еще не поздно изучать языки» (VII, 160).

Последнее обращение Блока к античности — статья «Катилина» (1918) — с наибольшей полнотой воплощает все отмеченные здесь особенности его отношения к античному наследию.

Прежде всего через всю статью проходит мысль о противопоставлении им отстраненного академического подхода художественному — живому и творческому подходу к античной теме. Аналогия между Римской империей времени упадка и предреволюционной Европой была, вообще говоря, привычной сознанию европейского художника. Новым у Блока является внимание к живой конкретности эпизодов из римской истории, стремление подчеркнуть их острую современность, не останавливаясь даже перед модернизированным изложением событий («пораженчество» и «оборончество» — о позиции Цицерона, «белый террор» — о казни заговорщиков и т.п.). «Сквозь призму моего времени я вижу и понимаю яснее те подробности, которые не могут не ускользнуть от исследователя, подходящего к предмету академически» (VI, 86), — пишет Блок, завершая свое описание событий заговора Катилины.

Однако к античности Блок обращается в «Катилине» не только как к злободневной политической, но и как к важнейшей для него личной теме: речь идет об «оправдании» поэтического творчества перед лицом революционной эпохи. Утверждая наличие определенной связи между «Аттисом» Катулла и общей атмосферой эпохи заговора Катилины, Блок пишет, имея в виду и собственное творчество: «Стихотворения, содержание которых может показаться совершенно отвлеченным и не относящимся к эпохе, вызываются к жизни самыми неотвлеченными и самыми злободневными событиями<...>. 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 преисполняются бурей и тревогой» (VI, 83).¹⁴²

На протяжении всей творческой жизни Блок воспринимает античность как живую часть современной культуры и собственного творчества. Античность, интерес к которой был инспирирован Вл. Соловьевым, для молодого Блока была одним из средств войти в духовную жизнь современной эпохи, хотя почти не использовалась им как средство выражения современных идей. В послереволюционный период Блок обращается к осмыслению исторических событий эпохи упадка Римской империи, рассматривая их как ключ к современным событиям революционного времени. Античная тема у Блока наполняется историческим и гражданским содержанием.

1980

2. БЛОК И ГНОСТИКИ

Тема этой статьи, что называется, носится в воздухе едва ли не с первых лет вхождения Блока в литературу. Еще Андрей Белый в книге «Поэзия слова» писал, что героиня ранних стихов Блока «воплощает в любовь высочайшие задания Владимира Соловьева и гностиков; превращает абстракции в жизнь, а Софию — в любовь; и низводит нам прямо в душу странные концепции Василида и Валентина, связывает туманнейшие искания древности с религиозно-философским исканием наших дней»¹⁴³. Сергей Соловьев в «Воспоминаниях об Александре Блоке» утверждал: «Три тома Блока будут пристально изучаться не только поэтами... В них мы имеем целую гностическую систему, воплощенную в музыкальных образах. И как в сочинениях гностиков, в поэзии Блока все до крайности сумбурно. Она воскрешает перед нами забытую гностическую старину: иногда его тема прямо соприкасается с романом Досифея и Елены, передаваемом в произведении второго века, в «Клементинах». И эта древняя гностическая тема преломляется в русском сознании 20-го века, связуется с судьбой России и переплетается с общественно-политической жизнью последних лет»¹⁴⁴.

В «Воспоминаниях о Блоке» Андрей Белый попытался рассмотреть макросюжет «лирической трилогии» через призму валентинианского извода гностического мифа. Противопоставление Прекрасной Дамы и «стихийной» героини II тома Белый прочитывает через противопоставление у Валентина Софии-Премудрости и ее дочери Ахамот. В сложнейшей «философской поэме» Валентина София-Премудрость, последнее звено («эон») Плеромы («божественной полноты»), дерзнула, минуя иерархию, в едином своевольном порыве достичь безначального «отца эонов». И хотя Плерома не была разрушена, часть сущности Софии излилась за ее пределы, породив плод ее грехопадения — Ахамот, душу мира вне Плеромы. Именно Ахамот породила материальный мир с его мучениями, дисгармонией, тьмой. Но она сама оказалась пленницей этого мира, мучается воспоминаниями о недостижимой Плероме, жаждет вырваться из рабства тьмы. По мнению Белого, «от I тома ко II описана драма схождения Софии, ее изменение в Ахамот, переплотнение в косность скорби»¹⁴⁵. Белый усматривает в валентинианском варианте гностического мифа схему духовной биографии человечества в целом и каждой отдельной человеческой души, воплотившейся в лирике Блока: «Блок повторил в биографии быта душевного всю биографию переживаний гностических: снисхождение, том-

ленье, восход, появление Ахамот, встречу с Ней в безднах; понятно его потемнение *золотисто-лазурного* мира через *серо-зелено-лиловое* — в ночь: то — отход, безвозвратный, Софии; а *попки, марева, зелья «Нечаянной Радости»* — страхи томящейся Ахамот, или Царевны-Царицы, которые переходят в свист вихря, в метелицу звезд; но гностический смысл, в нем отживший, — с ним связана Ахамот: он обусловит возможность вернуться в плерому. И «Снежная Маска» — второе свидание: с Ахамот!

Третье свидание — встреча с Россией <...>¹⁴⁶. Однако, несмотря на убеждение Белого, что философия Валентина повторяется в лирике Блока «до мелких штрихов»¹⁴⁷, тщетно было бы искать у Блока отражения валентинианского учения о Плероме и ее зонах, сложнейшего сюжета о рождении Демиурга и одновременно сатаны от Ахамот, или разделения небесного Христа и земного Иисуса. Да и странно было бы говорить о детальном совпадении, если философия Валентина не дошла до нас в аутентичных текстах¹⁴⁸. Белый сопоставляет с учением Валентина стихотворение Блока «Царица смотрела заставки...»: «...Вы ничего не поймете: зачем здесь Царица, какая такая; и почему здесь подчеркнутое противоположение Царевны Царице, пока не поймете: Царица — Премудрость, Царевна же — Ахамот»¹⁴⁹. Но мотивы «кротости», «невинности» плохо вяжутся с тоскующей, плененной Хаосом Ахамот. Невозможно представить и превосходство Ахамот перед Софией («Поклонись, царица, Царевне» — I, 250). Как ни странно, Белый не заметил и весьма существенной для стихотворения детали: именование «царица» у Блока — с прописной буквы, а «Царевна» — с заглавной (Белый в своих мемуарах пишет оба именования с заглавной буквы), что было бы немислимо, будь «царица» для Блока Софией-Премудростью. Сопоставление творчества Блока с валентинианским учением Белый проводил и в ряде своих лекций о Блоке, прочитанных в 1921–1922 гг. (см. приложение к статье, с. 84 наст. книги).

П. Губер в статье «Поэт и революция» (1921) сопоставляет лирику Блока с иным, симонианским изводом гностического мифа. Он отмечает поразительное, и, по его мнению, «непреднамеренное воспроизведение» в творчестве Блока гностического мифа об Энойе — предвечной сущности, Душе мира. «Согласно учению одного из ранних гностиков, Симона, Энойей была низвержена на землю, предана во власть духов, правящих миром, которые заключили ее в тело рабыни и продали на невольничьем рынке, и она вынуждена была выступать со своим бубном для потехи матросов в мрачном притоне древнего портового города»¹⁵⁰. По Губеру, «подобно Симону Магу, Блок низвел Прекрасную Даму с

небес на землю, облек ее в тленное женское тело и выпустил ее на городские улицы. Исчерченные зеркала ресторанных кабинетов исказили ее облик; ее овеял угарный, прокуренный воздух домов свиданий, среди взлетов метели ее помчали на Елагин остров быстрые сани столичного лихача.

И она обернулась Незнакомкой, Снежной Маской, Фаиной, Карменситой, наконец, просто гулящую Катькой из поэмы «Двенадцать»¹⁵¹.

Статья Губера не была замечена ни современниками, ни в последующие годы, хотя именно в ней, пусть весьма бегло, намечена возможная конкретная параллель ряда образов и сюжетов Блока с учением одного из гностиков — Симона Мага (другой вариант перевода имени — Симон Волхв). К этой параллели еще придется вернуться: многое здесь нуждается в уточнении, от утверждения о «непреднамеренном», бессознательном воспроизведении мифа до более корректного изложения сюжета об Энойе. Пока же попытаемся понять, почему тема «Блок и гностики» долгое время оставалась скорее заявляемой, нежели изучаемой, а затем наметим собственный подход к этой теме.

Наиболее важной причиной подобных умолчаний могло явиться почти полное отсутствие авторитетных источников по гностицизму в эпоху Блока. Отсюда — законные недоумения именно специалистов по раннехристианской философии: «Непонятно, что Блок мог в то время знать о гностиках, ведь никаких достоверных текстов не было известно».

И действительно, в 19—начале 20 вв. наука располагала лишь отрывочными сведениями о гностиках, так как их оригинальные тексты уничтожались ревнителями чистоты христианского вероучения. Долгое время оставалось лишь полагаться на характеристики и высказывания, приводимые в сочинениях противников гностицизма. По словам А.Ф.Лосева, «состояние гностических первоисточников <...> удивляет своей фрагментарностью, своей случайностью и невозможностью выяснить подлинный смысл этого необозримого количества гностических группировок. Строго говоря, перед нами здесь просто хаос»¹⁵². Лишь после второй мировой войны в 1945 г. в Египте была обнаружена большая коллекция подлинных гностических рукописей, и стало возможным научное изучение гностицизма. Но, разумеется, к символистским проблемам все это уже не имеет никакого отношения.

И все же, несмотря на почти полное отсутствие подлинных гностических текстов, европейская культура к началу 20 в. уже сформировала определенный образ гностицизма, или, точнее,

миф о гностицизме, с которым и соприкасались Блок и другие символисты. И именно в этой связи может возникнуть круг филологической проблематики темы «Блок и гностики». Наиболее важны здесь два вопроса: во-первых, какие источники могли ввести Блока в гностическую традицию, во-вторых, какие тексты Блока свидетельствуют о возможном знакомстве с этими источниками или — шире — о его причастности к гностической традиции. Речь может идти не только о влияниях конкретных текстов, но и о саморазвитии изначальных гностических мифов.

Сразу же надо оговориться, что, как известно, гностические учения не представляют собой единой догматической системы. Крупнейший отечественный исследователь гностицизма М.К. Трофимова предпочитает говорить не о философской системе, а о гностическом «умонастроении». Специфику его составляет «переживание человека своей тождественности абсолютному»¹⁵³. Отсюда — огромное значение индивидуального опыта, личной духовной активности гностика. «Особая роль личного опыта препятствовала созданию единого учения, более или менее твердой догматики»¹⁵⁴. Скорее это способ философствования, а еще точнее — тип жизнеотношения. Каждый из гностиков создавал свой вариант мифа, соединяя разнородные мотивы из христианства, зороастризма, платонизма и пр. Поэтому, говоря об источниках, мы все время будем иметь в виду не гностицизм как целостное учение, а какие-то конкретные мифологические версии того или иного гностика.

Нужно иметь в виду, что Блок был лишен возможности ознакомиться с какими-либо оригинальными гностическими первоисточниками. Важнейшими источниками первоначальных сведений о гностиках были для него истории древней философии. В первую очередь следует назвать «Историю древней философии» В. Виндельбанда (СПб., 1898), в которой гностикам посвящены четыре страницы в главе «Патристика». Блок читал это издание очень внимательно, с многочисленными пометами¹⁵⁵. Ф.Ф. Зелинский, у которого Блок слушал ряд курсов в университете, говорит о гностиках в одной из глав своей книги «Соперники христианства» — «Елена Прекрасная»¹⁵⁶. Хотя этот том «Из жизни идей» в библиотеке Блока не сохранился (достоверно лишь о существовании I тома), но знакомство Блока именно с главой «Елена Прекрасная» более чем вероятно. Даже если Блок не слышал ее на лекциях Зелинского, то мог прочесть первую публикацию этой статьи в № 12 «Вопросов жизни» (1905): он не только был подписан на этот журнал, но и печатался в ряде его номеров.

С меньшей степенью вероятности можно назвать еще один труд: четырехтомное сочинение Ореста Новицкого «Постепенное развитие древних философских учений в связи с развитием языческих верований»¹⁵⁷, где гностические учения излагаются с максимальной для того времени полнотой и дифференцированностью, с выделением школ и их отдельных представителей и, что самое важное, с большим вниманием к тем мифологическим сторонам их учений, которые презрительно отсекались такими авторами, как Виндельбанд, в качестве несущественных «фантастических элементов». Между тем, именно это, а не логически-понятнейшая сторона, могла привлечь наибольшее внимание Блока, если учесть вообще характер его отношения к философии, его склонность превращать философеми в мифологеми.

Никаких документальных подтверждений знакомства Блока с книгой Ореста Новицкого нет. Но косвенным доказательством возможности этого знакомства может служить совпадение некоторых изложенных в ней мифологических гностических сюжетов не только с сюжетами его пьес и стихотворений, но и с автобиографическим мифом самого Блока. Иных же источников для знакомства с этими учениями у Блока ко времени создания «Стихов о Прекрасной Даме», драм «Незнакомка» и «Песня Судьбы», циклов «Фаина» и «Родина» у Блока просто не было, исключая разве только устные беседы с Сергеем Соловьевым, хорошо осведомленным в истории древней философии.

Правда, до Блока в русской литературе уже существовал опыт приобщения к гностической традиции. Речь идет о философии и поэтическом творчестве Вл. Соловьева. Согласно авторитетному суждению С.Н. Булгакова, «в истории поэзии, мистики, умозрения Владимир Соловьев является единственным, который не только имел поэтические и философские созерцания относительно Софии, но приписывал себе еще и личные к ней отношения, принимающие эротический характер, разумеется, в самом возвышенном смысле. <...> Благодаря внесению этого момента, — в свете, так сказать, эротической гносеологии, у Вл. Соловьева София впервые является не только метафизической сущностью, но и ипостасью, конкретной женскою личностью, которая может назначать свидания, писать записочки <...> и вообще «возиться» со своими адептами, по фамильярному выражению Вл. Соловьева»¹⁵⁸. Для С.Н. Булгакова не подлежит сомнению гностический характер соловьевского отношения к Софии. Помимо записанной в альбоме Соловьева гностической молитвы, он обращает внимание на гностическую символику стихотворения «Песня офитов» (офиты — одна из гностических

сект)¹⁵⁹. Известно, что Вл. Соловьев занимался гностиками и академически. Во время своей поездки в Лондон он изучал источники по истории гностицизма в Британском музее, ему принадлежит статья «Гностицизм» в словаре Брокгауза-Ефрона, в которой гностицизму дается строгая критическая оценка. Ему же принадлежат статьи об отдельных представителях гностицизма. В своем учении о Душе мира, в своем художественном творчестве и, самое главное, в своей напряженной вере в возможность земного воплощения Софии и преодоления отчуждения личности от божественного Всеединства через любовное чувство Соловьев предстает в значительной степени воскресителем гностического отношения к миру.

Бесспорно, именно творческий и мистический опыт Вл. Соловьева явился для Блока своеобразным путем к гностическому мифотворчеству, которое и могло затем возбудить интерес к реально существовавшим гностическим концепциям, доступным источникам¹⁶⁰.

При всем различии каждого из вариантов гностического мифа, все они так или иначе воплощают в качестве одного из главных мотивов сюжет отпадения Софии — Души мира — от Первоначальной гармонической Единой сущности мира, ее пребывания в мире зла и грядущего спасения из плена путем нового воссоединения с Верховным существом или своим спасителем.

Мотив пребывания Софии в мире зла преобразован у Соловьева и вслед за ним у Блока в миф о земном воплощении Софии в современном мире. Более того, этот мотив сочетается у Блока с убеждением в собственной призванности к подвигу освобождения пленной Софии. Здесь — исходная точка формирования блоковского автобиографического мифа, лежащего в основе «трилогии вочеловечения», — мифа, по сути дела, гностического. В подтверждение приведем письмо Блока к Л.Д. Менделеевой, где убежденность в их общей судьбе в сфере идеального бытия высказывается с предельной обнаженностью: «Дело в том, что я твердо уверен в существовании таинственной и мало постижимой связи между мной и Вами <...> Отсюда совершенно определенно вытекает то, что я стремлюсь давно уже приблизиться к Вам (быть хоть Вашим рабом, что ли <...>). Разумеется, это и дерзко и в сущности даже недостижимо <...>, однако меня оправдывает продолжительная и глубокая вера в Вас (как в земное воплощение пресловутой Пречистой Девы или Вечной Женственности, если Вам угодно знать)»¹⁶¹. В Дневнике 1918 г., пытаясь описать формирование женственного образа в «Стихах о Прекрасной Даме», Блок формулирует ту же мысль: «В конце ян-

варя и начале февраля <...> явно является Она. Живая же оказывается Душой мира (как определилось впоследствии), разлученной, плененной и тоскующей»¹⁶². В речи памяти Владимира Соловьева «Рыцарь-монах» (1910) Блок прямо говорит о непосредственном жизненном значении мифа о спасении Мировой Души для себя и своих современников: «Пожелаем друг другу, чтобы каждый из нас был верен древнему мифу о Персее и Андромеде; все мы, насколько хватит сил, должны принять участие в освобождении плененной Хаосом Царевны — Мировой и своей души. Наши души — причастны Мировой» (V, 454).

Но связь героини «Стихов о Прекрасной Даме» с мифом о земном воплощении Софии всегда так или иначе осознавалась как духовно близкими поэту современниками, так и позднейшими истолкователями его творчества¹⁶³. Гораздо сложнее было с творчеством периода «Балаганчика» и «Незнакомки», которое прежние единомышленники Блока дружно оценили как кощунственную измену изначальным святыням. Однако Блок не случайно настаивал на своей внутренней неизменности. Возникновение «стихийной» героини в его творчестве не только не противоречит изначальному гностическому мифу о Софии, но и является его почти необходимым продолжением. Попытаемся это доказать.

Приведем две разработки гностического мифа, особенно близкие к блоковскому варианту.

О первом из них — мифе Симона Мага (Волхва, Самаритянина) — упоминает П. Губер, правда, излагая его весьма вольно. В изложении О. Новицкого миф Симона Мага звучит так.

Верховное Существо, средоточие Света, произвело сначала три четы существ, положенных в основу вещей: Дух и Концепция, Голос и Мысль (София), Соображение и Внимание. София, или Эннойя, — мать всего существующего. Но духи, созданные ею, позавидовали ее могуществу и решили освободиться от своего унижения. Они схватили ее, оторгли от высшего мира и заключили в человеческое тело. С этого времени восторжествовали зло и несовершенство мира. Пленная Эннойя томилась и страдала, пока Верховное Существо не решилось освободить ее и восстановить первоначальную гармонию вещей. При этом, согласно Симону Магу, Верховное Существо, проходя все степени бытия, являлся всем существам в свойственной им форме и, наконец, явился самаритянам в образе Симона. Елена, тирская рабыня, похищенная им у ее прежнего спутника и господина, была, по версии Симона, — падшая и униженная София. Она же, по его убеждению, была и Троянской Еленой и с тех пор успела еще глубже пасть¹⁶⁴.

В изложении Ф. Зелинского миф о Софии-Елене дополняется некоторыми новыми сведениями. Во-первых, Елена — не только падшая София, но и богиня чар, колдовства (благодаря созвучию Елена-Селена, Луна как древняя богиня магии). Во-вторых, Зелинский связывает сюжет похищения Елены не только с троянским мифом, но и с более глубинными героическими мифами о гибели богов и героев, которые в новейшее время нашли воплощение в тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга».

Влияние симонианского извода гностического мифа на стихотворения II тома лирики Блока отчетливо прослеживается в нескольких текстах. В стихотворении «Лазурью бледной мессяц плыл...» обращает на себя внимание номинация героини:

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

(II, 182)

В стихотворении «Твое лицо бледней, чем было...» прослеживается мотив общего «довременного» прошлого героя и героини, томящихся в земном плену. При этом героиня названа «кометой», а герой — «магом»:

Поверь, мы оба небо знали:
Звездой кровавой ты текла,
Я измерял твой путь в печали,
Когда ты падать начала.

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

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

(II, 183–184)

Но еще более очевидно, что симонианский извод гностического мифа во многом совпадает по меньшей мере с двумя важнейшими драматическими сюжетами Блока: «Незнакомкой» и «Песней Судьбы» (мотив пленной героини, падшей в мир из астральных сфер). Влияние симонианского мифа на «Незнакомку» прослежено в кандидатской диссертации М.В. Безродного¹⁶⁵. Поэтому сосредоточимся главным образом на «Песне Судьбы».

В пьесе две героини — Елена и Фаина. Софийные черты в Елене угадываются с первой же сцены. Прежде всего — имя, совпадающее с именем героини в симонианском мифе. Белый дом, белое платье, белые крылья, увиденные монахом, подходящим к дому, белая лилия, светлый фонарь, — все это совпадает с обликом героини «Стихов о Прекрасной Даме» и в то же время соответствует лунной символике¹⁶⁶, связанной с именем героини. Косвенным доказательством «софийной» природы образа Елены может служить и еще не замеченное в литературе о Блоке несомненное родство исходной ситуации «Песни Судьбы» с сюжетом знаменитого стихотворения Вл. Соловьева «У царицы моей есть высокий дворец...». Описание мира героини, как это неоднократно упоминалось комментаторами, отсылает к тексту «Книги Притчей Соломоновых»: «Премудрость построила себе дом, вытесала семь столбов его» (IX, 1), а розы и лилии в саду героини в гностической традиции также связаны с образом Софии (ср. в стихотворении Соловьева «Песня офитов»: «Белую лилию с розой / С алою розою мы сочетаем»):

У царицы моей есть высокий дворец,
О семи он столбах золотых,
У царицы моей семигранный венец,
В нем без счету камней дорогих.
И в зеленом саду у царицы моей
Роз и лилий краса расцвела,
И в прозрачной волне серебристый ручей
Ловит отблеск кудрей и чела.

Изменивший герой в стихотворении Соловьева оказывается в мире холода и тьмы:

Она видит: далеко, в полночном краю,
Средь морозных туманов и вьюг,
С злою силою тьмы в одиночном бою
Гибнет ею покинутый друг.

В финале стихотворения изменившему и оттого едва не погибшему герою противопоставлена «неизменная» любовь героини, спасающая его от гибели:

И бросает она свой алмазный венец,
Оставляет венец золотой
И к неверному другу, — нежданный пришлец, —
Благодатной стучится рукой.
И низринуты темные силы во прах,
Чистым пламенем весь он горит,

И с любовью вечной в лазурных очах
Тихо другу она говорит:

«Знаю, воля твоя волн морских не верней:
Ты мне верность клялся сохранить,
Клятве ты изменил, — но изменой своей
Мог ли сердце мое изменить?»

Совпадение нескольких принципиально важных сюжетных ходов несомненно: в начале пьесы Герман оставляет Елену в светлом доме, окруженном садом, где посажена лилия, в финальных сценах Елена выходит навстречу изменившему Герману, который едва не погибает в ночной завьюженной степи.

Но, хотя в стихотворении Соловьева и говорится об измене героя, героиня в нем только одна, и главное в сюжете стихотворения — не измена, а искупление вины героя. В «Песне Судьбы» воссоединение Елены и Германа — лишь возможное будущее героев, главное же — именно сюжет «ухода из дому» и измены. Потому и появляется вторая героиня — Фаина.

Но почему Герман, уйдя от Елены, настаивает: «Я верен! Верен! Никто не смеет заикаться об измене! Вы ничего не понимаете!» (IV, 148).

Имя Фаина (Phaënnos) по-гречески — сияющий. Иными словами, как и Елена-Луна, Фаина — Дева Света. Сознал ли Блок эту этимологию? Судя по тексту пьесы — да. Эпитет «сияющий», глагол «сиять» сопровождают Фаину на протяжении всей пьесы и в репликах персонажей, и в авторских ремарках: Монах (во 2-й картине): «Только глаза сияли из-под платка» (дважды; IV, 115–116); ремарка в 3-й картине: «В темных волосах сияет огромный камень, еще больше оттеняя пожар огромных глаз» (IV, 127); ремарка в 5-й картине: «Является Фаина <...>. Ее волосы закрыты черным платком, а зарево — как сияние над головою» (IV, 142).

Итак, Фаина — тоже Дева Света. Но, в отличие от Елены в белом платье, Фаина постоянно в черном — платье, платке, — свет в плену у тьмы. Внешним образом Фаина тоже как бы в плену у Спутника и ждет Жениха, который должен ее освободить: «Старый, тихий, властный — опять уводит меня! Услышь меня! Услышь! Освободи!» (IV, 145). И старый Монах, и сама Фаина вспоминают об ее «довременном» прошлом, где Фаина была среди самосжигающихся раскольников.

Иными словами, Фаина — «стихийный», земной полярный двойник Елены, — воплощает черты падшей Софии, заключенной в земное тело, пленной и тоскующей.

И опять закономерный вопрос: сознавал ли Блок это двойничество?

В черновых редакциях «Песни Судьбы» Блок пытался ввести сцену объяснения Елены и Фаины, однако впоследствии решительно отказался от нее. В основном тексте пьесы героини никогда не встречаются. Более того: после встречи и соединения Фаины и Германа Фаина вдруг исчезает, оставив Германа одного в завьюженной степи, а в путь навстречу Герману отправляется Елена: именно с ней, по замыслу автора, и должен в конце концов вновь соединиться герой. Путь к Фаине превращается в возвращение к Елене. Но не в прежний белый дом, так как Елена сама выходит в свой крестный путь навстречу Герману и соединяет в себе черты и земной, и небесной героини.

В черновых редакциях пьесы «софийный» облик Фаины и двойничество полярных героинь были гораздо очевиднее. И это позволяет утверждать, что и этот мотив воплощен Блоком совершенно сознательно, едва ли не с филологической отсылкой (видимо, эта откровенная филологичность и не устраивала поэта). В одной из ранних редакций Монах говорит о Фаине, что она «по воле своей низвергает царей и героев и обращает вспять корабли». В ответ на эту реплику Друг Германа возражает: «Должно быть, вы нарочно путаете имена. Вы рассказываете сказку о древней царице, Троянской Елене, из-за которой действительно боролись цари и герои и обращались вспять корабли. Рассказывайте, здесь любят слушать сказки, но зачем так лукаво путать имена?» Монах отвечает: «По-вашему сказка, а по-моему — быль. Была Елена, а теперь — Фаина»¹⁶⁷.

Думается, что Блок убрал этот фрагмент из основного текста не случайно: последняя реплика Монаха совершенно уничтожает сюжетную тайну драмы, двойничество полярных героинь становится настолько явным, что само развитие действия выглядит едва ли не заранее расчисленным.

Отметим еще одно чрезвычайно важное обстоятельство, связанное с воплощением гностического мифа в «Песне Судьбы». Речь идет о том, что для героев пьесы относится к сфере «довременных» воспоминаний, идеального бытия. И Монах, и Фаина вспоминают раскольничью Русь. Герман видит себя воином Куликовской битвы. Иными словами, область идеального бытия в «Песне Судьбы» — не космические астральные сферы, как в «Незнакомке», а национально-историческое бытие России в аспекте вечности. Общеευропейский гностический миф о герое, спасающем Деву, трансформирован в национальный миф, где сюжет спасения пленной героини преображается на глазах в сюжет о

приобщении к народной душе, к миру национального бытия.

Указанные параллели, разумеется, не исчерпывают всей символики «Песни Судьбы» с точки зрения гностического мифа о падшей Софии. Но прослеженные мотивы позволяют увидеть ряд воплощений этого мифа и в поэтическом творчестве Блока.

Известно, что античные мифы о Персее и Андромеде, Орфее и Эвридике и Троянской войне в ранней лирике Блока восприняты им через заданное в стихотворении Вл. Соловьева «Три подвига» гностическое осмысление мотива освобождения пленной героини — Мировой Души¹⁶⁸. Но этот мотив прослеживается и в зрелой лирике Блока. Напомню хотя бы цикл «Кармен», где Блок даже использует некоторые словесные формулы, найденные им в «Песне Судьбы». Сравним некоторые реплики Фаины из черновой редакции пьесы:

«Фаина И никогда не буду твоей... и ничьей... никогда»¹⁶⁹.

Цикл «Кармен»: «Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь» (III, 239).

«Фаина А я — сама себе закон»¹⁷⁰.

Цикл «Кармен»: «Сама себе закон — летишь, летишь ты мимо» (III, 239).

В заключительном стихотворении цикла «Кармен» противопоставление «здесь» и «там» вновь вводит мотив плененной Мировой Души:

Здесь — страшная печать отверженности женской

За прелесть дивную — постичь ее нет сил.

Там — дикий сплав миров, где часть души вселенской

Рыдает, исходя гармонией светил.

(III, 239)

Мотив героини-змеи, столь важный для лирики всего II тома лирики Блока, также имеет соответствие в гностической мифологии. Речь идет об офитах-змеепоклонниках, в учении которых змею принадлежит двойственная роль: чаще всего змей — это сама София, которая одновременно и противопоставлена творцу, и приносит людям знание¹⁷¹. Блоку этот вариант гностического мифа был хорошо знаком по знаменитому стихотворению Вл. Соловьева «Песня офитов»:

Веще слово скажите!

Жемчуг свой в чашу бросайте скорее!

Нашу голубку свяжите

Новыми кольцами древнего змея.

Вольному сердцу не больно...

Ей ли бояться огня Прометея?

Чистой голубке привольно
В пламенных кольцах могучего змея.

И, наконец, помимо симонианского и офитского вариантов гностического мифа, рассмотрим еще один извод гностического вероучения. Речь идет о сирийском гностике Вардесане. Трудно сказать, знал ли Блок этот сюжет: наиболее полно он излагается у О. Новицкого. Но он может оказаться чрезвычайно полезным для сопоставления с созданным самим Блоком биографическим мифом и для выяснения его гностического характера.

В вероучении Вардесана миф о падении и спасении Души Мира сочетается с символикой сакрального брака, что было очень важно для блоковского биографического мифа. Согласно Вардесану, роль первых миротворящих сил принадлежит Сыну Верховного Отца, Христу, и его сестре и супруге Софии (она же Пневма, Дух Святой, Душа Мира). По Вардесану, София по своей воле «с помощью стихий создала материальный мир и вступила в соотношение с материей». «Софии сперва нравилось творить, или лучше сказать, управлять образованием материи посредством демиурга, следовавшего ее идеям. Но вскоре она почувствовала свое одиночество <...> и начала скорбеть о своем положении, как религиозная душа, которой она есть символ, скорбит о своем состоянии в здешнем мире, когда она, будучи долгое время опутана сетями земного бытия, наконец, поймет свое различие от всего окружающего ее. Эта томительная любовь Софии к высшему миру привела ее на путь к возврату в ее отечество. Но ей надлежало сделаться достойной того, что, однако ж, превосходило ее силы. Ее брат и супруг, Христос, которого она оставила, пришел к ней на помощь, предоставив ей, однако ж, полную свободу. Она увидела в нем совершенный образ Божественного света, полюбила Его всею своею силою, и Он руководил ею на пути очищения и наконец снова соединился с ней как с своею первоначальною супругою. Эта судьба Софии есть образ судьбы человеческой души, павшей, как София»¹⁷².

Вторгаться в сложнейший мир человеческих взаимоотношений, вероятно, кощунственно. И все же мифологизация отношений с Любовью Дмитриевной Менделеевой, очевидно, существовала не только для молодого Блока в начале их любви, но и гораздо позднее. Не говоря уже о том, что Л.Д. Блок была прототипом Елены в «Песне Судьбы», по недвусмысленному утверждению самого Блока¹⁷³, трагическая игра с мифом продолжалась не только в литературе, но и в жизненной сфере. Мистериальный подтекст взаимоотношений с женой выплескивался иногда на страницы дневника, прорывался в переписке с ней.

Так, в ноябре 1912 г., переживая очередной отъезд жены в Житомир, Блок записывает в дневнике 7 ноября (в годовщину решающего объяснения с юной Л.Д. Менделеевой): «В ней — моя связь с миром, утверждение несказанности мира. Если есть несказанное, — я согласен на многое, на все. Если нет, прервется, обманет, забудется, — нет, я «не согласен», «почтительнейше возвращаю билет» (VII, 176).

12 ноября того же года Блок пишет жене: «В кратких словах: я убеждаюсь <...>, что ты погружена в непробудный сон, в котором неуклонно совершаются свои события: на Кавказе (в гастрольной поездке 1908 г., где Л.Д. Блок пережила бурный роман, закончившийся рождением и смертью ребенка. — Д.М.) ты ставила на карту только тело, теперь (я уверен, почти нет сомнения) ты ставишь на карту и тело, и душу, т.е. гармонию. Каждый день я жду момента, когда эта гармония, когда-то созданная великими и высокими усилиями, но не укрепленная и подтачиваемая и нами самими, и чужими, врагами, — в течение десяти лет, — разрушится. То, что ты совершаешь, есть заклочительный момент сна, который ведет к катастрофе, или — к разрушению первоначальной и единственной гармонии, смысла жизни, найденного когда-то, но еще не оправданного, не заключенного в форму.

Переводя на свой язык, ты можешь назвать эту катастрофу — новым пробуждением, установлением новой гармонии (для себя и для третьего лица). Я в эту гармонию не верю, я ее *прокливаю* заранее не только лично, но и объективно. Она — низшего порядка, чем та, которая была достигнута когда-то, и в том, что это так, я клянусь всем, что мне было дорого и есть дорого»¹⁷⁴.

Совершенно очевидно, что здесь прорывается абсолютно не бытовой уровень осмысления взаимоотношений. Переводя разговор в сферу художественного творчества, можно отметить, что с этим поворотом гностического сюжета связано и автобиографическое осмысление темы Христа в творчестве зрелого Блока.

Завершая статью, — разумеется, не исчерпавшую проблему в полном объеме, — заметим, что возможны два типа отношения к гностическому мифу. Первый — объективно-академический, отстраненный, рационально осмысляющий каждое из течений гностических школ. Второй — экзистенциальный, превращающий гностическое мироощущение в свое собственное, создающий самостоятельный вариант гностического мифа. Ко второму, экзистенциальному типу, очевидно, относился Александр Блок.

ПЛАН ЛЕКЦИИ АНДРЕЯ БЕЛОГО О БЛОКЕ

В ноябре 1923 г. Андрей Белый вернулся из эмиграции в Россию. В первые же недели после возвращения он выступил с целым рядом публичных лекций в Москве и Петербурге. Среди них — лекции о Блоке, в основу которых была положена концепция, изложенная им первоначально в речи на вольфиловском вечере памяти Блока¹⁷⁵, а затем развитая в «Воспоминаниях о Блоке» (Эпоха. 1922/23). Сохранившийся план лекции в обнаженном виде воспроизводит схему прочтения эволюции Блока через валентинианский вариант гностического мифа. Сохранившийся текст охватывает только первый период творчества Блока. Многие из тезисов плана имеют соответствия в тексте «Воспоминаний о Блоке», которые приводятся в примечаниях. Текст плана лекции хранится в Отделе рукописей Российской Национальной Библиотеки в С.-Петербурге (Ф. 60 /Андрей Белый/. Ед.хр.26). Текст представляет собой черновой набросок карандашом на одном листе. Наверху листа — надпись чернилами рукой Белого «К лекциям о Блоке в Москве 1923 г.».

София — Ахамот: 2 темы¹⁷⁶.

От Ante Lucem к Прекр<асной> Даме. Ноты пути; (путь). Ноты мудрости^a.

1901 год вершина; схождение соответствует падению^b и рождению Ахамот (но наша душа — Ахамот)¹⁷⁷.

Люцифер¹⁷⁸: Душа Мира — томление; круги планет <?>; Geiste der Bewegung^c; Луна¹⁷⁹.

Рождение представления об Астарте: 2 темы (София — Ахамот); гора и «Тот берег»¹⁸⁰; служение, преклонение нота чарования^d 181; сфинкс прекрасная привиделась <?>; в имажинации — силы природы; духи цветов, духи воды;

первая нота двойственности
катастрофа осени 901 года¹⁸² } увядание

1902-ой год; Церковь, сумерки, смятение.

Имагинация. Инспирация <?>. Интуиция. <?>¹⁸³

Брак. Свой лик проглянул.

Знаки Зодиака.

Роман^e с Ахамот.

Явление^f девушки;

Сбежал с горы и замер в чаще.

Что же произошло? (Случай Блока в связи с мир<овыми> мыслями).

^a Вписано над строкой.

^b Над строкой начато: возникн <овению>.

^c Духи движения (нем). — Ред.

^d Нота чарования / а. начато: томление б. начато: стихийного преобразования

^e начато: яв<ление> см <ерти ?>

^f начато: а. сомне<ние> б. черт <ы>

3. БЛОК И ВАГНЕР

Интерес к теме «Блок и Вагнер» возникает в связи с углубленным изучением культурно-исторического контекста творчества Блока. Указания на возможность такого сопоставления встречаются уже в мемуарной литературе¹⁸⁴. В настоящее время эта тема является поставленной, но не разрешенной¹⁸⁵. Трудности такого исследования обусловлены прежде всего тем, что тема «Блок и Вагнер» не позволяет ограничиться только литературно-философским или только музыковедческим аспектом и требует комплексного подхода, так как для Блока одинаково важно было и «словесное» и «музыкальное» воздействие творчества Вагнера. Вторая и, может быть, еще более значительная трудность заключается в том, что обращение к этой теме обязывает к тому или иному позитивному решению проблемы Рихарда Вагнера, породившей множество разноречивых интерпретаций. Отсутствие целостной концепции творчества Вагнера приводит к поверхностному или просто неверному истолкованию вагнеровских мотивов в творчестве Блока¹⁸⁶.

В своем подходе к творчеству Вагнера автор данной статьи опирается на основные положения статьи А. Ф. Лосева «Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем»¹⁸⁷, в которой дается убедительная критика вульгарно-социологических толкований творческой эволюции Вагнера как «пророчества гибели всей европейской, индивидуалистической культуры»¹⁸⁸, а также характеристика художественного метода Вагнера как «мифологического»¹⁸⁹.

* * *

Сразу же следует оговориться, что не все из возможных аспектов сопоставления творчества Вагнера и Блока будут рассмотрены в этой статье. Так, я не останавливаюсь специально на биографическом аспекте данного сопоставления, поскольку в книге Т. Хопровой «Музыка в жизни и творчестве А. Блока» дается обстоятельная, хотя и требующая дополнений, хронологическая сводка обращений Блока к творчеству Вагнера. Отдельные вопросы, требующие обширных специальных исследований, не рассматриваются здесь в полном объеме. К ним относится в первую очередь вопрос «Вагнер и русские символисты»¹⁹⁰. В этой статье речь пойдет только об отдельных обращениях символистов к Вагнеру, непосредственно важных для Блока и помогающих выяснить специфику его отношения к творчеству немецкого композитора. Вопрос о влиянии мифологизма Вагнера

не творческий метод Блока освещается здесь только в связи с формированием блоковской концепции «музыки». Отчасти по той же причине ничего не говорится о структурном соотношении музыки Вагнера и поэзии Блока (т.е. о влиянии техники лейтмотивов на блоковскую систему символов). Но я не рассматриваю этот вопрос еще и по другой причине. Думается, что здесь уместнее будет говорить не о генетической связи, а о типологическом родстве системы лейтмотивов в музыке и системы символов в поэзии, о процессах, идущих параллельно в разных видах искусства. Это соображение касается любого возможного сопоставления музыкальных и поэтических текстов.

В данной статье я останавливаюсь на двух наиболее остро стоящих для Блока проблемах, связанных с освоением творчества Вагнера: на проблеме героического отношения к жизни и на проблеме формирования блоковских представлений о «духе музыки».

Такое ограничение предмета статьи представляется вполне оправданным, так как с этими двумя проблемами связан очень широкий круг вопросов, относящихся и к мировоззрению, и к творческому методу Блока.

* * *

Интерес к творчеству Вагнера, видимо, пробуждается у Блока под влиянием растущего увлечения Вагнером в художественных кругах русской интеллигенции¹⁹¹. Первое документально подтвержденное обращение Блока к творчеству Вагнера относится к 1900 г. и, очевидно, связано с премьерой «Валькирии» в Мариинском театре в декабре этого года (хотя упоминаний о посещении этого спектакля обнаружить не удалось). Стихотворение «Валькирия», входящее в сборник «За гранью прошлых дней», носит подзаголовок «На мотив из Вагнера» и представляет собой предельно сжатое воспроизведение первой сцены Зигмунда и Зиглинды в первом действии драмы. Слово «мотив» здесь, очевидно, употреблено в переносном смысле, так как непосредственного влияния музыки Вагнера на ритмико-интонационный строй стихотворения не ощущается. Подробного изложения событий сцены и, тем более, предыстории в стихотворении нет, так как предполагается, что содержание «Кольца» в целом знакомо читателю¹⁹². В драматизированном диалоге остаются лишь две реплики Зигмунда и два ответа Зиглинды (у Блока — Зигелинда). Стихотворение охватывает самые первые мгновения встречи героев: израненный Зигмунд стучится в двери хижины, Зиглинда открывает. Но примечательно, что герои с самого начала знают о взаимной предназначенности. В первой же реплике Зигмунд говорит:

Носят северные волны
От зари и до зари —
Носят вместе наши челны.

В ответной реплике Зиглинды содержится и намек на «неправедного обладателя»:

Черный Гундинг не со мною...
Голос друга... клич души!

(I, 349)

Такого мгновенного узнавания нет в словесном тексте «Валкирии», но в оркестре тема любви появляется значительно раньше, сопровождая выход Зиглинды. Таким образом, в тексте стихотворения обнаруживается влияние и музыкального текста драмы.

В двух последующих репликах, по сравнению с драмой, события несколько смещаются: упоминается меч Вельзе (Вотана) — у Вагнера о мече говорится уже после возвращения Гундинга, — и намечается мотив действенного, героического преобразования жизни («Вместе в кликами твоими / Загораются огни...»).

Итак, вместо экзотически-напряженной любовной сцены у Вагнера, в стихотворении Блока осталась лишь сцена «зова», первый момент узнавания избранных и намек на борьбу с «неправым обладателем». Налицо привычная для I тома лирики ситуация: попытка в любви преодолеть индивидуалистическое отчуждение, устремленность героя к Женственному началу, наконец, «треугольник» персонажей: Он — Она — Другой, — но на этот раз «проигранная» в образах вагнеровской тетралогии.

В первый период творчества Блока такая вариация сюжета «Стихов о Прекрасной Даме» не получает дальнейшего развития (не случайно «Валькирия» не включена Блоком в канонический текст I тома), но важна именно потенциальная возможность такого осмысления, важен факт включения вагнеровских ассоциаций в общую систему художественно-философской символики, связанной с критическим освоением теорий Вл. Соловьева и Д. Мережковского. А что это было именно так, подтверждает и первое письмо А. Блока и А. Белому от 1 января 1903 г., где Блок вновь возвращается к этой сцене и уже прямо связывает ее с символическими теургическими теориями перехода «жизни в мистику» (VIII, 52) и с теорией «святой плоти» Д. С. Мережковского: «Разве у Вагнера нет ужаса «святой плоти»? Разве не одуряюще святы Зигмунд и Зиглинда...». (VIII, 52).

Итак, стихотворение «Валкирия» свидетельствует о начале осмысления Блоком литературно-философской стороны твор-

чества Вагнера. Второе стихотворение — «Я никогда не понимал...», связанное с вагнеровским творчеством, относится к январю 1901 г. и написано под впечатлением концертного исполнения «Парсифаля» композитором С.В. Панченко¹⁹³. Это стихотворение примечательно, во-первых, как свидетельство увлечения Блока именно музыкой Вагнера, причем ее воздействие сразу же резко отделяется Блоком от других музыкальных впечатлений:

Я никогда не понимал
Искусства музыки священной,
А ныне слух мой различал
В ней чей-то голос сокровенный.

(I, 465)

В последующих строфах раскрывается своеобразие блоковского восприятия музыки: музыка осуществляет «связь времен» в сознании человека, проясняет прошлое, соединяет реальное бытие с «иным миром» («мечты»), становится чем-то большим, нежели просто искусство.

Намеченная в этом стихотворении связь музыки и памяти была существенна для самого Вагнера и даже обосновывалась им теоретически. Известно, что в его музыкальных драмах оркестровая партия является ведущим носителем содержания. Система лейтмотивов, именно в оркестре получающая свое законченное воплощение, позволяет раздвигать временную перспективу действия, связывает настоящий момент с прошлым — в этом случае, по мысли Вагнера, оркестровая партия выступает как «воспоминание», — или с будущим — и тогда оркестр выступает как «пророчество», «предчувствие»¹⁹⁴.

Но и у Блока, уже в его ранней лирике, также несомненна связь музыки и памяти. Для целого ряда стихотворений I тома лирики характерны ситуации «пение-воспоминание» и «пение-пророчество»¹⁹⁵. Генетическая связь с Вагнером в данном случае недоказуема, так как эти ситуации были характерны и для стихов Блока, созданных до знакомства с музыкой Вагнера, но примечателен именно факт совпадения восприятия сущности музыки у великого немецкого композитора и молодого поэта, постоянно жаловавшегося на отсутствие музыкального слуха. Несомненно, что переживание музыки Вагнера в какой-то степени подготовило первые теоретические формулировки философской концепции «музыки» в мировоззрении А. Блока, появившейся в первых письмах к А. Белому в 1903 г. В качестве теоретических источников для универалистского, диалектического понимания музыки в этот период более существенны бы-

ли идеи античной музыкальной эстетики (пифагорейцы, Платон, Гераклит), а также идеи Шопенгауэра, воспринятые через статью А. Белого «Формы искусства». С вагнеровскими теоретическими трактатами Блок в это время, видимо, еще не был знаком. Но непосредственные музыкальные впечатления сообщали мыслям Блока о музыке как первооснове бытия внутреннюю убедительность непосредственно пережитой истины.

С 1904 г. круг вагнеровских впечатлений у Блока значительно расширяется. Он старается не пропустить ни одного вагнеровского спектакля на петербургской сцене, слушает «Золото Рейна», «Валькирию», «Зигфрида», «Гибель богов», позднее «Парсифаля», «Тристана и Изольду», «Нюрнбергских мастерзингеров». С 1906 г. начинают выходить русские переводы вагнеровских трактатов: в 1906 г. — «Искусство и революция» и «Опера и драма», в 1911 г. — «Бетховен (1870)», в 1913 г. «Вибелунги. Всемирная история на основании сказания». В том же 1913 г. появляется книга С.Н. Дурьлина «Вагнер и Россия». Все эти книги имеются в библиотеке Блока, пометки на полях свидетельствуют о заинтересованном чтении¹⁹⁶. Именно в это время обостряется интерес к проблеме театра в символистских кругах. С 1904 г. в символистских журналах появляется ряд статей Вяч. Иванова и А. Белого, посвященных проблеме обновления театра и постоянно апеллировавших к творческому опыту и эстетической теории Вагнера. Все это способствует тому, что вагнеровская проблематика начинает занимать все более заметное место в статьях Блока, вагнеровская символика пронизывает не только творчество, но и обиходные формы бытия Блока¹⁹⁷.

В стихах и прозе этого периода прослеживается ряд скрытых и явных реминисценций из музыкальных драм Вагнера. Постоянно повторяются следующие мотивы: «ковка меча» (Нотунга), «рог заблудившегося героя» (Зигфрида), «заклятия огнем» (сцена из «Валькирии»), — и эпизодически встречается ряд других мотивов: копы Вотана, золото Альбериха, священный Ясень и др.

Если для творчества Блока 1904—1906 гг. наиболее характерны темы катастрофичности современного бытия, расколотости и двойственности сознания, омертвения и разложения старых позитивных ценностей, то с вагнеровскими темами связана прямо противоположная тенденция: поиски новой цельности, новых возможностей активного, волевого, действенного отношения к миру. Иначе говоря, проблема Вагнера осмысливается Блоком в этот период как проблема героического отношения к жизни.

В русской и европейской общественной и эстетической мысли конца XIX—начала XX вв. существовал целый ряд интер-

претаций идеи героического. Среди русских народников широкое распространение получили идеи Т. Карлейля о всемирной истории как «истории великих людей»¹⁹⁸. Эти идеи оказали безусловное влияние на противопоставление «критически мыслящих героев» аморфной, безликой, инертной исполнительнице — «толпе», популярное в народнической теории¹⁹⁹.

Для народнической и — шире — общедемократической традиции была характерна также концепция героя-жертвы, обреченного на страдания и мученическую смерть «за великое дело любви»²⁰⁰.

При всем социологическом субъективизме этих концепций, в их основе все же лежит признание неких высших надличностных ценностей — «общего дела» — и разумности, целесообразности, прогрессивности исторического развития. В символистских кругах большим сочувствием пользовалась ницшеанская концепция исторического процесса как «вечного возвращения» и соответствующая ей идея героического *amor fati*, принятия жизни, несмотря на бесцельность и ужас человеческого существования. У самого Ницше эта концепция героического складывалась под несомненным влиянием Вагнера. В «Опыте самокритики», предваряющем «Рождение трагедии», Ницше характеризует героическое отношение к жизни следующим образом: «Интеллектуальное предрасположение к жестокому, ужасному, злему, загадочному в существовании, вызванное благополучием, бьющим через край здоровьем, полнотою существования. Испытующее мужество острого взгляда, жаждущего ужасного как врага, достойного врага, на котором оно может доказать свою силу, на котором оно хочет научиться, что такое «страх»²⁰¹.

Последняя фраза делает совершенно очевидным вагнеровский подтекст всего отрывка, вызывая в памяти первое действие «Зигфрида». Ницше как бы не замечает трагической обреченности подобного героизма, но истерическая нервозность его утверждений не позволяет рассматривать их как безоговорочную, нерелефированную апологию героического. Однако последнее обстоятельство русскими символистами почти не учитывалось, и ницшеанская концепция героического начала у Вагнера воспринималась именно как апология, заслоняя собой собственно вагнеровское трагедийное решение проблемы героического.

Все эти традиции безусловно были знакомы Блоку, и его интерпретация проблемы героя носила полигенетический характер. Вагнеровская и ницшеанская концепции героя переплетались с совершенно иными по смыслу концепциями, характерными для русской демократической традиции.

Одним из символов действенного, героического отношения к жизни в творчестве Блока этого периода становится «ковка меча» из I действия «Зигфрида». В драме Вагнера эта сцена является апофеозом героического самоутверждения Зигфрида. У Блока сохраняется вагнеровская интерпретация этой сцены. Впервые отражение ее находим в стихотворении «Поэт, краснея, медь...» (1904):

Поэт, краснея, медь. Над горном
Стою — и карлик служит мне;
Согбенный карлик в платье черном,
Какой являлся мне во сне.

(II, 42)

Очевидность этой реминисценции подтверждается сопоставлением данного четверостишия с знаменитым Прологом из «Возмездия». Можно утверждать, что стихотворение 1904 г. явилось первым наброском Пролога, на что указывает совпадение стихотворных размеров, созвучность первых строк, одинаковая рифмовка (*горном-черном*) и, наконец, образ карлика (Миме).

Однако данное стихотворение в целом не является зеркальным отражением сцены «ковки меча». Два последующих четверостишия также поддаются интерпретации в духе вагнеровской символики, но уже охватывают и события «Гибели богов», смерть Зигфрида, его похороны. Иными словами, сюжет тетралогии предельно сжимается. Сразу же ставится вопрос о катастрофической обреченности самодовлеющего героизма. Дальнейшее развитие сюжета этого стихотворения сталкивает вагнеровскую символику с чужеродной ей образной системой, связанной со сферой «цыганщины», «воли». Как было показано в статье Ю.М. Лотмана и З.Г. Минц «Человек природы» в русской литературе XIX в. и «цыганская» тема у Блока», в контексте лирики 1903–1905 гг. образы цыган «возникают в кругу тем и проблем, навеянных сегодняшней жизнью, так или иначе переплетающихся с мотивом города»²⁰². Можно предположить, что, не находя внутри вагнеровской традиции выхода из трагической антиномии героизма, Блок пытается вывести разрешение конфликта в иную область действительности. Но последнее четверостишие не столько вытекает из развития лирической темы стихотворения, сколько завершает ее внешне: смерть героя освящает его путь (не случайно в первоначальной публикации это стихотворение носило заголовок «Святой»).

Тема «ковки меча» отражается и в стихотворении того же 1904 г. «Вот — в изнурительной работе / Вы духу выковали меч...»

Связь с вагнеровской символикой в этом стихотворении не столь очевидна, как в предыдущем, хотя тема «ковки меча» и здесь связывается с активным, всеприемлющим отношением к миру. Но проблема этической правомерности такого «всеприятия» звучит еще более резко, а образ «меди колокольной», также завершающий это стихотворение, получает характер не «освящения», а скорее «возмездия» (уместно напомнить, что и это стихотворение первоначально имело заглавие — «Искушение»).

Вот — в изнурительной работе
Вы духу выковали меч.
Вы — птицы. Будьте на отлете,
Готовьте дух для новых встреч.

.....
Открытый путь за далью вольной,
Но берегитесь, в даль стремясь,
Чтоб голос меди колокольной
Не опрокинулся на вас!

(II, 49)

Стихотворение «Бред» (1905) прямо связывает тему самодовлеющего, индивидуалистического героизма с темой измены изначальным ценностям. При этом этическая неправомочность этой измены подчеркивается тем, что перед смертью герой возвращается к изначальному идеалу, сознавая, что никакого иного положительного идеала ему обрести не удалось.

Вся ситуация стихотворения воспроизводит сцену из «Гибели богов», где к Зигфриду, изменившему Брюнгильде, возвращается память под воздействием волшебного напитка, а его рассказ о встрече с ней кончается гибелью героя. Поэтому в первых строфах стихотворения возникает мотив памяти («Так слушай, как память остра,— / Недаром я в смертном бреду...»).

Центральный эпизод стихотворения — воспоминание Зигфрида о встрече с валькирией Брюнгильдой. Воспроизводится сцена, в которой Брюнгильда, усыпленная Вотаном, спит на вершине скалы, окруженная кольцом огня, а Зигфрид, прорываясь сквозь огонь, пробуждает ее поцелуем.

Если рассмотреть это стихотворение в контексте блоковской лирики, то следует вспомнить о намеченной еще в первый период творчества возможности осмыслить сюжет «Стихов о Прекрасной Даме» в вагнеровских образах. Тогда стихотворение «Бред» явится развитием этой возможности. «Белая Дева» может быть одновременно воспринята и как героиня лирики I тома, Прекрасная Дама, герой — как ее рыцарь, а ситуация из-

мены свяжет это стихотворение с целым рядом стихотворений второго и третьего томов, в которых получает свое развитие тема измены прежним идеалам (миру I тома). Тем более интересно столь раннее осознание неизбежности предсмертного возвращения к юношескому идеалу («первой любви»):

Как странен мой траурный бред!
То — бред обнищалой души...
Ты — свет мой, единственный свет,
Другой — в этом трауре нет.

(II, 88)

Таким образом, вагнеровская идея героического, возникая в творчестве Блока 1904–1905 гг., сразу же обнаруживает трагическую противоречивость, недостаточность, обреченность. Показательно в этом плане и стихотворение «За холмом отзвенели упругие латы...» (1907), рисующее сцену из «Валькирии»: Зигмунд перед битвой с Гундингом, только что узнавший от валькирии Брюнгильды, что он покинут Вотаном и обречен на гибель.

На вагнеровский подтекст здесь указывает «копье полуночи» — копье Вотана, о которое разбивается меч Зигмунда, и эпитет «Солнцебог», примененный к герою: как известно, миф о герое в тетралогии Вагнера соотносится с древним космологическим солнечным мифом. Заключительная строфа в рукописи имела другой вариант, делавший вагнеровский подтекст совершенно очевидным:

И потом, на холмы посылая туманы,
Ты — Валкирия, Дева, Змея,
Будешь страстью лечить мои знойные раны
Под неверным мерцаньем копья.

(II, 429–430)

Характерен выбор эпизода: Блок рисует Зигмунда не в моменты высшего подъема сил и экстатического восторга, а в момент крушения светлых надежд и осознания собственной обреченности. Этот эпизод находит свое отражение в статье того же года «О драме», где Зигмунд сопоставляется с андреевским Человеком: «Этот Человек, ищущий меча и щита, как Зигмунд, проклиная с рыданием и шепчущий с гневом и укоризной, от которых разрывается сердце: «Ты женщину обидел. Ты мальчика убил» (V, 191).

Чтобы подчеркнуть специфику подобного выбора и осмысления вагнеровских эпизодов, стоит сопоставить блоковский подход к образам «Кольца нибелунга» с концепцией, изложен-

ной в статье А.П. Иванова «Логэ и Зигфрид»²⁰³. Автор этой статьи — искусствовед, брат приятеля Блока Е.П. Иванова, близкий по мировоззрению к символистам. По свидетельству Е.П. Иванова, Блок и А.П. Иванов «находили много общего для разговора, понимали друг друга с полслова и сходились в мнениях о многом»²⁰⁴.

Статья «Логэ и Зигфрид», несомненно, создавалась под влиянием бесед Блока и А.П. Иванова о «Кольце нибелунга». На это указывает хотя бы совпадение в выборе эпизодов из Вагнера, отразившихся в творчестве Блока и анализирующихся в статье А.П. Иванова: статья начинается описанием сцены пробуждения Брюнгильды (стихотворение «Бред»), Зигмунд характеризуется как «мнимо свободный герой», в руках которого Нотунг был надломлен Копьем («За холмом отзвенели упругие латы...»), ковка меча интерпретируется как наивысшее утверждение «огненной мощи» и свободы Зигфрида («Поет, красная, медь...»), наконец, в заключительных разделах статьи говорится об измене Зигфрида, о его смерти и Мировом пожаре, охватившем Валгаллу.

Но в изложении А.П. Иванова в образе Зигфрида, во всех его подвигах подчеркивается прежде всего его «солнечная мощь», «пламенность», «неустрасимость», «свобода». Но что именно эта самодовлеющая мощь и свобода явились причиной катастрофической гибели Зигфрида, А.П. Иванов не видит, и таким образом, вся вагнеровская критика героического индивидуализма для него остается незамеченной. В статье даже не возникает вопроса об этической правомерности подобного героизма. А.П. Иванов противопоставляет в своей статье «светлых» и «темных» персонажей, подвластных стихии «Огня» или стихии «Мрака». Об Огне-Логэ в статье говорится: «Это пламень святой радости Жизни, Огонь ее таинственного опьянения. Он, древняя мировая стихия, разливается по миру, вливается в светлых избранников Жизни, пылает в их сердцах мощными порывами... Логэ дает своим избранникам великую светлую мощь; ею свершают они светлые подвиги»²⁰⁵. Все это очень напоминает Ницше, для которого также не существует вопроса о нравственном оправдании героизма. Самоценность героизма, утверждаемая в статье А.П. Иванова, противоположна блоковскому пониманию этой проблемы. Как было показано, именно самоценность индивидуалистического героизма сразу же была поставлена Блоком под сомнение.

Эти сомнения усугубились под влиянием событий русской революции 1905 г., которые послужили толчком для размышлений Блока о народных массах («душе народной») как воплощении «стихийного» начала.

Интересно отметить, что стихийное движение социальных низов также отразилось в лирике Блока через вагнеровскую символику. Стихотворение «Поднимались из тьмы погребов...» (1904) заканчивается картиной, явно навеянной «Кольцом нибелунга»: стерегущий дракон (Фафнер), мировой пожар. Да и вся эта картина бессмысленного подневольного труда, рассмотренная в таком контексте, напоминает сцены в рудниках Альбериха, где рабы-нибелунги добывают клад для хозяина:

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

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

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

(II, 153–154)

Однако, несмотря на все мировоззренческие сдвиги, происшедшие в сознании Блока под влиянием первой русской революции, несмотря на все сомнения в жизнеспособности индивидуалистического героизма, было бы ошибкой утверждать, что проблема героического, активного, действенного отношения личности к миру теряет для Блока свое значение. Напротив, складывающаяся в это время в творчестве Блока стихийная, дисгармоничная картина мира предполагала обострение данной проблемы, настойчиво требовала самоопределения личности в изменившемся мире. В ряде статей Блока данного периода вагнеровский символ Нотунга по-прежнему связывается с темой действенного, волевого отношения к жизни. В 1906 г. мотив Нотунга появляется в рецензии на литературно-философский сборник «Свободная совесть». Говоря о трудных вопросах, «разросшихся» в «густое и тучное древо», Блок сравнивает его с «вековым священным Ясенем» (центральный символ «Кольца») и заканчивает рецензию словами: «Но тогда — да загорится над ними в стволе его рукоять божественного меча Вотана». (V, 611). В ином варианте этот мотив повторяется в статье «О театре»: «В переходные эпохи не мо-

жет быть великих талантов, переходные эпохи значительны именно тем, что оскудевает стихия, но зато слышны звонкие удары человеческого молота. Это — человек, весь окровавленный, избитый, израненный, идет к своему возрождению лишь ему ведомым, страшным, трагическим путем». (V, 249).

Показательна в этом отношении статья «Михаил Александрович Бакунин», в которой делается попытка найти новую цельность характера. «Он над гегелевской тезой и антитезой возвел скоропалительный, но великолепный синтез, великодушный потому, что им он жил, мыслил, страдал, творил. Перед нами — новое море «тез» и «антитез». Займем огня у Бакунина! Только в огне расплавится скорбь, только молнией разрешится буря» (V, 34). В этой статье Блок вновь возвращается к типу «зигфридовского» героизма и выявляет его положительные аспекты: способность к действенному самоопределению личности²⁰⁶.

В лирике II тома можно указать на целый ряд стихотворений, в которых содержится апология героического начала. Большинство из них относится к 1906–1907 гг.: «Так окрылено, так напевно...», «Когда я создавал героя...», «Есть лучше и хуже меня...», «Ты пробуждалась утром рано...» (отражается образ Валькирии), «Сын и мать», и, наконец, знаменитое «О, весна без конца и без краю...» Во всех этих стихотворениях образ активно действующего героя с «звенящим щитом», «светлым мечом», «свободным копьём», несомненно, навеян вагнеровскими ассоциациями. Очевидна и связь героя с «солнечным» мифом («Сын и мать», «Когда я создавал героя...», «Ты пробуждалась утром рано...»): герой борется с мраком, побеждает его и погибает на закате. В этих стихотворениях ощутимо влияние не только Вагнера, но прежде всего его ницшеанской интерпретации (именно в этот период, в конце 1906 г., Блок знакомится с книгой Ницше «Рождение трагедии»).

Апология индивидуалистического героизма сталкивается у Блока с противоположной тенденцией, со стремлением осознать личность как часть надличностного целого. Вопрос ставится следующим образом: возможно ли осуществить единство индивидуального и всеобщего, не теряя при этом личной активности и способности к волевому воздействию личности на мир?

Эта проблема была актуальна не только для Блока, но и для всех младосимволистов. Особенно активно развивалась идея кризиса индивидуализма в статьях Вяч. Иванова. И прежде всего ставится вопрос о преодолении индивидуализма в области художественного творчества. При этом центральное место в теории Вяч. Иванова отводится проблеме преобразования старого театра

и превращения его в культовое соборное действо. В критике современного театра, не способного к активному воздействию на зрителя и далекого от народных масс, в утверждении театра будущего как синтетического единства музыки, слова и действия. Вяч. Иванов, несомненно, исходит из вагнеровской концепции театра, изложенной им в трактатах «Искусство и революция», «Опера и драма», «Бетховен (1870)». Многие положения статей Вяч. Иванова близки и Блоку. В статье «Драматический театр В.Ф. Коммиссаржевской» Блок прямо связывает проблему преодоления индивидуализма с задачей обновления театра и говорит о Вагнере как предтече современных театральных реформ: «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 единого кристалла своей <...>. В такую эпоху должен воскресать театр. Почва для него уже напоена стихийными ливнями вагнеровской музыки, ибсеновской драмы» (V, 95). Однако концепции театра будущего у Вяч. Иванова и Блока отнюдь не тождественны, как не тождественно и их понимание теоретического наследия Вагнера.

Наибольшим сочувствием Вяч. Иванова пользуются самые уязвимые стороны учения Вагнера, а именно утопическая теория преобразования жизни через преобразование театра. В трактате «Искусство и революция» Вагнер высказывает предположение, что «искусство и его учреждения <...> могут <...> сделаться предвестниками и моделью для всех будущих коммунальных учреждений»²⁰⁷. Эта мысль усиленно развивается Вяч. Ивановым, доходя почти до абсурда. Опыт музыкальной драмы Вагнера для Вяч. Иванова недостаточен, так как она еще не становится культовым действием²⁰⁸. А преобразование жизни посредством теургического искусства мыслится в статьях Вяч. Иванова не только осуществимым в принципе, но и ожидаемым в самом ближайшем будущем. В статье «О веселом ремесле и умном веселии» Вяч. Иванов рисует следующую картину преображенной жизни: «...Встретятся наш художник и наш народ. Страна покроется оркестрами и фимелами, где будет плясать хоровод, где в действе трагедии или комедии, народного дифирамба или народной мистерии воскреснет истинное мифотворчество (ибо истинное мифотворчество — соборно), — где самая свобода найдет очаги своего безусловного, беспримесного, непосредственного самоутверждения (ибо хоры будут подлинным выражением и голосом народной воли)»²⁰⁹.

Это непосредственное применение утопической теории Вагнера к практике современного театра вызывает возражения у

Блока. В статье «О театре» Блок, ограничивая тему, пишет: «Пускаться в общие рассуждения о театре далекого прошлого и отдаленного будущего у меня нет охоты» (V, 241). Здесь несомненно внутренняя полемика с постановкой вопроса о театре у Вяч. Иванова: «В последние годы русские писатели, хотя и не специалисты, заинтересовались театром, и мы имеем немало прекрасных и сжатых статей, освещающих вопросы теории и даже техники театра и ставящих их в связь с общими вопросами культуры. Правда, очень многие из этих писателей любят теорию более, чем практику, навязывают театру не совсем близкое ему дело, и немногие из них действительно любят и знают театр как таковой» (V, 242). По Блоку, не преобразование театра является условием обновления жизни, но перестройка жизни делает возможным обновление театра: «Не сегодня-завтра постучится в двери наших театров уже не пресыщенная толпа современной интеллигенции, а новая, живая, требовательная, дерзкая. Будем готовы встретить эту юность. Она разрешит наши противоречия, она снимет груз с усталых плеч, окрылит или погубит» (V, 276), — пишет он в статье «О театре». Судя по тому, что в этой статье Блок приводит цитату из «Искусства и революции» о губительном влиянии современной технической цивилизации на искусство, а также анализируя заметки Блока на полях этого трактата, можно прийти к выводу, что в теории Вагнера Блока в большей степени привлекала критика современного театра. К позитивной части теории Вагнера Блок относился как к чаемым, но несуществующим в ближайшее время преобразованиям²¹⁰. Позитивная программа обновления театра не получала у самого Блока какого-либо систематического изложения. Видимо, не случайно в этой же статье появляется еще один вагнеровский символ: «рог заблудившегося героя», восходящий к музыкальной характеристике Зигфрида: «Чем смертельнее роковая усталость, подлая измученность некоторых групп современного общества, — тем звонче поют ручьи, тем шумнее гудят весны, тем слышнее в ночных полях, быстро освобождающихся от зимнего снега, далекий, беспокойный рог заблудившегося героя. Быть может, как в былые дни, герой, шествующий в крылатом шлеме, с мечом на плече, вступив на подмостки театра, встретит только жалких и нереальных ведьм, этих «пузырей земли», по слову Шекспира, бесплотных, несуществующих, мнимых, как воздух» (V, 270).

Проблема преодоления индивидуализма в сочетании с поисками действенной позиции личности по отношению к миру была наиболее острой проблемой творчества Блока 1907–1909 гг. Именно в это время Блок ищет новый универсальный символ

способный выразить новое мироощущение. В статьях 1908–1910 гг. в этой роли выступает символ «мирового оркестра», в котором находят воплощение мысли Блока о трагическом отчуждении личности от народной стихии, о кризисе индивидуализма, о необходимости соотнесения личного пути художника с общим движением истории. Именно символ «мирового оркестра» становится определяющим в общей картине мира, своеобразном мифологизированном «космосе», сложившемся к этому времени в сознании Блока. Но впервые этот символ появляется не в публицистике, а в художественном творчестве, в 5-й картине «Песни Судьбы» (1908). С нашей точки зрения, он генетически также восходит к Вагнеру, но уже не столько к литературно-философской, сколько к музыкальной стороне его творчества. Яснее всего это видно именно при первом появлении «мирового оркестра» в авторских ремарках «Песни Судьбы», где «мировой оркестр» воспринимается не просто как словесная метафора, но и как часть предполагаемого оформления будущего спектакля. О «мировом оркестре» в картине говорится трижды. В начале — перед решающей встречей и соединением героев, на рассвете: «Луна бледнеет. Заря. Петухи начинают перекличку — все дальше, все дальше. Утренник налетает, шелестя все смелей и вдохновенней. — И медленно возрастая и ширясь, поднимается первая торжественная волна мирового оркестра. Как будто за дирижерским пультом встал кто-то, сдерживая до времени страстное волнение мировых скрипок» (IV, 145). Второе упоминание о «мировом оркестре» совпадает с кульминацией сцены: страсть Фаины и Германа получает отклик в музыке «мирового оркестра»: «Весь мировой оркестр подхватывает страстные призывы Фаины. Со всех концов земли набегают волны утренних звонов. Разбивая все окопы, прорывая все плотины, торжествует победу страсти все море мировых скрипок» (IV, 149). Наконец, последнее появление темы «мирового оркестра» завершает сцену: «Раздается окрик ямщика, свист и конский топ; голос колокольчика, побеждая бубенцы, вступает в мировой оркестр, берет в нем первенство, а потом теряется, пропадает, замирая где-то вдали на сияющей равнине» (IV, 150).

Думается, что такое драматургическое решение более всего напоминает сцены из музыкальных драм Вагнера. Так, первое проведение темы «мирового оркестра» сопоставимо с увертюрой «Золота Рейна». Приведем описание этого эпизода, сделанное Б. Левиком: «Предутренние сумерки, туман. В оркестре возникает самый низкий звук — ми бемоль контроктавы у контрабасов, к нему присоединяется квинта си бемоль у фаготов. Это — хаос,

начало бытия, из которого возникает жизнь. <...> Лейтмотив Рейна в той же тональности звучит у струнных.<...> Движение оживляется, <...> динамика растет. Диапазон расширяется, в действие вступает все больше инструментов. Так искрится, сверкает, раскрывает все свое величие могучий Рейн. Волны набегают, открываются обратно, снова набегают, и все это длится вечно»²¹¹.

Необходимо обратить внимание на особую роль оркестровой партии. В музыкальной драматургии Вагнера оркестр является основным носителем музыкального содержания. Но в «Кольце нибелунга» оркестр к тому же является аналогом мирового универсума, символом Первоединого, т.е. действительно «мировым оркестром». А.Ф. Лосев в статье «Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем» характеризует вступление к «Золоту Рейна» как «удивительное музыкальное живописание космогонии», рисующее «постепенное нарастание, как бы выхождение из бездны мирового бытия»²¹².

В музыкальной драматургии «Кольца», благодаря этой своеобразной «космической» роли оркестра, «внутренний мир» героев, частные явления и события («микрокосмы»), при всей их видимой автономности, оказываются постоянно соотношены со всем мировым целым, со всеобщими глубинами бытия, — с «макркосмом». Именно такова роль «мирового оркестра» в его втором проведении в «Песне Судьбы». Ближайшая аналогия из Вагнера — уже анализировавшаяся сцена встречи и соединения Зигмунда и Зиглинды в первом действии «Валькирии», где зарождающаяся любовная страсть получает свое наиболее полное воплощение не столько в вокальных партиях, сколько в экстатической партии оркестра.

Не случайно у Блока говорится о «море мировых скрипок»: в символике оркестровых тембров у Вагнера лейтмотивы, связанные с темами любви, страдания и вообще человеческих страстей, поручались именно группе струнных.

Вероятность этой аналогии подтверждается не только прослеженными выше реминисценциями из Вагнера. Один из отмеченных вагнеровских мотивов — «рог заблудившегося героя» — появляется в первой редакции «Песни Судьбы», в реплике Германа из 7-й картины: «Тишина полна звуков. Я слышу трубу: далекий рог заблудившегося героя. Погибнет? Нет, нет, нет! Сухой треск барабанов. Вот он идет... Идет герой, в крылатом шлеме, с мечом на плече» (IV, 451). Возникновение этого почти буквального описания выхода Зигфрида в тексте «Песни Судьбы» указывает на связь символа «мирового оркестра» с кругом вагнеровских образов, присутствующих в подтексте пьесы.

Блок был знаком с трактатами Вагнера «Опера и драма» и «Бетховен (1870)», в которых теоретически обосновывалась особая драматургическая роль оркестра. Но характер блоковских помет на полях свидетельствует о том, что Вагнер — теоретик музыки почти не привлекал внимания Блока. В трактате «Бетховен (1870)» — самом «специальном» музыкально-теоретическом трактате Вагнера — нет ни одной пометы Блока (в единственном из всех, имеющихся в его библиотеке). В трактате «Опера и драма» пометки распределены неравномерно: в первой части — «Опера и сущность музыки» — также нет ни одной пометки, во второй части — «Театральное представление и сущность драматической поэзии» — пометки многочисленны, но относятся в основном к рассуждениям Вагнера о кризисе элитарного искусства, об отчуждении искусства от народной жизни, о необходимости театральных реформ. В третьей части — «Поэзия и музыка в драме будущего» — только одна пометка. Очевидно, особенности музыкальной драматургии Вагнера не столько осваивались Блоком рационально, сколько интуитивно схватывались в процессе эмоционального переживания музыки Вагнера.

Из сказанного вытекают две группы выводов. Первая касается проблемы героического начала в творчестве Блока, вторая — блоковской концепции «музыки». Разделение это в известной степени условно, так как в реальном своем бытии эти проблемы тесно переплетались между собой.

1. «Мировой оркестр» у Блока символизирует такое соотношение личного и всеобщего, которое предполагает «нераздельность и неслиянность» этих начал. Если мир — «оркестр», то личность («душа человека») — «есть самый сложный и самый нежный и самый певучий музыкальный инструмент» (V, 417), участвующий в звучании «мирового оркестра». Такое соотношение личного и всеобщего не означает пассивного растворения личности в общем ходе мировой жизни и не снимает отчуждения автоматически. По самой структуре образов «мирового оркестра» и отдельного «инструмента» («скрипки», арф», «барабана» и т.п.) — участие личности в жизни мирового целого означает не только влияние мировых законов на отдельную личность, но и обратное влияние личности на общее состояние мира (противопоставление «настроенных» и «расстроенных» скрипок в статье «Памяти В.Ф. Коммиссаржевской»). Участие в «мировом оркестре» означает усиление нравственной ответственности личности. В статьях 1908–1910 гг. Блок говорит о «неустанном напряжении внутреннего слуха» как «непременном условии писательского бытия» (V, 371). Людей, чутких к «мировому оркестру»,

Блок называет «художниками»: «Художник — это тот, для кого мир прозрачен <...>, тот, кто роковым образом, даже независимо от себя видит не только первый план мира, но и то, что за ним, ту неизвестную даль, которая для обыкновенного взора заслонена действительностью наивной» (V, 418). Здесь также сказывается влияние вагнеровской эстетической теории, согласно которой «одному художнику доступно проводить в образах мир, еще не принявший определенной формы»²¹³.

Для достижения этого единства от современного художника требуется отречение от индивидуалистического эгоизма, волевое, нравственное усилие, делающее творчество отдельной личности общезначимым. Это волевое нравственное усилие в публицистике Блока называется «долгом». В статье «Три вопроса» Блок особо выделяет творчество Ибсена, как художника, руководимого «долгом». В статье же «От Ибсена к Стриндбергу» (1912) путь от самоутверждения личности вне окружающей среды к возвращению к обществу, от индивидуализма к его кризису характеризуется как «путь героя» и описывается в образах вагнеровской тетралогии: «С Ибсеном произошло то же, что с Зигфридом, только не в дремучем лесу, не в молниях и радугах Валгаллы, не в огненном кольце Валькирии, — а в нашем будничном и сером свете» (V, 456). Уход Ибсена из дома сопоставляется с уходом Зигфрида от Миме: «Что делать “герою” со старым карлой, который думает только о золоте (о коммерции, о сельдях) и варит сыну мерзкое зелье — готовит ему торговую карьеру» (V, 456). Так же описан и разрыв Ибсена с норвежским обществом: «Конечно, кто такие норвежцы, как не “общество” злых и корявых Нибелунгов, пребывающих в домашних спорах». (V, 457). «Ибсен поднимает над своими Нибелунгами бич сатиры... Нибелунги разозлились и восстали. «Слушай, сыночек Зигфрид, я ведь всегда от души тебя ненавидел и хочу срубить тебе голову», — говорит глупый Миме Зигфриду. В ответ он получает удар меча» (V, 457).

Второй период деятельности Ибсена — возвращение на родину и кризис индивидуализма — также сопоставляется с путем Зигфрида: «Так Зигфрид, понявший голос птицы, достигает вершины скалы, разрывает огненное кольцо и обретает свою любовь и гибель близ дочери Хаоса, которую он разбудил» (V, 458).

Мысль о необходимости отречения от индивидуализма воплощается и в стихах этого периода, в которых также находят свое отражение образы оркестра-мира и инструмента-личности. Особенно важны образы «струнных» — скрипки, арфы, гитары (даже рояль осмысливается Блоком как струнный инструмент). Стертая метафора «сердечные струны», «струны души»

под влиянием символа «мирового оркестра» включается в новые семантические связи, получает новое звучание. Особенно показательно стихотворение «Голоса скрипок», которое обычно сопоставляется со стихотворением Ф.И. Тютчева «Певучесть есть в морских волнах...». Но при этом сопоставлении не учитывается различие в решении сходной темы. Вопросительная интонация, завершающая стихотворение Тютчева, только констатирует разлад между «микрокосмосом» и «макркосмосом». У Блока вопросительная интонация второй строфы сменяется императивной интонацией третьей строфы, осознание разлада между личным и всеобщим — волей к единству.

Иными словами, Блок вплотную подходит к концепции эпического творчества, в котором личное начало, не отрицая себя, выступает как необходимый момент диалектического единства личного и общего. Говоря словами самого Блока, «поэт нашел себя и вместе попал в свою эпоху. Таким образом, моменты его личной жизни протекают наравне с моментами его века, а они, в свою очередь, единовременны с моментами творчества»²¹⁴. Поэтому и в Прологе к поэме «Возмездие» сцена «ковки меча» получает совершенно новую интерпретацию, по сравнению с ее предыдущими отражениями в творчестве Блока: это одновременно и апофеоз героического отношения к миру, и осознание этого героизма как составной части общего действия:

Герой уж не разит свободно,
Его рука — в руке народной.

(III, 302)

2. Вторая группа выводов касается вопросов формирования и развития концепции «музыки» Блока, ее влияния на творчество поэта.

29 июня 1909 г. в Бад-Наугейме, после прослушивания оперы Вагнера, Блок делает в записной книжке № 26215 заметку, которая не только подтверждает вероятность связи блоковского символа «мирового оркестра» с музыкой Вагнера, но и дает возможность проследить психологический процесс становления концепции «музыки» у Блока в целом.

Первым толчком к формированию концепции «музыки» является конкретное эмоциональное переживание музыки-искусства, в данном случае — музыки Вагнера. «Вагнер в Наугейме — нечто вполне невыразимое, напоминание — «*ἀναμνησις*»*, — так начинается заметка. Без соотнесения с определенным звуковым

* Воспоминание. (др. греч.).

образом многие словесные образы данного отрывка представляются необъяснимыми и субъективистски-произвольными. Таково, например, описание «предмирных» — условий, в которых зарождается музыка: «Слушать музыку можно только закрыв глаза и лицо (превратившись в ухо и нос), т.е. устроив ночное безмолвие и мрак — условия «предмирные». В эти условия ночного небытия начинает втекать и принимать свои формы — становиться космосом — дотеле бесформенный и небывший хаос». Эти слова кажутся почти иллюстрацией к вступлению «Золота Рейна». Кстати, хотя неизвестно, какую именно драму Вагнера слушал Блок в тот вечер, но что это была одна из частей «Кольца» — несомненно, так как в заметке цитируются слова Эрды из третьего действия «Зигфрида»: «Сон — мечта, в мечте — мысли, мысли рождаются из знания».

От чисто эмоционального восприятия музыки Вагнера Блок переходит к осмыслению музыки как «самого совершенного из искусств» и к построению определенного образа музыки: «Музыка потому самое совершенное из искусств, что она наиболее выражает и отражает замысел Зодчего. Ее нематериальные, бесконечно малые атомы суть вертящиеся вокруг центра точки. Оттого каждый оркестровый момент есть изображенные системы звездных систем — во всем ее мгновенном многообразии и текучем. «Настоящего» в музыке нет, она всего яснее доказывает, что настоящее вообще есть только условный термин для определения границы (несуществующей, фиктивной) между прошедшим и будущим. Музыкальный атом есть самый совершенный — и единственный реально существующий, ибо — творческий». В сознании Блока «музыкальное бытие» отождествляется с космическим бытием, а «музыкальный космос» описывается диалектически, в определении сущности музыки подчеркивается момент алогического становления. Здесь уже сделан переход к мифологизации музыки, и далее Блок говорит уже не о музыке-искусстве, а о Музыке как Первоедином, как универсальной духовной субстанции («Музыка творит мир. Она есть духовное тело мира — мысль /текущая/ мира»), как о сущности всякого явления («Музыка предшествует всему, все обуславливает»). Наконец, в заключительных словах заметки определяется место личности в «музыкальном космосе»: «Чем более совершенствуется мой слуховой аппарат, тем более я разборчив — и в конце концов должен оглохнуть вовсе ко всему, что не сопровождается музыкой (такова современная жизнь, политика и тому подобное)». Последние слова в данном контексте означают не уход от действительности, как это может

показаться на первый взгляд, а движение от внешне бессмысленной и хаотической «современной жизни», от калейдоскопа событий, «житейского шума» («политики») к познанию глубинных объективных законов мирового развития.

Подобные мировоззренческие построения исходят из глубинных принципов художественного видения мира у Блока. С идеей «мирового оркестра» связана, как представляется, полифоническая структура III тома лирики, в котором каждый цикл выступает не как универсальная декларация, а как «голос» в развернутой, изменчивой и противоречивой картине современного человеческого бытия. В прямое соответствие с особой ролью символа «мирового оркестра» следует поставить и значение «музыкальных» символов в образовании внутреннего мира отдельных стихотворений III тома лирики, в которых наблюдаются тематические переключки с заметками и статьями 1908–1910 гг. С описанием музыкального бытия как бытия космического переключается ряд стихотворений, в которых появление «музыкальной» темы приводит к универсализации содержания, к раздвижению пространственно-временных границ текста («Свирель запела на мосту...», «На смерть В.Ф. Коммиссаржевской», «Приближается звук...»). В соответствии с пониманием роли художника в «музыкальном» космосе находится программное стихотворение «Художник», в котором возникновение музыки является началом творческого процесса. Представления Блока о «музыке» как творческом начале находят свое отражение в образной системе «Итальянских стихов», где «озвученными» оказываются прошлое — эпоха Ренессанса, воплощавшая творческий «дух музыки», — и будущее, с которым связывается надежда на возрождение творческих сил, настоящее же безмолвно.

В то же время в лирике III тома существует ряд «музыкальных» символов, которые не соотносятся с идеей «мирового оркестра» позитивно, а представляют собой его извращенное подобие. Так, с моей точки зрения, следует оценить «ресторанные» стихи в «Страшном мире» и цикле «Возмездие» («В ресторане», «Из хрустального тумана...», «О нет, я не хочу, чтоб пали мы с тобой...»).

Определения, сопровождающие «музыкальные образы» в этих стихах — «визг», «вой», «воплъ» («визг цыганского напева», «скрипок вопль туманный», «скрипок вой»). В статье «Памяти В.Ф. Коммиссаржевской», противопоставляя «настроенные» и «расстроенные» скрипки, Блок использует те же определения: «Бывают скрипки расстроенные и скрипки настроенные. Расстроенная скрипка всегда нарушает гармонию целого; ее визг-

ливый вой врывается докучной нотой в стройную музыку мирового оркестра; она вечно дребезжит, а не поет; она предается истерике, но не плачет; она униженно молит о ненужном, но не требует строго и не просит повелительно о необходимом» (V, 417). В последних строчках Блок указывает на иной музыкальный источник данной образной сферы — цыганский ресторанный оркестр, явно противопоставляемый «мировому оркестру» (т.е. «высокой» музыке Вагнера): «Так в плохоньком ресторане оркестр, в пьяную полночь, увеселяет кабацкую голь рыдучим дребезжанием плохих визгливых скрипок» (V, 417).

Таким образом, в лирике III тома сосуществуют два мира. Один из них — мир творчества, высоких этических ценностей, гармонии личного, космического и исторического бытия, — воплощается в символе «мирового оркестра». Второй — «страшный мир» всеобщего отчуждения, раздробленности, утративший нравственные критерии и выступающий как бы искаженным, сниженным подобием первого мира.

Это «двоемирие» значительно сложнее привычного для романтизма противопоставления «идеальной» («небесной») и «земной» действительности. «Страшный мир» — это не только земная действительность, и вообще не вся действительность, в его изображении очевидны inferнальные черты. Точно так же и «мировой оркестр» не является только идеальной сферой, а предполагает самоопределение личности в общем ходе мирового и исторического развития.

Обращения Блока к творчеству Вагнера в послеоктябрьский период становятся еще более активными. Он пишет предисловие к готовившемуся переизданию трактата Вагнера «Искусство и революция», редактирует совместно с Л.Д. Блок либретто «Золота Рейна», имя Вагнера постоянно упоминается в его культурно-философских статьях, заметках, выступлениях.

Важен тот факт, что и сама революция в значительной степени была воспринята Блоком через вагнеровскую символику «мирового пожара» (символ, постоянно повторяющийся и в прозе Блока, и в поэме «Двенадцать»), так же, как в свое время и революция 1905 г., и надвигающаяся мировая война (Пролог к «Возмездию»).

Как известно, к этому времени взгляды Блока на историю культуры и роль искусства в жизни человека складываются в своеобразную философскую систему, подробно изложенную в «Крушении гуманизма» (1919). Все статьи и заметки Блока этого периода пронизаны стремлением понять смысл современности сквозь призму всей истории человеческой культуры,

решить вопрос о культурном наследии, предсказать судьбу европейской культуры.

В центральной антитезе блоковской культурфилософии — в противопоставлении цельной, синтетической культуры раздробленной «гуманной» цивилизации — определяющую роль играет понятие «духа музыки» как творческого, синтетического начала, сущности всякого явления. Как было показано, осмысление этой категории у Блока во многом восходит к переживанию вагнеровской музыки.

И в позитивной характеристике «культуры» («наука была неразрывно связана с искусством, и человек был верен духу музыки» (VI, 93), и в негативной характеристике «цивилизации» («хоровод Муз становится немислимым, ибо скульптор уже не понимает живописца, живописец — музыканта, и все трое — писателя <...> Наконец, каждый отдельно и все вместе перестают понимать ремесленника» (VI, 106–107), — Блок близок к Вагнеру и прямо ссылается в «Крушении гуманизма» на его трактат «Опера и драма» (VI, 107). В статьях послеоктябрьского периода Вагнер безусловно относится Блоком к творцам и пророкам новой культуры — «культуры масс». Рисуя символическую картину «пожара» в «храме просвещенной Европы», Блок пишет: «Гете будет слушать музыку этого огня. Он, застывший в своей неподвижности <...> подает руку Рихарду Вагнеру, автору темы огней в «Валькирии» — через голову неистовствующего в том же огне будущего, Генриха Гейне» (VI, 96). Вагнер характеризуется Блоком как «вызыватель и заклинатель древнего хаоса» (VI, 109), как «лучший выразитель» «синтетических усилий революции», ее «упругих ритмов, музыкальных потягиваний, волевых напоров, приливов и отливов» (VI, 112). (Ср. в статье «Искусство и революция»: «Вагнер все так же жив и все так же нов; когда начинает звучать в воздухе Революция, звучит ответно и Искусство Вагнера» (VI, 24).

В силу ряда причин (особая острота проблемы индивидуалистического героизма в творчестве Вагнера, идеал «Человека-артиста» как одно из центральных понятий блоковской позитивной программы, также восходящий к Вагнеру), именно характер осмысления Блоком творчества Вагнера выявляет с особой ясностью и сильные, и слабые стороны блоковской философии культуры.

Прежде всего, чем, по Блоку, определяется переход культуры в цивилизацию? Появлением на исторической арене «новой движущей силы» (т.е., в новейшее время, — «не личности, а массы») (VI, 94). Чем вызвано появление этой культурной силы, Блок не показывает. Более того, для «духа музыки» в об-

щем-то безразличен его носитель: «Кто бы ни был носителем духа музыки — пролетариат ли, народ ли, отдельный ли художник, — он только *бережет* некое Единое на *потребу*, дух музыки в данном случае. А этому духу нет решительно никакого дела ни до художника, ни до народа, ни до пролетариата, он не для них. Но *кто* его сумеет сберечь, тот недаром пройдет по пустынной пока и бедной истории нашей планеты» (VI, 462).

Из сказанного очевидно, что история, по Блоку, нуждается в причастности «духу музыки», потому что только тогда она обретает смысл и вступает в эпоху «культуры», но «дух музыки» в истории не нуждается и может существовать вне истории. Таким образом, историзм у Блока сочетается с а-историзмом, что создает одно из самых глубоких противоречий его философии истории. По-видимому, «дух музыки» не нуждается и в каком-либо моральном оправдании, по крайней мере — перед лицом «старой», христианской, гуманистической этики²¹⁶.

Логическим завершением разделения «духа музыки» и истории является противопоставление «музыкального бытия» и эмпирического существования, проводимое в ряде послеоктябрьских статей Блока. «Есть как бы два времени, два пространства, одно — историческое, календарное, другое — нечислимое, музыкальное. Только первое время и первое пространство неизменно присутствуют в цивилизованном сознании; во втором мы живем лишь тогда, когда чувствуем свою близость к природе, когда отдаемся музыкальной волне, исходящей из мирового оркестра» (VI, 101). Утрата бытия обрекает цивилизацию на гибель, хотя не означает немедленной утраты эмпирического существования. Старый мир, индивидуалистическая культура «могут еще вернуться и существовать, но они утратили бытие» (V, 59). И наоборот, прекращение эмпирического существования отнюдь не означает утраты бытия (ср. многочисленные рассуждения Блока о неуничтожимых «вечных формах», первичных по отношению к их материальному выражению).

Противопоставление «музыкального бытия» и «эмпирического существования» типологически сходно с двоемирием, организующим образную систему III тома, и сохраняет с ним определенную преемственную связь. Это подтверждается не только тем, что, по воспоминаниям современников, мир «цивилизованный» в восприятии Блока отождествлялся с «румынским» ресторанным оркестром²¹⁷. В.Н. Орлов убедительно сопоставляет эти воспоминания с рассказом С.М. Алянского о сильнейшем нервном потрясении, которое испытал Блок, услышав «эти ненавистные ему звуки «румынского оркестра» из какого-то толь-

ко что открывшегося нэповского кабака»²¹⁸. Сходно решается и вопрос о приобщении личности к миру музыкального бытия: необходимо волевое усилие, чуткость к природному и историческому ритму (ср. VI, 101), хотя это относится лишь к отдельной личности, так как, по Блоку, «варварские массы» всегда являлись «бессознательными хранителями культуры» (VI, 99).

Из этого противопоставления «музыкального» и «исторического» бытия неизбежно следует вывод, что эпохи, оставленные «духом музыки», лишены всякого морального права как-либо судить будущие эпохи, т.е. индивидуалистическая культура не в состоянии вынести какой-либо нравственный приговор «варварской», «массовой» культуре, которая может быть судима только по собственным внутренним «музыкальным» законам. Блок исходит из безоговорочного жертвенного отрицания старой культуры, пытаясь оправдать гипотетическую культуру будущего. Однако в такой позиции таится и определенная опасность, вначале, очевидно, не сознаваемая Блоком. Малейшая перестановка акцентов превращает отрицание индивидуализма в отрицание личности вообще, а проповедь цельной коллективистской, «массовой» культуры — в проповедь тоталитаризма. Опасность такого переосмысления продемонстрировала известная Блоку книга Евг. Полетаева и Н. Пунина «Против цивилизации» (Пг., 1918), авторы которой, используя по отношению к культуре будущего ту же терминологию, что и Блок — «творческий дух», «цельность», «коллективизм» — дали тоталитаристскую, вульгарно-механистическую модель общественного устройства.

Очевидно, именно отталкиваясь от такой возможности истолкования своей концепции культуры, Блок и противопоставляет индивидуалистическому «гуманному» человеку «человека-Артиста», неразрывно связанного с «революционными, народными, стихийными движениями» (VI, 290–291). Но если «гуманный» человек получает у Блока ряд определений, — «общественный», «этический», «политический», то идеал человека-Артиста определяется про преимуществу отрицательно. Правда, о нем говорится, что «только он будет способен жадно жить и действовать в открывшейся эпохе вихрей и бурь» (VI, 115), а в статье «Искусство и Революция» Блок пишет о «спасительном яде творческих противоречий» (VI, 24), о «ненавистнической любви» (VI, 25) и «беспокойстве и тревоге» как необходимой «ступени к артисту» (VI, 24), но в целом все-таки остается непонятным, как совместить идеал «человека-Артиста» с массовым характером культуры будущего.

Блок расходится с Вагнером в весьма существенном пункте

эстетической теории. Для Вагнера искусство призвано стать «моделью» для будущего социального устройства, т.е. искусство осмысливается едва ли не как главная движущая сила социальных преобразований. Блок перемещает акценты: оценить художников «по признаку чуткости, артистичности» значит, в его понимании, оценить их по «той степени совершенства, с которой жизнь мира отразилась в их ритмах» (VI, 114). Но тем труднее, по сравнению с Вагнером, становится уяснить принципиальное отличие человека-Артиста от художника старого типа.

Таким образом, Блоку не удастся преодолеть утопизм своей культурфилософской системы, удовлетворительно соотносить идеал «человека-Артиста» с представлениями о «массовом» характере культуры будущего, наполнить эти представления реальным историческим содержанием. Неразрешимый трагизм ситуации, в которой оказался Блок, заключался в том, что «музыкальная» философия истории, благодаря которой осуществилось приятие революции, одновременно таила в себе «проклятие отвлеченности» и не позволяла подойти к подлинно историческому видению мира.

Обращение Блока к творчеству Вагнера в послереволюционный период выявляют в логическом пределе трагически непримиримые противоречия мировоззрения Блока. Очевидно, именно здесь кроются причины затянувшегося «молчания» Блока-поэта в последние годы его жизни, понимаемые им самим как «конец музыки».

1985-1997

4. ПЕРЕПИСКА КАК ЦЕЛОСТНЫЙ ТЕКСТ И ИСТОЧНИК СЮЖЕТА

(На материале переписки Блока
и Андрея Белого, 1903-1908 гг.)

Интерес литературоведа к переписке писателей не нуждается в пояснениях. Письма издавна изучаются как бесценный источник историко-литературной информации: с помощью писем реконструируется писательская биография, из писем извлекаются сведения о том или ином участнике литературного процесса или просто о лицах, входящих в определенный дружеский круг²¹⁹. Письма рассматриваются как своеобразная «стилистическая лаборатория», как особый жанр, обладающий самостоятельной структурной организацией. Особенно подробно изучена поэтика дружеского письма пушкинской эпохи²²⁰. Объясняется это прежде всего тем, что, по замечанию Ю. Тынянова, именно в это время «письмо, бывшее документом, становится литературным фактом», а затем, «сыграв свою литературную роль, падает опять в быт, литературы более не задевает, становится фактом быта, документом, распиской. Но в нужных условиях этот бытовой факт опять становится фактом литературным»²²¹.

Мысль Тынянова, безусловно, намечала историческое изучение жанра письма. Однако до последнего времени вопрос о том, в какие именно эпохи письмо вновь становилось фактом литературы, какова была специфика этого возрождения жанра, не ставился даже в общем виде. Между тем речь может идти, как кажется, по крайней мере о двух весьма примечательных явлениях: о переписке кружка Станкевича, соединившей тематику и стилистику дружеского письма с традицией писем-трактатов, уходящей корнями в эпоху Возрождения и средневековья, а также о переписке русских символистов, имеющей подчеркнуто внебытовой характер²²². Переписка символистов, которая до сих пор изучается лишь как источник историко-литературных сведений, безусловно, должна быть изучена и как самостоятельный литературный феномен.

Ю.Н. Тынянов отмечает, что отношение к письму как к факту литературы было вполне осознанно писателями пушкинской эпохи: «Письма читались, распространялись. Вяземский собирался писать русский *manuel du style epistolaire*. Пушкин пишет черновики для невзыскательных частных писем»²²³. Подобное отношение к переписке характерно и для символистских кругов: «Всякое письмо А.А. Блока этого времени к Соловьевым было показано мне и мною изучено», — вспоминал А. Белый²²⁴.

В дневнике Блока вклеены черновики посланных и непосланных писем, неоднократно упоминается о письмах, адресованных теми или иными корреспондентами З.Н. Гиппиус, Д.С. Мережковскому и переданных Блоку для ознакомления. В Дневнике секретаря С.-Петербургского религиозно-философского общества С.П. Каблукова²²⁵ вклеены или переписаны десятки писем, адресованных не только ему, но и ряду видных представителей русского символизма и близких к нему кругов: В.В. Розанову, Д.С. Мережковскому, Вяч. Иванову, О.Э. Манделштаму и др. Примечательно, наконец, что в письме к А. Белому от 19 февраля 1903 г. Блок сообщает: «Сейчас получил письмо от Перцова, в котором он просит одно из Ваших «наиболее понятных» писем ко мне для того, чтобы «скрасить» частную переписку мартовской книжки «Нового Пути». Дело в том, что я говорил ему, что есть Ваше письмо ко мне «понятное». Конечно, спрашиваю Вашего позволения; я думаю, дело может идти только о втором письме — самом большом — об искусстве с т<очки> з<рения> содержания — и, конечно, с большими пропусками»²²⁶. И хотя в тот момент Белый отказался от публикации письма, однако в 1922 г. после смерти Блока, характеризуя переписку 1903–1904 гг. писал: «Часть ее, я думаю, могла бы скоро появиться в свет, она носит менее всего личный характер, скорее содержание ее — литература, философия, мистика и «чаяния» молодых символистов того времени. Это блестящий интимный литературный дневник эпохи»²²⁷.

Но, при всем внешнем сходстве, было бы ошибкой отождествить роль, которую играли письма в пушкинской и символистской культуре. Менее всего переписка символистов напоминает раскованный «домашний» эпистолярный диалог пушкинской эпохи. И дело здесь не только в принципиально иной стилистике, иногда превращающей письмо в философский трактат или публицистическую статью. Специфика символистской переписки определяется новым для русской культуры отношением к проблеме искусства и жизни. Исследователи символизма определяют доминирующую черту складывающегося на рубеже XIX–XX вв. мироотношения как «панэстетизм — представление об эстетическом как о глубинной сущности мира (ближайшем образом восходящее к Weltseele Шеллинга, “Die ewige Weiblichkeit” Гете и Софии Вл.Соловьева), как о его высшей ценности и наиболее активно преобразующей силе бытия (“Красота спасет мир”»²²⁸.

Для «младших» символистов не менее важной чертой их мироощущения, определившей господствующий тип литературно-

го и бытового поведения, является сакрализация всех форм жизни. По определению А.В. Лаврова, главным для символистов младшего поколения было коллективное устремление к «мифизации» обыденного бытия, человеческих отношений, художественной деятельности»²²⁹. Провозгласив «жизнетворчество» своей важнейшей задачей, младшие символисты уравнивали в правах «тексты жизни» и «тексты литературы»²³⁰. Художественный текст для символистов оказывался своего рода «эманацией всеобъемлющего «текста жизни»»²³¹. При этом определенную трансформацию претерпевает вся жанровая иерархия «художественных» и «нехудожественных» текстов: «Если художественные тексты <...> тяготеют к непосредственности документа о творимом мифе, то тексты, понимаемые обычно как «нехудожественные» (например, письма, статьи, рецензии), вбирают в себя, в свою очередь, признаки художественной организации: должны быть конкретным отображением жизненного мифа, они не могут воплотиться иначе, как через те же «вторичные» художественные средства»²³².

Специфика символистского отношения к «текстам жизни» и «текстам литературы» определяет необходимый ракурс изучения символистской переписки, заявленный в заглавии этой статьи. Изучение эпистолярного диалога должно вести одновременно и с точки зрения его внутренней организации (выявление сквозных повторяющихся тем, развивающегося сюжета взаимоотношений), и во взаимодействии с собственно художественным творчеством, трансформирующим зарождавшиеся в переписке мотивы.

Поэтика символистского эпистолярного диалога, «выходящего» в художественное творчество писателей, в этой статье будет рассмотрена на материале переписки А. Блока и А. Белого, которая до сих пор изучалась лишь в целях для реконструкции взаимоотношений обоих поэтов²³³. Думается, что в ней воплощены наиболее существенные черты символистских «текстов жизни». Для обоих поэтов характерно весьма напряженное чувство «сакрализации», мифологизации всех жизненных отношений, что во многом определяло характер их переписки: оба корреспондента постоянно подчеркивали ее «не.случайный», «роковой» и внебытовой смысл. Так, еще не будучи знакомым с А. Белым лично и лишь читая его письма к З.Н. Гиппиус, Блок записывает 2 апреля 1902 г. в дневнике: «А не будет ли знаменьем некоего «конца», если начну переписку с Бугаевым? Об этом очень нужно подумать» (VI, 44). А. Белый в первом своем письме к А. Блоку от 4 января 1903 г. также подчеркивает особый характер своего обращения к

корреспонденту: «В то время, когда каждый думал, что он один пробирается в темноте, без надежды, с чувством гибели, оказалось — и другие совершали тот же путь. И вот — разными путями прошли какую-то промежуточную зону, лежащую между “внешним” и “внутренним” знанием, соприкоснулись с Одной Истиной, хотя часто и с разных сторон. Значит, существовало то, что заставляло начать бред среди бела дня. Значит, возможно общение друг с другом из “бессмертных далей”» (Персписка, с.7). Иными словами, цель и смысл переписки сразу же определяется как создание общезначимого мифа.

Всякая более или менее долговременная переписка обнаруживает свойства структурного целого — отчасти за счет тематического единства обсуждаемых в ней событий, проблем, отчасти — за счет стилистического единства (известно, что в зависимости от адресата меняется не только тематика, но и стилистика письма, участники переписки взаимно приспособляются к интонации друг друга), наконец — за счет повторяющихся сквозных мотивов, имен, общих «словечек», намеков, понятных только корреспондентам. Все эти признаки целостности в большой степени свойственны переписке Блока и Белого. Стилистическое единство их писем (особенно это касается переписки 1903—1904 гг.) во многом мотивировано общностью «исходных» мифов, определивших особенности мировосприятия «младших» символистов. Имеются в виду мифы о Вл. Соловьеве как духовном учителе и пророке, о Вечной Женственности, о грядущем обновлении мира, о «природных знаках» близкого преображения²³⁴. Общим был «эзотерический» язык, складывающийся под огромным влиянием Вл. Соловьева, Ф. Ницше, Платона («Лучезарная Подруга», «лазурь», «зори», «белое», «Солнечность» и т.д.) Общим был цитатный фон переписки: оба корреспондента постоянно обращаются к одним и тем же текстам из Евангелия, Вл. Соловьева, Фета, Тютчева, наконец, к собственным произведениям. Так, из Вл. Соловьева чаще всего цитируются строки из стихотворений «Иматра» («На недвижно могучий, // С небом сходящийся берег любви»), «Лишь забудешься днем...» («Только имя одно Лучезарной Подруги // Угадаешь ли ты?»), «Бедный друг! Истомил тебя путь...» («Все, кружась, исчезает во мгле, // Неподвижно лишь солнце любви»); из Фета цитируются строчки о «голубой тюрьме» («Памяти Н.Я. Данилевского»); из Евангелия — «Совершенная любовь изгоняет страх» (1-е послание Иоанна, IV, 18) и др. Эти и другие цитаты и реминисценции выполняют в переписке роль символов, формирующих общий «миф о мире»²³⁵.

Однако помимо этих объективных свойств целостного текста переписка Блока и Белого обнаруживает дополнительные черты структурной организации, сближающие ее с художественными текстами. Расположенные в хронологической последовательности, письма выстраиваются в композиционное целое, напоминающее эпистолярный роман с определенной сюжетной логикой. «Завязкой» этого романа может служить тот необычный факт, что корреспонденты, не сговариваясь, написали друг другу впервые почти одновременно: Блок — 3 января, Белый — 4 января 1903 г. «Мне этот факт совпадения наших желаний показался весьма знаменательным, — вспоминал А. Белый. — Первые наши обращения друг к другу скрестились, и наши письма встретились в Бологом»²³⁶. Дальнейшее развитие сюжета переписки состоит во все возрастающем сближении участников переписки, доходящем до экзальтации, осложняется романом А. Белого и Л.Д. Блок, бесконечным выяснением отношений в любовном треугольнике. Кульминацией является ожесточенная многостраничная литературная полемика (по сути дела, подспудно продолжающая выяснение личных отношений), закончившаяся вызовом Белого на дуэль. Вместо дуэли последовало новое самоопределение позиций, постепенное смягчение тона и одновременно нарастающее отчуждение, закончившееся в 1908 г. разрывом личных отношений. Переписка прекратилась на два года. Здесь завершается определенное сюжетно-композиционное целое. Возобновленная в 1910 г. переписка Блока с Белого носит иной характер, по преимуществу деловой и эпизодический.

Но сюжетно-композиционным единством целостность эпистолярного диалога тоже не исчерпывается. Так, объективно существующая в ранних письмах общность «языка» не только осознавалась обоими участниками переписки, но и активно ими формировалась. По сути дела, весь первый год Блок и Белый постоянно обсуждают именно проблему общего «языка», уточняют и определяют значение важнейших мировоззренческих символов-категорий, выясняют возможность «перевода» одной системы значений в другую. Так, первое письмо к А. Белому по поводу его статьи «Формы искусства» Блок начинает с уточнения своего понимания важнейшей для символистов категории «музыки»: «Я буду писать Вам о том, о чем мне писать необходимо, не с т<очки> з<рения> музыки-искусства, а с т<очки> з<рения> интуитивной, от голоса музыки, поющего внутри, и оттуда, откуда мне слышны окружающие меня «слова о музыке», более или менее доступные» (Переписка, с. 3). Необходимость уточнения

«языка» понимал и А. Белый. В письме к Блоку от 6 января 1903 г. он оправдывается: «Моя цель была издали сказать (и между прочим) имеющим уши» (Переписка, с. 8), а затем подробно излагает собственную концепцию «музыки»²³⁷. Обсуждение этой проблемы в нескольких письмах завершается признанием Блока: «Ваши письма и слова ясны для меня, вероятно, более, чем для многих других. Это происходит, преимущественно, оттого, что наши углы зрения очень часто совершенно одинаковы; потому я часто подозреваю заранее то, о чем Вы говорите в системе, но именно подозреваю» (Переписка, с. 17).

Вопрос о понимании «языка» в переписке Блока и Белого является проблемой общности мифологизированной картины мира в творческом сознании обоих поэтов. Именно поэтому Белый стремится к логическому определению значений основных символов категорий «языка» обоих корреспондентов: сомнение в общности «языка» означает и крушение веры в возможность создания общего мифа, поражение в попытке совместно разрешить жизнетворческую задачу. В письме от 10 июня 1903 г. Белый настойчиво добивается перевода языка символов на язык понятий: «Вот мы пишем друг другу о Ней, о Лучезарной Подруге, и между нами такой тон, как будто мы уже знаем то, что касается ее, знаем, кто Она, откуда говорим о Ней, а между тем, этого не было: мы никогда не глядим друг другу в глаза тут.

Метод символов хорош: он лучше всего. То, что логически неопределимо, определится психологически. На этом основании больше всего люблю я речь образную, Это — наиболее короткий путь в глубину. Но часто бывает важно <...>, чтобы логически мы шли тем же путем, каким шли интуитивно. Вот почему обращаюсь к Вам с вопросом прямым и без всякой задней мысли: определите, что Вы мыслите о Ней. Мне это очень, очень важно — важнее, чем Вы думаете. <...> Веря больше всего знанию, я хочу и со-знания <...>. Я желаю проверить свое сознание Вашим, хочу коллективного со-знания о Ней даже в том случае, если оба мы и знаем Ее» (Переписка, с. 32).

Не случайно и первый серьезный конфликт между Блоком и Белым, имеющий глубокие личные и творческие причины, внешне начинается именно как «непонимание языка». Имеется в виду знаменитый эпизод в переписке осенью 1905 г., когда Блок впервые демонстративно прибегает к десакрализации традиционного евангельского образа Купины. Напомню, что в письме от 2 октября 1905 г., говоря о внутреннем одиночестве души и приготовлении к будущему, Блок писал: «Кто-то мне говорит, что я очень легко могу стать Купиной. Нет причины не верить. Пресле-

думый Аполлоном, я превращусь в осенний куст золотой, одетый сеткой дождя на лесной поляне. Ветер повеет и колочие мои руки запляшут свободно» (Переписка, с. 142). Белый в ответном письме от 13 октября 1905 г. впервые отказывается понимать собеседника, указывая на логическую несообразность его «языка»: «Но Купина — символ Богоматери. Итак, Ты надеешься стать символом Богоматери — Ты, студент Императорского С.-Петербургского университета, сотрудник «Вопросов Жизни»? Тут или я идиот или — Ты играешь мистикой, а играть собой она не позволяет никому» (Переписка, с. 155). Блок, переживающий период кризиса и распада прежнего идеала, в письме от <14–15 октября> не только утверждает, что под Купиной разумел «вовсе не символ Богоматери, а обыкновенный терновый куст, который растет себе среди поля и горит» (Переписка, с. 157), но готов отказаться от всего прежнего «языка» переписки: «Все это — речи идиотски бессвязные, понахватанные черт их знает откуда. <...> С первых же моих писем к Тебе помню за собой такие витиеватые нагромождения. Эти нагромождения приходили совсем не для литературных завитков и не «просто так», а очень мучительно, и были мне всегда противны <...>, и, несмотря на это, я их продолжал аккуратно писать до последнего письма» (Там же).

В напряженный момент наиболее резкого расхождения с Блоком, на грани полного разрыва отношений (после принятых обращений «Милый брат Саша» и «Милый брат Боря» в письмах 1907 г. появляются обращения «Милостивый Государь Александр Александрович!» и «Милостивый Государь Борис Николаевич!») Белый в письме от 11 августа 1907 г. вновь говорит не просто о чуждости, а о полном расхождении в «языке», иронизируя: «Просто я понял, что мы говорим на разных языках; то, что Вы называете, например, «корзинкой», я называю «сахарницей» и т.д.» (Переписка, с. 201).

Наконец, и разрыв отношений в 1908 г. был мотивирован взаимным непониманием «языка». Блок в письме от 24 апреля 1908 г. признается, что 4-я «симфония» Белого «Кубок метелей» кажется ему «не только чуждой, но глубоко враждебной» «по духу». «Ты пишешь, что симфония эта — самая искренняя из всех; в таком случае, я ничего в тебе не понимаю, никогда не пойму, и никто не понимает. Даже с внешней стороны (литературной) я совершенно отрицаю эту симфонию, за исключением немногих мест, уже по одному тому, что половины не понимаю (но и никто не поймет)» (Переписка, с. 231). Та же тема фатального непонимания (вплоть до разного значения одного и того же слова) звучит и в последнем письме Белого от 3 мая 1908 г.: «Ты утверж-

дасшь, что все же мистические факты нас связывают; я утверждаю, что их нет и не было вовсе (то, что Ты называешь «мистикой», очевидно не то, что разумею я) (Переписка, с. 232).

Прослеженная тема распада общего «языка» участников эпистолярного диалога оборачивается трагической темой неосуществимости общего житнетворческого мифа. Крушение юношеской мечты о «превращении жизни в мистерию» становится реальной драмой человеческих взаимоотношений. Эта ситуация так или иначе повторяется в судьбах русских художников начала XX в., не только принявших атмосферу близившихся социально-исторических катаклизмов за апокалиптическое состояние мира, но и поверивших в личное избранничество, отождествивших личное жизненное и художественное творчество с преобразованием всей мировой социальной и природной жизни. Речь идет не только о литературных собратьях Блока и Белого, но прежде всего о таких крупных художниках, как М.А. Врубель и А.Н. Скрыбин²³⁸.

Однако даже и потерпевшая поражение попытка совместно мифотворчества оказалась далеко не бесплодной в плане личного художественного творчества обоих поэтов. Переписка Блока и Белого дает почти уникальную возможность увидеть многообразии взаимопереходов между «текстами жизни» и «текстами искусства» и прежде всего — обратить внимание на зарождение лирических сюжетов в процессе эпистолярного диалога.

Некоторые из сюжетов, имеющих своим непосредственным и едва ли не единственным источником переписку, уже отчасти прокомментированы и в мемуарах А. Белого, и в научной литературе. В первую очередь речь идет о рассказе А. Белого «Куст»²³⁹, в котором любовный треугольник воплощен в образах куста, Иванушки-дурачка и Девы-Зари. Сюжет этого рассказа восходит к изложенному выше конфликтному эпизоду обсуждения образа Купины, где впервые стало явным взаимное непонимание «языка». «Если сличить рассказ «Куст» с письмом Блока, говорящим о Купине, — замечает Б. Соловьев, — то бросается в глаза не только полемический характер рассказа, направленного против блоковского понимания Купины, но и «перефразировка» этих писем. Белый здесь шел вслед за Блоком, по-своему переосмысляя каждое его слово, каждый образ»²⁴⁰.

А. Белый в своих мемуарах связывает с перепиской создание по крайней мере двух стихотворений Блока: «Сижу за ширмой...» (18 октября 1903 г.) и «Милый брат! Завечерело...» (13 января 1906 г.) Первое стихотворение Белый связывает с письмами Блока осени 1903 г.: «В одном из тех писем он пишет о страхе: что

страх перед страхом есть самый действительный страх; таким страхом испуганным он считает философа Канта; он все возвращается к Канту, как к испугавшемуся во веки веков; темы страха и темы Канта не раз повторяются; не оттого ли, что столетняя годовщина со смерти философа приближалась в то время, иль от того, что вопрос о границах познания впервые решительно выступает перед А.А., переплетение темы Канта и темы о «страхе» — весьма показательно; <...> А.А. посвящает свои стихи Канту; рисуется Кант весь в тенях, скрещивающий и ручки, и ножки; химера преследует Блока; творит от мифологему о Канте»²⁴¹. На письме Блока о Канте от 19 августа и 20 ноября 1903 г. указывает и В.Н. Орлов, комментирующий творческую историю стихотворения (I, 623). Однако текст переписки убеждает, что «тема Канта» впервые возникает не у Блока, а у Белого, в письме от 14 июля 1903 г., и для понимания ее реального смысла необходимо помнить, что дальнейшее развитие этой темы происходило именно в диалоге обоих участников переписки, выявившем общность мифологемы о Канте. Тема Канта возникает в связи с первой попыткой Белого перевести центральную мифологему «соловьевцев» («Душа Мира», София) на язык логики (письмо к Блоку от 10 июня). Блок в ответном письме от 1/13 июля говорит о неизбежных границах логического познания (в терминологии Блока — «скептицизма»), преодолеваемых лишь «интуитивным знанием» («мистицизмом»), которое дается не рассудком, а любовью: «Он (скептицизм. — Д.М.) лежит в основе мистицизма, построенного не на песке, и составляет тот «страх», который изгоняет «совершенная любовь»» (Переписка, с. 36). Возражая Блоку, Белый в письме от 14 июля настаивает на соединении символизма (понимаемого как мистическое, внерассудочное познание сущности мира) и критицизма: «Наша философская система <...> не должна обходить ни Канта, ни Платона, а преодолевать того и другого. Мы должны уметь спускаться к Канту, если претендуем на духовное руководство — мы, мистики...» (Переписка, с. 38). До сих пор оба участника переписки говорят на языке логических понятий. Однако уже в письме от 19 августа Белый говорит о роли Канта в современной теории познания иначе, открывая возможность перехода на язык символов: «А между тем Кант в своем фигурном синтезе (Кр<итика> Чист<ого> Раз<ума>, стр. 111–113) и трансцендентальных схемах (Кр<итика> Чист<ого> Раз<ума>, стр. 137, 138) тщетно тщится и потом раздражается непримиренностью, официально сохраняя за собой роль блюстителя порядка у запертой комнаты Вечности, охраняя Вечность от всяких «мальчишек мысли» (вроде Ницше). Узнаю тебя, папаша Кант,— старая

обезьяна!.. Узнаю вас, неокантианцы,— «философутики», преждевременно впавшие в детство кретины!» (Переписка, с. 46–47) В письме от 13 октября 1903 г. Блок подхватывает иронический тон Белого. Образ молодого философа, прочитавшего Канта и размышляющего, «нельзя ли заставить себя ширмами, спрятавшись от времени и от пространства», из «Симфонии (2-й, драматической)» А. Белого²⁴², отождествляется Блоком с образом самого Канта: «Можно бояться только одного: своего ужаса. <...> Только этот испуг страшен. Он ведет к неизгладимому. Войдите к такому испугавшемуся. Он сидит за ширмой, весь почерневший, у него скрещены ручки и ножки. Они так высохли, и из лица, некогда прекрасного, стало «личико», сморщенное, маленькое. И голова ушла в плечи. <...> Он одиночествовал, он предавался лазурному плесканью, голубки ворковали жалобно, а ему, старому от рожденья лгуну, не пришло в голову зажечь лампадку» (Переписка, с. 52). Здесь уже выкристаллизовались основные мотивы и словесные формулы стихотворения «Сижу за ширмой. У меня...», которое было завершено через несколько дней, 18 октября, и послано А. Белому в письме 8–9 (?) ноября 1903 г.:

Иммануил Кант

Сижу за ширмой. У меня
Такие крохотные ножки...
Такие ручки у меня,
Такое темное окошко...
Тепло и темно. Я гашу
Свечу, которую приношат,
Но благодарность приношу...
Меня давно развлечься просят,
Но эти ручки... Я влюблен
В мою морщинистую кожу...
Могу увидеть сладкий сон,
Но я себя не потревожу:
Не потревожу забытья,
Вот этих бликов на окошке...
И ручки скрещиваю я
И также скрещиваю ножки.
Сижу за ширмой. Здесь тепло.
Здесь кто-то есть. Не надо свечки.
Глаза бездонны, как стекло.
На ручке сморщенной — колечки.

18 октября 1903
(I, 249)

Вместо отстраненного «внешнего» взгляда на «испуганного философа» в письме, стихотворение представляет собой монолог самого персонажа: чужая позиция дается изнутри. Вероятно, именно поэтому тема «испуга», «страха», в сущности, исчезла из текста стихотворения. В рукописи оно озаглавлено «Испуганный» с подзаголовком «Иммануил Кант», однако в окончательной редакции Блок снимает заглавие, оставив лишь подзаголовок. Тема ограниченности логического знания о мире доводится в стихотворении до иронического гротеска: его «герой» не хочет видеть ничего, кроме окружающей его темноты, нарочито избегает света (характерен вариативный повтор: «Я гашу // Свечу, которую приносят» и «Не надо свечки») и, наконец, несмотря на очевидную телесную ущербность, влюблен в самого себя.

Итак, начав с обсуждения границ рационального и интуитивного познания, с темы «страха» перед омертвляющей логикой, который изгоняется «совершенной любовью» (характерно для обоих поэтов соединение разнородных источников — кантианских логических категорий и евангельских мотивов), участники эпистолярного диалога создают общий миф о Канте, одним из воплощений которого становится стихотворение Блока «Сижу за ширмой. У меня...». Однако и на этом разработка темы Канта не заканчивается. В письме от 20 ноября 1903 г. Блок продолжает гротескное осмысление этого образа, вводит его в повседневность, превращая в персонаж своеобразного городского «карнавала»: «морщинистый Кантик» или «Кантище на соломенной табуретке» может внезапно появиться на перекрестке, приехать на лодке или на извозчике (Переписка, с. 67): «Грохнулся с извозчика, ушибся; его поднимали дворники под ручки, ввели в горницу, поставили на колени, накрыли полотенцем. Думали, что молится, оказалось — пропал без вести, пришел к невесте и провалился на месте. Только его и видели» (Переписка, с. 68). В этом фрагменте уже явно проступают мотивы «Балаганчика» (Пьеро, падающий перед невестой) и пьесы «Незнакомка» (дворники ведут под руки пьяного Поэта, Поэт падает в сугроб и теряет Незнакомку), иронического и даже кошунственного снижения прежних «сакральных» тем и сюжетов. Неожиданное упоминание о «невесте» кажется в этом контексте немотивированным. Однако вспомним: тема Канта возникает впервые в связи с обсуждением возможности перевода мифа о Душе Мира («Невеста» — одна из ее номинаций) на язык логики. И лишь в этом письме Блок окончательно отвечает себе на заданный вопрос: неизбежное следствие перевода языка мифа на язык логических категорий — ироническое снижение и омертвление мифа. Не слу-

чайню только после этого письма, так или иначе ответившего на исходный вопрос, ни Блок, ни Белый больше не возвращались в переписке к теме Канта.

Стихотворение «Милый брат! Завечерело...» связывается Белым с общей атмосферой взаимоотношений с Блоком и Л.Д. Блок в 1903–1906 гг.: «А.А. написал стихотворение, в котором описываются друзья, возвращающиеся с прогулки, в котором строгая сестра каждому говорит: «Будь весел» <...>. Помню ее в красном домашнем капоте, сидящую у морозного окна, за которым розовели закатные снега; она действительно выглядела доброй и чуткой сестрой нашего дружеского молодого коллектива, как бы самой судьбой складывающейся духовной коммуны»²⁴³. Творческая история этого стихотворения тоже восходит к эпистолярному диалогу, хотя рождение лирического сюжета происходит иначе, чем в стихотворении о Канте.

1905–1906 годы — время перелома во взаимоотношениях Белого, Блока и Л.Д. Блок. Влюбленность Белого в Л.Д. Блок перестает быть тайной для всех троих. Но в переписке Блок и Белый не только пытаются избежать обострения и разрушения дружеских взаимоотношений, но и сознательно усиливают, доводят до экзальтации тему духовного братства, взаимной любви и неразрушимой близости. Каждое письмо этого периода у обоих корреспондентов начинается или заканчивается фразой: «Милый, люблю Тебя», «Люблю Тебя нежно», «Я Тебя очень люблю», «Любящий Тебя бесконечно» и т.д. Наконец, в письме А.Белого, написанном после личной встречи и объяснения Блока с Белым в Петербурге 1 декабря 1905 г., впервые появляется обращение: «Саша, брат мой перед лицом Вечности. У меня не было друга-брата. Будь им» (Переписка, с. 161). Текст письма Белого — настоящего «стихотворения в прозе» — насыщен «аргонавтической» символикой «вечерних зорь», «Вечности, застывшей на облаке», «всадников», летящих вокруг облака и трубящих в золотую трубу. Белый предпринимает попытку реставрировать уже гибнущий миф об «аргонавтическом» духовном братстве: «Вижу, лик Твой близко склонился ко мне, а плечи уж тонут в гаснущем блеске вчера. Мой вечерний брат: воистину Ты брат — всегда им будешь для меня, пока мы все не канем — не пройдем. <...> Вижу свет непомерный: плывет облако, белое облако — когда ни ночь, ни день, а все так ужасающе прекрасно: лиловые, розовые пятна вечера сетью зыбкой покрыли облако.

Вижу образ Вечности, застывший на облаке. И Ты образом, заплетенным зорей, милый брат, — Ты, склоненный у ног Вечности» (Переписка, с. 161–162). Блок подхватывает обращение

«брат». Начиная с декабрьских писем 1905 г. и до апреля 1906 г., в почти ежедневной переписке все письма открываются обращениями «Милый брат Саша» и «Милый брат Боря» и заканчиваются подписями «Твой брат Саша» и «Твой брат Боря». Письмо Блока от 26 декабря 1905 г. воспринимается как параллель к «аргонавтическому» письму Белого о неразрушимой братской близости (формально оно не является ответным). Некоторые мотивы этого письма повторяются и у Блока: «вечер», «лиловое небо» (ср.: «лиловые, розовые пятна вечера»), мотив «вечного», «неизменного» служения: «Родной мой и близкий брат, мы с Тобой чудесно близки и нскуда друг от друга удаляться, и одинаково на нас падает белый мягкий снег и бледное лиловое небо над нами. Это бывает на лесной поляне у железной дороги, а на краю лилового неба зеленая искра семафора между двух еловых стен. Там я провожу многие дни и наблюдаю смену времен года. Там ничто не изменится, и я не изменюсь тоже, все буду бродить там и наблюдать» (Переписка, с. 163–164; ср. у Белого: «Для облака я, быть может, изменил Пославшему меня, но второй раз не буду изменником. Буду летать вокруг. Так будет всегда, до окончания века» (Там же, с. 162)). Письмо Блока «проговаривает» важнейшие мотивы будущего стихотворения «Милый брат! Завечерело...». Характерно, что при общности ряда символов в письмах Блока и Белого письмо Блока создает иной тип художественной картины мира: все его реалии («лесная поляна», «железная дорога», «семафор», «еловые стены») предельно конкретны в противоположность абстрактно-романтической символике письма Белого. Внутренний мир стихотворения Блока, написанного 13 января 1906 г. и посланного Белому с посвящением «Боре» (в окончательном тексте посвящение снято) <14 или 15 января>, еще более конкретен: «железная дорога» становится конкретным участком железной дороги под Петербургом, недалеко от Финского залива. Время «вечера» тоже может быть определено с точностью до часа («слышны колокола» вечерней церковной службы, начинающейся и заканчивающейся в строго определенных часы). Но при всей непривычной, почти невысказанной для лирики I тома конкретности реалий первая часть стихотворения воспроизводит общий для всей ранней лирики Блока «эзотерический» сюжет Встречи героя с Прекрасной Дамой, т.е. тоже представляет собой попытку реставрировать гибнущий миф, модифицировав его художественное воплощение:

Милый брат! Завечерело.
Чуть слышны колокола.
Над равниной побелело —
Соннокая прошла.

Проплыла она — и стала,
Незаметная, близка.
И опять нам, как бывало,
Ноша тяжкая легка.

Меж двумя стенами бора
Редкий падает снежок.
Перед нами — семафора
Зеленеет огонек.

Небо — в зареве лиловом,
Свет лиловый на снегах.
Словно мы — в пространстве новом,
Словно — в новых временах.

Одиноко вскрикнет птица,
Отряхнув крылами ель,
И засыплет нам ресницы
Белоснежная метель...

Издали — локомотива
Поступь тяжкая слышна.
Скоро Финского залива
Нам откроется страна.

Ситуация Встречи воспроизводит и многие привычные для ранней лирики Блока атрибуты и реалии: атмосфера вечернего заката, цветовая гамма («белое» и «лиловое»). Но участников Встречи не двое, как в лирике I тома («герой» и «Дама»), а трое, и стихотворение обращено не к Даме, а к «брату», который вместе с лирическим героем переживает преобразование земной реальности, открывает «вечное» в предельно конкретном времени и пространстве («Словно мы — в пространстве новом, / Словно — в новых временах»). Смысл стихотворения именно в совместности, общности мистического переживания, в попытке выйти за пределы индивидуального:

Ты поймешь, как в этом море
Облегчается душа,
И какие гаснут зори
За грядую камыша.

Возвратясь, уютно ляжем
Перед печкой на ковре
И тихонько перескажем
Все, что видели, сестре...

Кончим. Тихо встанет с кресел,
Молчалива и строга.
Молвит каждому: «Будь весел.
За окном лежат снега».

(II, 91)

Помимо «внутреннего» эзотерического сюжета в стихотворении существует «внешний» план эзотерических намеков, понятных только автору и адресату стихотворения: речь идет о реминисценциях из переписки, пронизывающих все стихотворение, начиная с обращения «Милый брат», описания железной дороги, цитаты из «Симфонии (2-й драматической)» («Это будут новые времена и новые пространства») ²⁴⁴ и кончая словами «сестры» «Будь весел» — этими словами завершалось письмо А. Белого от 6 января 1906 г.: «Милый, люблю Тебя, — хочется тихо, тихо закрыть руками Твои глаза, чтобы Ты заснул, уплыл в страну — отдохнул. <...> Христос с Тобой, мой брат. Будь весел» (Переписка, с. 168–169). В тексте стихотворения, таким образом, взаимодействуют «внутренний» традиционный сюжет Встречи и внешний реминисцентный план «эзотерических» намеков, происходящих к переписке. В результате этого взаимодействия происходит переосмысление традиционного сюжета Встречи как совместного духовного служения.

Рассмотренные стихотворения рождались как почти синхронное художественное воплощение возникших в переписке мотивов. Однако наибольший интерес представляют случаи, когда образы, мотивы или сюжеты, «проговоренные» в переписке, становились фактом художественного творчества значительно позднее, иногда через несколько лет после написания письма. Укажем на несколько подобных «дистанцированных» творческих взаимодействий текста переписки и стихотворных текстов, до сих пор не отмечавшихся в исследовательской литературе.

В письме от 3 февраля 1903 г. Блок пытается объяснить Белому одно из своих «видений» (судя по цитате из «Трех свиданий» Вл. Соловьева, речь идет о медитациях, связанных с созданием образа Души Мира): «В каком-то пятне (опять не зрительное и т.д.) мелькает и дрожит, то расширяя, то сжимая самою себя, сущность и цель.

Я Ей сказал: Твое Лицо явилось,
Но всю Тебя хотел бы увидеть:
Чем для ребенка Ты не поспешила,
В том — юноше нельзя же отказать!

Рассматриваю и созерцаю Незнакомку. Вот здесь — Ее спокойное, а здесь — вихревое. Это — Ее время — история (так сменялась Она в истории — отдыхала в греческих мраморах и разматывала торговые города на Средиземном море во время крестовых походов). Это Ее — пространство — догма (так сменяется Она пространственно — здесь вот взмахнула крыльями и приняла контур горы, а здесь — легла и распласталась в пустыню, манящей позой указав сама свою подчиненность — женское, а не Женственное). Но все это — только одно, и знаю, что это победится Иным. Здесь — мучительные придатки и убыли Вечно-Женственной, когда же и где же Она Сама?» (Переписка, с. 18).

В этом фрагменте примечательно не только появление имени «Незнакомки» — в художественном творчестве Блока, как известно, этот образ появляется только в 1906 г., в драме и двух стихотворениях. Важно, что мифологема Души Мира претерпевает в сознании Блока определенную трансформацию, связываясь с идеей Вечного Возвращения. Вместо прежнего идеала Неподвижности и неизменности Вечно-Женственного начала Блок приходит к мифу о воплощении Души Мира в земной действительности, о возможном изменении ее образа, вплоть до антитезы («спокойное» — «вихревое». «Женственное» — «женское»). Через семь лет, в 1910 г., Блок вновь попытался описать этот этап своей духовной и творческой эволюции в докладе «О современном состоянии русского символизма»: «Миры, предстающие взору в свете лучезарного меча, становятся все более зовущими; уже из глубины их несутся музыкальные звуки, призывы, шепоты, почти *слова* <...> Уже начинает сквозить лицо среди небесных роз; различается голос; возникает *диалог*, подобный тому, который описан в «Трех свиданиях» Вл. Соловьева; он говорит: «Не трижды ль Ты далась живому взгляду? — Твое лицо явилось, но всю Тебя хочу я увидеть» (V, 427–428). Этот момент духовной эволюции Блок в докладе называет «концом «тезы», венцом же «антитезы», результатом «изменения облика» Души Мира Блок в докладе называет именно появление образа Незнакомки. «Жизнь стала искусством, я произвел заклинания, и передо мною возникло, наконец, то, что я (лично) называю *«Незнакомкой»*: красавица-кукла, синий призрак, земное чудо» (V, 430).

Параллелизм фрагмента письма 1903 г. и доклада 1910 г., написанного уже после появления драмы «Незнакомка» и одноименного стихотворения, вплоть до повтора цитаты из «Трех свиданий», доказывает, что уже в период «Стихов о Прекрасной Даме» в сознании Блока в качестве одной из имплицитных возможностей развития мифа о Душе Мира существовала концеп-

ция стихийных, земных воплощений ее образа, ставшая сюжетной основой драмы и стихотворений 1906 г. Отметим, что отрезки действия в драме «Незнакомки» названы «видениями», как и весь указанный фрагмент письма 1903 г.

Сходный кризисный этап собственной духовной эволюции, также связанный с «изменением облика» Души Мира, А. Белый описал несколько позднее, в письме от 18–19 (?) декабря 1904 г.: «Опять началось. И на этот раз самый страшный бой: «зверь» набелился, нарумянился и незаметно присоединил свой голос к пиршеству лазури (цыганство, цыганский хаос) <...> Пахнуло «жертвенным врубелизмом», а потом вдруг появились отовсюду радостные единороги, затанцевавшие вальс, они кричали: «Здравствуй» — и радовались, что я проглядел их под маской безбурности. Но это был первый порыв бури; еще настоящая гроза только приближалась» (Переписка, с. 116).

Говоря о кризисе «теургического» мировосприятия, который так или иначе переживался всеми художниками-символистами, Блок в своем докладе во многом опирался на ту же картину, что возникла в письме А. Белого: «Как бы ревнуя одинокого теурга к Заревой ясности, некто внезапно пересекает золотую нить зацветающих чудес; лезвие лучезарного меча меркнет и перестает чувствоваться в сердце. Миры, которые были пронизаны его золотым светом, теряют пурпурный оттенок; как сквозь прорванную плотину, врывается сине-лиловый мировой сумрак (лучше изображение всех этих цветов — у Врубеля) при раздирающем аккомпанементе скрипок и напевов, подобных цыганским песням» (V, 428).

Внутренняя ориентированность этого фрагмента статьи на письмо А. Белого 1904 г. несомненна. Особенно показательно соединение имени Врубеля с темой «цыганского хаоса». Известно, что в 1903–1904 гг. «цыганская» тема была для лирики Блока периферийной, значение ее возросло лишь в период создания стихов второго и особенно третьего томов²⁴⁵. Однако на письмо Белого Блок сочувственно откликнулся в письме от 23 декабря 1904 г.: «Слов не найду все равно, но знаю, знаю» (Переписка, с. 120). Иначе говоря, Блок воспринял символику Белого как часть общего мифа о мире, что сказалось значительно позднее не только в докладе «О современном состоянии русского символизма», но и в осмыслении «цыганской» темы в лирике 1909–1912 гг.

Приведенные примеры позволяют предположить, что «язык» общего мифа о мире, который обсуждался и формировался в эпистолярном диалоге был богаче и шире наличного творческого опыта обоих поэтов. В переписке «проговаривает-

ся» ряд возможных реализаций тех или иных символов или сюжетов, которые находят свое воплощение в художественном творчестве значительно позднее, иногда — после существенной трансформации.

Рассмотрим, как формировался в эпистолярном диалоге один из важнейших в творчестве обоих поэтов символов — «снег» и связанные с ним образы «метели», «вьюги» и т.д.

«Снежная», «метельная» символика приобретает особое значение в творчестве Блока в 1906 г., в период создания «Снежной Маски». Белый в 1908 г. создает 4-ю симфонию «Кубок метелей», в которой символика «снега» также играет доминирующую роль. Разнообразные реализации метафоры «снега» у Блока подробно рассмотрены в работах В.М. Жирмунского, З.Г. Минц²⁴⁶. Вопрос о генезисе этой символики поставлен в статье З.Г. Минц и А.П. Юловой «Из комментария к циклу Блока «Снежная Маска»²⁴⁷. Авторы называют ряд возможных традиций-источников: «Снежная королева» Андерсена, ряд описаний из «Ада» Данте, мотивы русского демонологического фольклора, «зимние» мотивы пушкинской лирики и некоторые другие²⁴⁸. Однако переписка Блока и Белого до сих пор не учитывалась ни в одном из комментариев к «Снежной Маске».

Между тем уже в одном из первых писем к Блоку, от 19 января 1903 г., сообщая о переживаниях, связанных со смертью М.С. и О.М. Соловьевых, Белый писал: «Все озарено и пронизано светом, и вознесено. На улицах вихрь радостей — метель снегов. Снега. С восторгом замели границу жизни и смерти. Времена исполняются, и приблизились сроки. Мы все вместе и навсегда» (Переписка, с. 15).

Блок обращается к той же символике, говоря о «Незнакомке» в цитированном письме от 3 февраля 1903 г.: «Счесть себя <...> не значит ли преодолеть смерть, не ощутить границы, замести ее снегами, утонуть в вихрях вселенского восторга, перестать нуждаться, отрешиться от отчаяния?» (Переписка, с. 18).

В этих фрагментах сосредоточен почти весь комплекс значений, связанных с символикой «снега» и «метелей» в цикле Блока «Снежная Маска»: стихия, уничтожающая границы между жизнью и смертью, «радость» — «гибель», растворение личности в стихии и, наконец, тема апокалиптического преображения. Ср.:

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

(II, 216)

И опять, опять снега
Замели следы.

.....
И вдали, вдали, вдали
Между небом и землей
Веселится смерть.

(II, 230)

В 1903—1905 гг. мотивы «снега» особенно активно развивались в письмах А. Белого. Переосмысляя собственный псевдоним, Белый подписывает некоторые письма «Снег» (например, письмо от 27 декабря 1905 г., Переписка, с. 165). Игра значениями слова «снег» становится излюбленным мотивом переписки 1905 г. 19 февраля Блок шуточно пишет Белому: «Спрашивали — правда ли, что ты вернулся с вокзала к нам? Я твердо сказал: нет, так как помню, что с вокзала приехал Снег, а не Ты» (Переписка, с. 124). В начале апреля Блок пишет: «Идет «снег» ежедневно, но иногда начинает идти Снег. Это приближает меня с Тебе особенно» (Переписка, с. 131). Наконец, в письме от 25 (?) июня 1905 г. Белый разворачивает образную параллель «я» — «снег», создает своеобразный «душевный пейзаж»: «Я могу быть всегда побивающим градом, и всегда не хочу, и всегда не хочу, всегда хочу безвольно, бесцельно, просто носиться в пространствах, носиться в несказанном, завиваясь вьюжным визгом в ласточках, рвать вместе с ними пространства по имя «нового пространства» — «нового неба и новой земли».

О, если б мне быть всегда снегом!

<...>

Люблю Тебя, Саша, хочу послать Тебе снежного забвения, которое тихо разливается вокруг меня» (Переписка, с. 136). Блок особенно выделяет именно последний мотив и в ответном письме от 19 июля 1905 г. пишет: «Спасибо тебе за снежное забвенье» (Там же). Спустя полтора года, 4 января 1907 г., этот образ возникает в стихотворении «Не надо» из «Снежной Маски»:

И нет моей завидней доли —
В снегах забвенья догореть,
И на прибрежном снежном поле
Под звонкой вьюгой умереть.

(II, 224)

В декабрьских письмах 1905 г. Белый, говоря о неразрушимом глубинном родстве с Блоком, вновь использует «снежную» символику: «Серебряные метели будут. Ты — метельный. Я не знал, что ты можешь быть метельным. Еще более полюбил тебя

за это» (Переписка, с. 165). «Я знаю метель. Тогда бывает весело», — заканчивает Блок свое ответное письмо от 30 декабря 1905 г. (Там же). Ср. в «Снежной Маске» название стихотворения «На зов метелей» (II, 219), а также стихотворение «Нет исхода»:

Нет исхода из вьюг,
И погибнуть мне весело.
Завела в очарованный круг.
Серебром своих вьюг занавесила.
.....
И, колеблемый вьюгами Рока,
Я взвиваюсь, звеня,
Пропадаю в метелях...

(II, 250)

Итак, наряду с фольклорными и литературными источниками, символика «снега», «вьюг» и «метелей» в «Снежной Маске» во многом создавалась под воздействием мифологемы «Снега», формируемой в эпистолярном диалоге Блока и Белого, что, как представляется, осложняет ее семантику дополнительными «биографическими» значениями.

Рассмотренные типы взаимодействия «художественных» и «нехудожественных» текстов не исчерпывают всех возможных творческих импульсов, которые могла дать переписка при создании лирических стихотворений. Думается, что изучение поэтики эпистолярного диалога у символистов может оказаться не только ключом к творческой истории отдельных художественных произведений, но и во многом объяснить наблюдаемый в культуре символизма феномен литературного «двойничества» (Блок — Белый, Брюсов — Бальмонт, Добролюбов — Коневской), возможно восходящего к исходным общим мифам, которые формировались не только в художественной, но и в нехудожественной сфере.

1990

5. АЛЕКСАНДР БЛОК И АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — ФЕНОМЕН ЛИТЕРАТУРНОГО ДВОЙНИЧЕСТВА

Сюжет «Блок и Белый» не нов для историка литературы. Начиная с буренинской пародии «Калоши на головах», где Блок и Белый выступают как два Аякса, и кончая статьей В.Н. Орлова «История одной «дружбы-вражды» и некоторыми разделами книги П.П. Громова «А. Блок, его предшественники с современники»²⁴⁹, критики и исследователи как будто бы только и занимались тем, что, по словам Белого, «годами парили» этих двух поэтов. Однако, как это ни странно, до последнего времени сопоставления эти касались главным образом сложных личных взаимоотношений поэтов или, в лучшем случае, литературной полемики между ними. Что же до собственно поэтического творчества, то здесь еще остается множество проблем и белых пятен. Не проведено, по сути дела, не только целостного сопоставления поэтических систем Блока и Белого; не прослежены и не объяснены взаимные поэтические реминисценции, переключки мотивов, общий язык символов, общие сюжеты, — то, что и составляет подлинное творческое взаимодействие писателей.

В какой-то степени эта задача была намечена в моей статье «Переписка как целостный текст и источник сюжета»²⁵⁰, где переключка некоторых общих для обоих поэтов мотивов («Кант», «Незнакомка», «Снега» и др.) прослеживалась на материале переписки 1903–1908 гг. Следует назвать также статью С.Ю. Ясенского «Роль и значение аллюзий в поэме «Ночная Фиалка», где убедительно выявляется реминисцентный слой в поэме, связанный с образами «Северной симфонии (1-й, героической)» Андрея Белого²⁵¹. Однако это лишь начало изучения проблемы.

Наметим хотя бы основные контуры возможного исследования. Прежде всего, в самой эволюции Блока и Белого прослеживаются несомненные параллели: период, условно говоря, правого «соловьевского» — «Золото в лазури» и «Стихи о Прекрасной Даме»; период апологии «стихий» — «Кубок метелей» и «Снежная Маска»; создание «мифа о России» — «Пепел» и стихи из цикла «Родина». После 1910 г. — поиски новых художественных путей и обращение к большим эпическим жанрам. Нельзя не сказать о сходной позиции обоих поэтов после Октября и параллелизме поэм «Двенадцать» и «Христос воскрес».

Художественное и человеческое родство Блока и Белого не-

сомненно. Очевидно и то, что, несмотря на драматичнейшие осложнения в их отношениях, оба демонстрировали и чрезвычайно тонкое взаимопонимание, вплоть до последних потаенных глубин творческих исканий, как это бывает разве что у братьев-близнецов.

Но если Белому принадлежат едва ли не самые точные и пронизательные суждения о Блоке, то ему же, в прижизненной полемике и позднейших мемуарах²⁵², принадлежат и самые яростные, ожесточенные и не всегда справедливые инвективы против Блока, которые не прекратились и после его смерти. Пожалуй, их апогеем стала знаменитая мемуарная трилогия, в которой едва ли не половина всего текста посвящена посмертному выяснению отношений с Блоком.

Думается, что подлинное разрешение загадки этих взаимоотношений немислимо без рассмотрения именно творческого их аспекта. В своем сообщении я не ставлю задачей исчерпать этот сюжет. Мне хотелось лишь указать на особенности некоторых сюжетных и мотивных переключек между «Северной симфонией» Белого и рядом произведений Блока, рассматривая это как начало изучения творческих взаимоотношений обоих поэтов.

Первая «Симфония» Белого получила меньшее признание и распространение, нежели последующие три «симфонии». Сам Белый констатировал ее отчасти ученический характер,— вероятно, из-за «однострунности», сосредоточенности лишь на условно-фантастическом сюжете, без всяких выходов в мир современности (это станет обязательным элементом всех последующих «симфоний»). Однако Блок, получив от Белого в начале ноября 1903 г. только что вышедшую в свет первую «Симфонию»²⁵³, откликнулся на нее восторженной рецензией, которая так и не была опубликована при его жизни²⁵⁴. <8 или 9> ноября 1903 г. он писал Белому: «Прочитал и, больной от радости и печали, намарал так называемую рецензию, которую, по справедливости, не хочет печатать «Новый путь»²⁵⁵. Но дело не ограничивается словесным отзывом. Наблюдения над текстами показывают, что образная система этой «симфонии» оказала огромное и до сих пор незамеченное и не осмысленное в исследовательской литературе влияние на творчество Блока. При этом влияние, как это часто было в творческих контактах Блока и Белого, оказалось «дистанцированным»: наиболее значительные и интенсивные реминисценции и переключки наблюдаются в произведениях Блока периода II тома, в 1905–1907 гг., а не в 1903 г., когда Блок ознакомился с ее текстом.

Укажем на главнейшие из этих переключек. Прежде всего это пьеса Блока «Король на площади» (1906). Совпадает центральная сюжетная ситуация: мертвый король, стерегущий объятый тоской и тревогой город, девушка — воплощение Вечной Женственности, которая несет людям утешение и новую, преображенную жизнь. В «Симфонии» Белого это Королева, в пьесе Блока — Дочь Зодчего. Описание короля на площади в авторской ремарке у Блока: «На массивном троне — гигантский Король. Корона покрывает зеленые, древние кудри, струящиеся над спокойным лицом, изборожденным глубокими морщинами. Тонкие руки лежат на ручках трона. Вся поза — величавая» (IV, 23). Почти все детали этого описания совпадают с описанием старого короля в «Симфонии» Белого: «Нехорошим огнем блистала корона на старых кудрях»²⁵⁶, «Мертвый король сидел на троне, ожидая неверного сына» (Симфонии, с. 73). Роли Королевы и Дочери Зодчего аналогичны: обе они призваны возродить умирающую в городе (как у Блока) или в стране (как у Белого) жизнь. Королева — сменив умершего старого короля. Дочь Зодчего — вдохнув в него собственную молодость. При этом, прежде чем уйти к королю, обе прощаются со своими возлюбленными: Королева — с Рыцарем, Дочь Зодчего — с Поэтом. То, что переключка мотивов для Блока осознанна, подтверждается тем, что Поэт в пьесе то и дело называет Дочь Зодчего Королевой («Разве юность прошла, королева?» (IV, 54), «Да, говори, королева, / Так, чтобы яркие сны пред мною текли, / Яркие сны небывалой страны» (IV, 43)). Но, надо сказать, этот сюжет переосмыслен у Блока явно полемически. Прежде всего, Дочь Зодчего решительно противится отождествлению с Королевой:

Королевой меня не зови!
Я — дочь безумной толпы.

(IV, 54)

И еще раз:

Я никогда не была королевой!
И как мне пышность узнать?
Я — нищая дочь толпы.

(IV, 55)

Совершенно различны и завершения этих сюжетных линий. У Белого Королева — внучка старого Короля, и он ждет ее прихода, а после ее появления спокойно уступает ей трон и возвращается в могилу, после чего наступает благостное преображение мира. Вся IV часть «симфонии» — утопическая идиллия «новых

времен и новых пространств». В пьесе у Блока обнаруживается, что Король — не оживший мертвец, а безнадежно и изначально мертвая статуя, и жертва Дочери Зодчего оказывается ненужной и бессмысленной. Вместо преобразования в финале пьесы вспыхивает бунт толпы, гибнут Дочь Зодчего и Поэт, а горожане возвращаются к обычному, «безгеройному» существованию, уже без надежд на преобразование жизни.

Важно и то, что у Блока Город явно осовременен, по сравнению со сказочно средневековым миром у Белого: в нем есть рабочие, нищие, умирающие от голода дети, Шут рассуждает об эмиграции. Иными словами, мифологический сюжет «большого Короля» становится частью современной жизни (напомню, что пьеса писалась в дни революции 1905 г. и была насыщена злободневными, очевидными для читателя-современника аллюзиями). Не случайно постановка пьесы была на некоторое время запрещена цензурой.

Мотивы 1-й «Симфонии» проникают и в лирику Блока этого периода. Напомню хотя бы стихотворение «Влюбленность» (1905):

Королева жила на высокой горе,
И над башней дымились прозрачные сны облаков.
Темный рыцарь в тяжелой кольчуге шептал о любви на заре,
В те часы, когда Рейн выступал из своих берегов.

(II, 61)

На «Северную симфонию» как на один из возможных источников стихотворения уже было указано в комментариях Н.Ю. Грыкаловой²⁵⁷. С наименьшим основанием можно утверждать, что мотивная структура «Северной симфонии» оказала воздействие на стихотворения Блока 1904–1905 гг., вошедших в цикл «Пузыри Земли». Так, описания молитв Королевы у Белого соотносятся с обликом героини стихотворения Блока «Пляски осенние»:

Так волнуют прозрачные звуки,
Будто милый твой голос звенит,
Но молчишь ты, поднявшая руки,
Устремившая руки в зенит.

И округлые руки трепещут,
С белых плеч ниспадают струи,
За тобой в хороводах расплещут
Осенницы одежды свои.

Осененная реющей влагой,
Распустила ты пряди волос.

Хороводов твоих по оврагу
Золотое кольцо развилось.

(II, 24)

Ср. у Белого: «2. И там высоко... как бы в огненном небе... неведомая молодая королева простирает заходящему солнцу свои тонкие, белые руки» (Симфонии, 55).

32. «Над лесными гигантами была едва озаренная терраса и на ней стоящая, чьи нежные руки были протянуты к небесам.

3. Так она стояла с волосами, распущенными по плечам, и молилась Вечности. Ее милый профиль тонул на фоне звездно-голубой ночи» (Симфонии, 68).

Общим для «Северной симфонии» и «Пузырей земли» является персонифицированный образ Вечности (возникающий и во 2-й «Симфонии» Белого):

Эти ржавые кочки и пни
Знают твой отдыхающий плен.
Неизменно предвечны они, —
Ты пред Вечностью полон измен.

Одинокая участь светла.
Безначальная доля свята.
Это Вечность сама снизошла
И навеки земкнула уста.

(II, 17)

В «Северной симфонии» Вечность склоняется над осиротевшей одинокой королевой в облике Ночи, в облике смерти уводит ее, а затем и одинокого рыцаря в свое царство:

«1. Время, как река, тянулось без остановки, и в течении времени отражалась туманная Вечность.

2. Это была бледная женщина в черном.

3. Вся в длинных покрывах, она склонялась затемненным силуэтом над одинокой королевой. Нашептывала своим гулким шепотом странные речи» (Симфонии, 49).

«1. Однажды рыцарь услышал за спиной шорох одежд; это стояла задумчивая женщина у черном: в ее глубоких очах отражалась бездна безвременья.

2. И он понял, что это — смерть.

3. Она склонилась над сидящим, накрывала черным плащом. Повела в последний приют» (Симфонии, 75).

В последнем фрагменте обращает на себя внимание мотив «безвременья», сквозной для «Северной симфонии» и безусловно явившийся одним из источников заглавия знаменитой

статьи Блока 1906 года. Символом «безвременья» в статье становится заблудившийся всадник, кружащий в лесу возле болот. К уже проясненным комментаторами источникам этого образа (гоголевская «Страшная месть», рассказ Е.П. Иванова «Всадник») следует добавить образ одинокого великана у ручья из «Северной симфонии»:

«3. Часы текли за часами. Холодная струйка ручейка прожурчала: «Без-вре-меньс...»

4. Колосс встал. Забродил по окрестностям. Одинокий! Непонятый!» (Симфонии, 46).

У Блока: «Это — бесцельное стремление всадника на усталом коне, заблудившегося ночью среди болот» (V, 75).

У того же ручья безвременья в «Северной симфонии» растут голубые цветы — фиалки: «1. А была весна. У ручья цвели голубые фиалки» (Симфонии. 50). Этот мотив соотносится не только с «Ночной Фиалкой», но и с текстом статьи «Безвременье»: «А над трясинной мирно качается голубой цветик — большой глазок, открытый невинно и... сентиментально» (V, 76). В другом фрагменте статьи голубой цветик прямо назван Ночной Фиалкой: «пусть вечно смотрит сквозь болотный туман прекрасный фиолетовый взор Ночной Фиалки» (V, 82).

Но все мотивные переключки «Пузырей Земли» и «Безвременья» с «Северной симфонией» имеют и весьма важное различие. У Блока, как это видно из приведенных цитат, мотивы «Вечности», «безвременья» «осенних плясок» связаны с мотивом «болот». У Белого этот мотив отсутствует. В рецензии на сборник Блока «Нечаянная Радость» он подчеркнул значимость этого различия: «Вместо храма — болото, покрытое кочками, среди которого торчит избушка <...> Нам становится страшно за автора <...> Помнит ли он, что с нечистью шутки плохи?»²⁵⁸.

Мотив «болот» в фольклоре связан с представлениями об обитании нечистой силы²⁵⁹. Соотнесение этого мотива с сакральными для «соловьевцев» мотивами «Вечности», «Неподвижности», Вечной Женственности создает из смысловую трансформацию, очевидную для Белого как ни для кого другого, сразу же воспринятую им как «измена» и «кошунство».

Помимо переключек с текстом «Северной симфонии», укажем на некоторые возможные реминисценции из «Симфонии (2-й Драматической)». Прежде всего это образ «Господина в котелке» из 1 части, повстречавшегося на улице с философом: «5. Ему встретился на извозчике господин в котелке с рыжими отпрысками бороды.

6. Он сосал набалдашник своей трости, напевая веселую шан-

сонетку» (Симфонии, 93). Этот персонаж возникает во «Втором видении» пьесы «Незнакомка» в той же роли, что и у Белого, как воплощение повседневной пошлости. Очевидна и перекличка между первой сценой «Балаганчика» и описанием собрания московских мистиков во 2-й «симфонии» во 2-й ее части. Речи мистиков у Блока: «Наступит событие», «Уж близко прибытие», «За окном ветер нам подал знак», «Приближается дева из дальней страны» (IV, 9–10) явно отсылают к речи Сергея Мусатова на собрании мистиков: «Приблизилось... Опять возвратилось... Началось <...> Поэтому да будет священна мать нашего белого знаменосца — жена, облеченная в солнце» (Симфонии, 172–173). Реплика Белого в рецензии на лирические драмы Блока «Обломки миров»: «Вы говорите: нельзя понять драм Блока; да их нечего понимать: их надо пропустить сквозь себя: ведь это — обломки ценностей, которым, быть может, молится поэт»²⁶⁰, — свидетельствует именно о проникновении в смысл пьес Блока изнутри, благодаря общности изначальных ценностей для обоих поэтов.

Итак, перед нами по-своему уникальное явление в истории литературы: феномен литературного двойничества. Два по-настоящему крупных поэта в одно и то же время (даже родились в одном и том же году) проходят почти синхронно одни и те же параллельные этапы художественной эволюции, пользуясь одним и тем же (в значительной степени) кругом мотивов, устойчивых символов и сюжетов. При этом наблюдается еще одна весьма странная закономерность: помимо общих символических источников (поэзия и философия Вл. Соловьева, Евангелие, поэзия Фета и др.), генератором мотивов и сюжетов, как правило, оказывается Андрей Белый; обратные случаи крайне редки, хотя есть и просто спонтанное совпадение некоторых сюжетов. Но странность этой закономерности заключается в том, что в русское общекультурное сознание эти мотивы входят через творчество Блока. Литературные репутации обоих поэтов эволюционировали прямо противоположным образом, в отличие от параллелизма в творческой эволюции. Начав с репутации «странных», «малопонятных», даже едва ли не психически больных «декадентов», они приобретают затем диаметрально противоположные черты. Блок еще при жизни признается поэтом общенационального значения. Белый, пользуясь определением Блока, к 1915 г. становится одним из «самых отверженных современных писателей», чьих «непривычных для слуха речей в России никто еще не слышал как следует» (V, 486).

В чем разгадка подобного несоответствия литературной репутации творческому потенциалу у Андрея Белого?

Риску высказать лишь одно предположение. Секрет блоковской популярности — в соединении «элитарного» эзотерического языка символистской школы с демократическим жанровым репертуаром, о чем писал еще Ю. Тынянов, во введении сложнейших символов в злободневный современный контекст. Возвращаясь к мотиву «безвременья» у Белого и у Блока, отметим, помимо «болотной» темы, еще одно немаловажное отличие: «безвременье» у Блока разрушает современные домашние очаги, выходит на выюжную площадь и сельские дороги, становится фактором классической и современной литературы, — и обретает собеседника в лице современного читателя. Вместо «однорычия» «Северной симфонии» Белого, символ у Блока возникает в разноязычном романизованном контексте, который дался Белому далеко не сразу. Заметим также, что подобное взаимодействие Блока и Белого после 1907–1908 гг. практически прекращается, а вместе с этим становится менее очевидным и параллелизм их эволюции.

В заключение напомним стихотворение в прозе И.С. Тургенева под названием «Два четверостишия». Тургенев описывает состязание поэтов. Первый поэт, прочитавший маленькое стихотворение, освистан толпой. Второй, читающий сразу за ним, повторяет то же стихотворение, изменив в нем лишь несколько слов, и толпа делает его победителем, ликует и славословит. Первый пытается доказать свое авторство и слышит: «Прибавь еще слово... Я крикну народу, и он тебя растерзает!». Старик в утешение говорит: «Ты сказал свое — да не вовремя; а тот не свое сказал — да вовремя. Следовательно, он прав — а тебе остаются утешения собственной твоей совести»²⁶¹. Совесь, — добавляет автор, — утешала как могла и довольно плохо...

В этой притче Тургенева, может быть, напророчен скрытый конфликт литературных репутаций и своего рода творческий конфликт между Белым и Блоком, до конца еще не осознанный и не разгаданный и требующий внимательного сопоставительного исследования, эскиз которого представлен в этом сообщении.

6. А. А. БЛОК. «НЕЧАЯННАЯ РАДОСТЬ»
(Источники заглавия и структура сборника)

Книга стихов в русской поэтической культуре конца XIX—начала XX в., как правило, нечто большее, чем собрание стихотворений, объединенных только личностью их создателя. Уже с середины XIX в. в русской поэзии начинается активное тяготение к циклизации стихотворных произведений. К началу XX в. этот процесс выходит за рамки отдельного стихотворного цикла: циклы, в свою очередь, объединяются в более сложное целое, создается «большая форма» нового типа — книга стихов, обладающая собственными внутренними законами, своеобразным «надстиховым» и «надцикловым» сюжетом, определенной композиционной логикой. Осознание специфики жанра «книги стихов», законов сцепления лирических циклов и отдельных стихотворений в ее художественной целостности — важная и пока мало разработанная проблема теории литературы²⁶².

Понять книгу стихов как «большую форму» — значит осмыслить ее как единство, в котором «все, начиная с названия и эпиграфа и включая названия стихотворений в циклах и циклов в книге, служит раскрытию именно данного целостного труда»²⁶³.

Как известно, в канонический текст «лирической трилогии» Блока вошли стихи из более ранних его сборников: «Стихи о Прекрасной Даме» (М.: Гриф, 1904), «Нечаянная Радость» (М.: Скорпион, 1907), «Снежная Маска» (СПб.: Оры, 1907), «Земля в снегу» (М.: Золотое руно, 1908), «Ночные часы» (М.: Мусагет, 1911), — тем самым как бы «отменив» их прежнюю структуру. При этом первое издание трехтомника лирики Блока (М.: Мусагет, 1911–1912) еще сохраняет некоторые прежние заглавия томов: I том назван «Стихи о Прекрасной Даме», II том — «Нечаянная Радость», III том — «Снежная ночь» (как бы объединяя названия четвертого и пятого сборников). В последнем издании трехтомника (Пб.: Алконост, 1922) названия томов сняты вообще, оставлены лишь названия стихотворных циклов. Вопрос о перециклизации стихотворений, об изменениях структуры цикла и книги стихов — один из ключевых вопросов блоковской поэтики. Моя статья решает лишь частный аспект этой проблемы, обращаясь ко второму сборнику стихов А. А. Блока — «Нечаянная Радость» (М.: Скорпион, 1907).

О том, как родилось название сборника, вспоминает С. М. Городецкий: «Долго искал он (Блок. — Д. М.) объединяющего названия для новой книги. Помню, Белый, на узеньком листике своим

порхающим почерком, набросал около десятка названий. <...> К выходу книги Блок остановился на «Нечаянной Радости»²⁶⁴. На листке, сохранившемся в бумагах Блока, записано одиннадцать названий, «Стовратный город», «Воздушный прибой», «Пересветы», «Зацветающий вихрь», «Вихряные просветы», «Осенницы», «Нечаянная Радость», «Ночная Фиалка», «Воздаяние», «Светы мирные» и «Качка эфиров»²⁶⁵. А. Белый, предлагая «Нечаянную Радость» как вариант названия, очевидно, ориентировался в первую очередь на текст поэмы «Ночная Фиалка».

И нечаянно Радость приходит,
.....
Так заветная прялка прядет
Сон живой и мгновенный,
Что нечаянно Радость придет
И пребудет она совершенной.

(II, 34)

Текст сборника как целого, скорее всего, был к тому времени неизвестен А. Белому — не случайно он после выхода книги сразу же поставил под сомнение оправданность ее заглавия.

В ближайшем Блоку литературном окружении эта книга стихов была воспринята как шокирующая антитеза «высокому» миру «Стихов о Прекрасной Даме». И неизбежно рождался вопрос: какова же связь названия сборника с его поэтическим содержанием? «Да ведь это не «*Нечаянная Радость*», а «*Отчаянное Горе*», — восклицает А. Белый. — В прекрасных стихах расточает автор ласки чертенятам и дракончикам. Опасные ласки!.. Помнит ли он, что с нечистью шутки плохи?»²⁶⁶. Н.С. Гумилев в «Письмах о русской поэзии» в духе акмеистских манифестов, пытается понять смысл названия вполне «предметно», как «радость» открытия новых сфер действительности, прежде как бы не существовавших для поэта-символиста: «Во второй книге Блок как будто впервые оглянулся на окружающий его мир вещей и, оглянувшись, обрадовался несказанно. Отсюда и ее название»²⁶⁷. Авторское предисловие к сборнику связывает его название с темой будущего: «Нечаянная Радость — это мой образ грядущего мира. В семи отделах раскрываю семь стран души моей книги» (II, 369). Однако это разъяснение все же не удовлетворяло вчерашних единомышленников Блока: «Не надо нам полевых Христов, Христос Бог да сохранит нас от таких пришествий!», — писал А. Белый в той же рецензии²⁶⁸.

Во всех попытках современников понять смысл названия книги отсутствовало главное: указание на источник этого загла-

вия, безусловно знакомый всем читателям из круга Блока. Речь идет о названии одной из икон Богоматери, относящейся к XVI—нач. XVII в., имевшейся во многих соборах Москвы и Петербурга и... висевшей в доме у Блока²⁶⁹. З.Г. Минц, впервые обратившая внимание на цитатность заглавия сборника, пишет: «И заглавие, и содержание сборника, безусловно, предполагают знание читателем *всего* изображения. <...> Образ включает в себя символику греха, страдания, надежды на спасение (не случайно нечаянная /«нежданная»/ радость в поэме «Ее прибытие» — символ революции, отождествленной с явлением Прекрасной Дамы). Содержит он и другие значения, связанные с содержанием иконного изображения и вне его утрачиваемые»²⁷⁰.

Но в чем же все-таки заключается конкретная связь сюжета иконы с названием и структурой блоковского сборника? Обратимся прежде всего к сказанию об этой иконе, содержащемуся в книге Димитрия Ростовского (Туптало) «Руно Орошенное» (напомню, что еще в 1903 г. Блок-студент намеревался писать зачетное сочинение на тему «Сказания об иконах Богородицы» у профессора И.А. Шляпкина, автора книги «Святой Димитрий Ростовский и его время» (СПб., 1891), и передумал, по его собственному признанию, боясь «наглупить в нем и превысить университетскую норму»)²⁷¹. Сказание повествует о верующем, но «беззаконном» человеке, который ежедневно, даже совершая очередное преступление, возносил молитву Богоматери, повторяя слова: «Радуйся, обрадованная». Но однажды, когда грешник готовился совершить «скверное беззаконие», он увидел, что образ Богоматери во время молитвы стал двигаться, а на теле младенца Христа открылись язвы и из них потоками заструилась кровь. Богородица, обратившись к преступнику, сказала, что он и другие грешники вновь и вновь распинают ее сына своими злодеяниями. Потрясенный грешник воскликнул: «Помилуй меня, о Мати Милосердная! Да не преодолет злоба моя неизреченная благодати и милосердия Твоего. Ты бо еси всем грешникам единая надежда и прибежище! Умоли о мне Сына твоего и Творца моего!» Богоматерь трижды просила Сына о прощении грешника, и лишь когда она воскликнула: «Пребуду лежащи у ног твоих вместе с сим грешником, доколе не простишь ему грехи», — Сын сказал: «Закон повелевает да сын чтит мать; правда же хочет да законодавец сам будет закона исполнитель: аз сын твой, ты же мати моя; аз ты должен чтити, послушая твоего моления. <...> Ныне прощаются ему грехи тебе ради»²⁷². Видение окончилось, грешник ощутил небывалую радость в своем сердце и после этого совершенно изменился, «поживе богоугодне».

На иконе же «Нечаянная Радость» изображен человек, стоящий на коленях перед образом Богоматери с Младенцем на руках. Из рук грешника выпадает нож. В тексте молитвы «Нечаянная Радость» говорится о любви к человеческому роду Богоматери, не отвергающей молений самых отчаянных грешников, «исхищающей их из рова погибели» и дарующей им «нечаянную радость покаяния и спасения».

Важнейший смысловой акцент сказания о «нечаянной Радости», как кажется, определяется фигурой грешника. Отчего оказалось возможным его спасение и раскаяние? Можно ли считать, что прощение порождено лишь безмерной любовью и милостью Богоматери? Думается, что нравственное пробуждение начинается еще до ее явления. Начало и залог возрождения героя сказания — в его знании и памяти о неких высших, незыблемых нравственных ценностях, в постоянном осознании себя изменником, в понимании своих поступков как падения и кощунства. Этот глубинный голос совести в тексте сказания символизирует ежедневная молитва к Богородице, возносимая без какой-либо надежды на спасение и прощение. Иными словами, явленная грешнику милость — это прежде всего ответ на определенную нравственную активность *самого человека*.

В структуре сборника «Нечаянная Радость» нет прямого и непосредственного развертывания фабулы этого сказания, его влияния нельзя обнаружить ни в названиях отделов сборника («Весеннее», «Детское», «Магическое», «Перстень-Страданье», «Покорность», «Нечаянная Радость», «Ночная Фиалка»), ни в сюжетах отдельных стихотворений. Скорее всего речь может идти о воплощении основной смысловой коллизии этого сюжета: мотивы *греха* (измена первоначальным ценностям, самоизмена как попытка обрести новые позитивные ценности, разорвать границы прежнего гармоничного, но замкнутого и отъединенного мира «Прекрасной Дамы») — мотив *памяти-знания* о незыблемости изначальных высоких нравственных идеалов — мотив *апелляции к идеалу Вечной Женственности*, надежды на преодоление духовной опустошенности благодаря неизменной и верной любви, воплощенной в женских «софийных» образах, сохраняющих преемственную связь с центральным образом «Стихов о Прекрасной Даме».

О «кощунственном» самоосмеянии в «Нечаянной Радости» говорилось неоднократно²⁷³. Это и Прекрасная Дама, которая «не ездит на пароходе», и ее рыцари — «дурачки посреди болот», и трансформированный в ущербный «месяц» («небесный Пьеро») необычайно важный для образной системы «Стихов о Пре-

красной Даме» символ Луны. Много говорилось и о том, что от-каз от абсолютизированного идеала Неподвижности имел для Блока несомненное позитивное значение, выводя его поэзию к новым сферам природной и социальной действительности, к художественному освоению категории «стихии», к созданию новой, дисгармонически изменчивой поэтической картины мира.

Гораздо меньше говорилось и писалось о втором сквозном мотиве «Нечаянной Радости». Лирический герой осознает, что измена изначальному идеалу не столько дискредитирует сам идеал, сколько опустошает его собственную душу. Отсюда — проходящий через ряд стихотворений мотив неизбежного предсмертного возвращения к идеалу Вечной Женственности («первой любви»). В более поздних стихах этот мотив становится еще резче, связываясь с темой «юности-возмездия».

Лишь к Твоей золотой свирели
В черный день устами прильну.
(«Ты в поля отошла...»)

(II, 7)

Пошлю мечту о запредельном
В Его Святую колыбель...
.....
Не о спасеньи, не о Слове...
И мне ли — падшему в пыли?
Но дым всходящих славословий
Вернется в сад моей земли.
(«Все отошли. Шумите, сосны...»)

(II, 58)

Как странен мой траурный бред!
То — бред обнищавшей души...
Ты — свет мой, единственный свет.
Другой — в этом трауре нет.

(«Бред») (II, 88)

Нетрудно увидеть, что в этих, как и в других, не процитированных здесь стихотворениях воплощается один из сюжетных мотивов сказания о «Нечаянной Радости» — молитва грешника, знающего о своем падении. Обратим внимание и на особую композиционную роль этих мотивов в структуре сборника: стихотворения, апеллирующие к идеалу Вечной Женственности (Богоматери), расположены в начале или в конце разделов и, следовательно, несут важнейшую смыслообразующую функцию, интегрируя ведущие темы разделов и сборника в целом²⁷⁴. Так, цикл

«Весеннее», открывающий сборник, начинается стихотворением «Сольвейг» («Сольвейг! Ты прибежала на льжах ко мне!..»), в котором ситуация встречи лирического героя с просветляющей, одухотворенной и неизменной женской любовью воплощается в образах драматической поэмы Ибсена «Пер Гюнт».

Но образ Сольвейг у Ибсена имеет и более глубокий сакральный план. Современники Ибсена отмечали связь облика Сольвейг с образом Мадонны: «Один призыв к ней побеждает злую темную силу жизни <...>, она, как мать, прижимает к своей груди и убаюкивает вернувшегося кающегося грешника, которому она, в неприкосновенной чистоте телесной, принадлежит духовно», — писал норвежский писатель Ионас Ли, усматривая в образе Сольвейг «мысль, что грешник может быть прощен благодаря любви и представительству чистой девы и матери»²⁷⁵. Указание на связь образа Сольвейг с Богородицей содержится и в самом тексте «Пер Гюнта», в диалоге из 4 действия:

С о л ь в е й г

Я мать,
А кто отец? Не Тот ли, кто прощает
По просьбе матери?

П е р Г ю н т

(словно озаренный лучом света, вскрикивает)

О мать моя!
Жена моя! Чистейшая из женщин!
Так дай же мне приют, укрой меня!²⁷⁶

Типологическое родство этого сюжета с сюжетом сказания о Нечаянной Радости не нуждается в пояснениях. Добавлю только, что в библиотеке Блока имелось испещренное пометками Полное собрание сочинений Г. Ибсена именно в издании Скирмунта, где и были приведены в русском переводе процитированные слова Ионаса Ли, а в реферате «Генрих Ибсен» (1908) Блок, говоря об основе и опоре «веры и воли» Ибсена, вспоминает эту сцену из «Пер Гюнта»: «Вера и воля Ибсена, и всякого художника, покоится в лоне «вечно-женственного» <...> Воля, вера и крепость даны ему вечно юной и вечно новой Сольвейг, которой нет имени, «в надежде, вере и любви» которой пребывал даже такой взбалмошный и мятущийся герой Ибсена, как Пер Гюнт» (V, 313–314)²⁷⁷.

Итак, при внешнем отсутствии связи первого стихотворения сборника с сюжетом «Нечаянной Радости», оно воплощает в себе все его важнейшие смысловые коллизии — отметим, что в нем звучит и мотив «радости», связанный с появлением Сольвейг («радостный взор»).

К образу Богоматери так или иначе отсылает и первое стихотворение цикла «Магическое» («Она веселой невестой была...») — о связи образа невесты с именем Богородицы в творчестве Блока писал Г. Левинтон, возводя это отождествление к одному из ее традиционных именовании: Невеста невестная²⁷⁸. В обыгрованном, почти «некрасовском» и крайне драматизированном варианте тема «охраняющей» женской верности воплощена в первом стихотворении цикла «Перстень-Страданье».

Два первых стихотворения цикла «Покорность», имеющие одинаковые заглавия — «Моей матери» («Помнишь думы? Они улети...») и «Тихо. И будет все тише...») — также с очевидностью отсылают к сюжету сказания (ср. слова Христа о почитании матери).

Цикл «Весеннее» завершается стихотворением «Ты в поля отошла без возврата...» (носящим в рукописи название «Молитва»). Налицо кольцевая композиция раздела, смысл же ее по меньшей мере двоякий: это и утверждение устойчивости мотива обращения к идеалу Вечной Женственности, и в то же время развитие и драматизация этого мотива²⁷⁹. Первое стихотворение цикла (и сборника) пронизано светлым жизнеутверждением, последнее же вскрывает трагический аспект сюжета: речь идет лишь о предсмертном возвращении и прощении героя²⁸⁰. Внутри же цикла, напротив, получают развитие мотивы «кощунства», иронии («Твари весенние», «Болотный попик», «Старушка и чертенья», «Незнакомка»).

Кольцевая структура, возвращение к мотивам «Нечаянной Радости» характерны и для сборника в целом (может быть, не случайно цикл «Перстень-Страданье» занимает в композиции книги срединное положение). Так, строчки, завершающие поэму «Ночная Фиалка» и сборник в целом, корреспондируют и с первым стихотворением сборника, поскольку теме «Нечаянной Радости» вновь возвращается жизнеутверждающий пафос, и непосредственно с заглавием, образуя некую композиционную «сверххрамку»:

И в зеленой ласкающей мгле
Слышу волн круговое движение,
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.

(II, 34)

Связь приведенных строк с сюжетом сказания о «нечаянной Радости», как и в первом стихотворении, так и в сборнике в целом, не слишком очевидна и все же несомненна. Тема «Нечаянной Радости» возникает в поэме вместе с темой внешнего мира. Преодоление «сна» души, внутреннего омертвения и неподвижности символизирует «вслушивание» в звуки иного мира — и вновь возникает ситуация знания-воспоминания, и вновь «Нечаянная Радость» начинается с возникшей в самом герое воли к выходу из нравственного оцепенения.

Кольцевая композиция наблюдается и в двух последних циклах сборника. Цикл «Покорность» начинается стихотворением «Моей матери» («Помнишь думы? Они улетели...»), где характерный для сборника мотив «странничества» завершается утверждением неизбежного возвращения к «милой отчизне»:

Но в бесцельном, быть может, круженье —
Были мы, как избранники, нищи.
И теперь возвратились в сомненья
В дорогое, родное жилище.

(II, 57)

Заканчивает же цикл стихотворение «Романсео» («Ты проходишь без улыбки...»), — вероятно, единственное во всем сборнике, где тема Богоматери, сталкиваясь с темой «страшного мира» современного города, возникает посредством сакрализации бытового плана стихотворения (отмечу, что его тема впервые зародилась у Блока при посещении Успенского собора в Москве, где имелась икона «Нечаянная Радость») (см. ЗК, 37):

...Как лицо твое похоже
На вечерних Богородиц,
Опускающих ресницы,
Пропадающих во мгле...

Но с тобой идет кудрявый
Кроткий мальчик в белой шапке...
.....
Я хочу внезапно выйти
И воскликнуть: «Богоматерь!
Для чего в мой черный город
Ты Младенца привела?»

(II, 177)

Особого внимания заслуживает цикл «Нечаянная Радость», в котором, судя по его названию, должны были сосредоточиться наиболее важные и существенно связанные с концепцией сбор-

ника стихотворения. И действительно, его кольцевая структура воспроизводит структуру сборника: заглавие цикла соотносится с мотивом Радости в заключительном стихотворении «Пляски осенние» («Радость ждет сокровенного слова, / И уж ткань золотая готова, / Чтоб душа засмеялась моя»), как заглавие сборника — с мотивом «Нечаянной Радости» в «Ночной Фиалке. Первое стихотворение цикла утверждает все важнейшие мотивы сборника, связанные с сюжетом сказания: неизбежное возвращение к изначальному идеалу («первой любви», «юности», сакрализованных в последних строчках стихотворения):

Так. Неизменно все, как было.
Я в старом ласковом бреду.
Ты для меня остановила
Времен живую череду.

.....
Как будто время позабыло
И ничего не унесло,
И неизменным сохранило
Певучей юности русло...

(II, 85)

Важны и емкие смысловые переключки этого стихотворения со стихотворениями предыдущих циклов («Бред», «В голубой далекой спальне...», «Оставь меня в моей дали...» и т.д.).

Через весь цикл проходит мотив молитвы, отшельничества, также восходящий к сюжету сказания о «Нечаянной Радости»:

Безначально свободная ширь,
Слишком радостной вестью дыша,
Подошла — и покрыла Псалтирь,
И в страницах осталась душа.

(«Я живу в отдаленном скиту...») (II, 11)

...Ты иди себе, молча, к какой хочешь вечерне,
Где душа твоя просит, там молись.

.....
Да. Она придет. Забелеет сиянье.
Без вины прижмет к устам уста.

(«Не строй жилищ у речных излучин...») (II, 65)

Улыбается осень сквозь слезы,
В небеса улетает мольба...

(«Пляски осенние») (II, 24)

И все же именно последнее стихотворение добавляет к Вечноженственному образу такие смысловые оттенки, которые

внезапно по-новому высвечивают значение «болотных» мотивов в сборнике и, в частности, в цикле «Нечаянная Радость» (в этом цикле их неожиданно много, едва ли не больше, чем в цикле «Весеннее», где они мотивированы тематически). То, что на протяжении всего сборника воспринималось как кошунственная антитеза изначальному идеалу, в стихотворении «Пляски осенние» вдруг оказывается единым целым: Она возникает в окружении языческих «осенниц», «Осененная реющей влагой». Так же неразрывно связан с природным фоном Христос во втором стихотворении цикла «Нечаянная Радость»:

В простом окладе синего неба
Его икона смотрит в окно.
Убогий художник создал небо.
Но лик и синее небо — одно.

(«Вот он, — Христос — в цепях и розах...»)

Это усиление языческих мотивов и их «кошунственное» переплетение с христианской символикой в самом значительном тематически цикле мало объяснимо только из сюжета сказания о «Нечаянной Радости». Разгадка — в том, что помимо сказания об иконе, у заглавия «Нечаянная Радость» был, как представляется, еще один источник, восходящий к статье Вл. Соловьева «Тайна прогресса» (в сохранившемся в библиотеке Блока т. 8 Полного собрания сочинений Вл. Соловьева / СПб., 1903/ на полях статьи имеются пометки)²⁸¹.

Вл. Соловьев начинает свою статью с пересказа популярного сказочного сюжета: «В глухом лесу заблудился охотник, усталый, сел он на камне над широким бурливым потоком. Сидит и смотрит в темную глубину. <...> И стало охотнику тяжело на душе. «Одинок я и в жизни, как в лесу, — думается ему, — и давно уж сбился с пути по разным тропинкам, и нет мне выхода из этих блужданий». В это время он увидел перед собой древнюю старуху «в дорогом платье, только совсем ветхом — одни лохмотья». Старуха сказала ему, что на том берегу «есть местечко — чистый рай», и пообещала провести туда если охотник поможет ей перебраться через поток. Не очень поверив старухе, охотник все же пожалел ее и согласился. «Вскарабкалась старушка ему на плечи, и почувствовал он такую страшную тяжесть, точно гроб с покойником на себя взвалил. <...> Ступил в воду, и вдруг как будто не так тяжело, и там с каждым шагом все легче да легче. И чудится ему что-то несодеянное. <...> А как вышел на берег да оглянулся: вместо старухи прижалась к нему красавица неописанная, настоящая царь-девица. И привела она его на свою родину, и уже

он больше не жаловался на одиночество, не обижал зверей и птиц и не искал дороги в лесу»²⁸². Далее Вл. Соловьев предлагает свое толкование смысла этой сказки: речь идет о современном человеке, который «в охоте за беглыми минутными благами и летучими фантазиями потерял правый путь жизни», и о «священной старине предания», утратившего всякую привлекательность. Вл. Соловьев видит задачу человека в том, чтобы «перенести это священное бремя предания через действительный поток истории». При этом, по Соловьеву, даже не обязательна вера в какую-либо будущую награду: «Кто не верит в будущность старой святыни, должен все-таки помнить ее прошедшее. Отчего не понесет он ее из почтения к ее древности, из жалости к ее упадку, из стыда быть неблагодарным. Блаженны верующие: еще стоя на этом берегу, они уже видят из-за морщин дряхлости блеск нетленной красоты. Но и неверящие в будущее превращение имеют тоже выгоду — *нечаянной радости*»²⁸³ (курсив Вл. Соловьева. — Д.М.). Вл. Соловьев напоминает в заключение миф об Энее, спасшем из разрушенной Трои отца Анхиза и родных богов, и заканчивает: «*Спасаящий спасется*. Вот тайна прогресса — другой нет и не будет»²⁸⁴.

Итак, изложенный сюжет в тексте статьи Вл. Соловьева прямо связан с темой «Нечаянной Радости». При этом, как кажется, на осмысление «Нечаянной Радости» у Блока повлияли и сказочный сюжет, и его соловьевское истолкование. Но, как и сюжет сказания об иконе, сказочные мотивы не воспроизводятся в сборнике в виде цельной фабулы, а обуславливают ряд сквозных мотивов, проходящих через все разделы книги: таковы образы «леса», «реки», повторяющиеся в «болотных» и не только в «болотных» стихах (ср., напр., «И очи синие, бездонные / Цветут на дальнем берегу»). Сквозной мотив «кораблей», символизирующих приход «Новой жизни» («У моря», «Поэт», «Девушка пела в церковном хоре», «Оставь меня в мой дали», «Взморье», «Ночная Фиалка»), в своей основе полигенетичный, связывается в этом контексте с темой Энея — т.е. с темой верности изначальному идеалу (по Соловьеву, нравственно осмысленное преобразование жизни невозможно при нигилистическом забвении «родных богов»: «Им был нужен благочестивый герой, чтобы перенести их в Италию, но только они могли дать ему и роду его и Италию, и владычество мира. А наша святыня могущественнее Троянской, и путь наш с нею дальше Италии и всего земного мира»)²⁸⁵.

Но главная мысль статьи Вл. Соловьева, конечно, — «верность старинному преданию». Для младших символистов «ста-

ринное предание» означало прежде всего стихию фольклора, языческого мифа, а возвращение современного художника к мифологическим пластам народного осознания осмыслялось как путь от индивидуалистического субъективистского творчества к познанию «народной души» и России (ср. статьи Вяч. Иванова «Поэт и Чернь», А. Блока «Поэзия заговоров и заклинаний» и «Девушка розовой калитки и муравьиный царь», созданные одновременно со сборником «Нечаянная Радость»). Фольклорные, мифологические мотивы «болотных» стихотворений, «твари весенние», колдуны, русалки, «косматые ведьмы», чертенята, карлики, нимфа Эхо, свадьба Весны с колдуном, — все это воплощение народного «старинного предания», «спасаемого» современным художником от забвения и одновременно «спасающего» художника от индивидуалистического отчуждения от народной жизни (отмечу, что во втором издании «Нечаянной Радости» (М.: Мусагет, 1912) этот мотив становится особенно отчетливым: цикл «Нечаянная Радость» в нем открывается стихотворениями «Осенняя воля», «Не мани меня ты, воля» и «Русь»).

При этом расположение стихотворений, связанных с мифологической, фольклорной символикой, также подчиняется определенной композиционной логике: большая их часть приходится на первый («Весеннее») и последний («Нечаянная Радость») циклы сборника. Эти мотивы разрабатываются и в завершающей сборник поэме «Ночная Фиалка»²⁸⁶. И все эти стихотворения располагаются внутри циклов, как бы создавая постоянный «мифологический» фон всего сборника.

В заключение рассмотрим вопрос о соотношении обоих сюжетов «Нечаянной Радости». При внешнем различии событийной стороны сказки и сказания, основные их смысловые коллизии обнаруживают несомненное родство. В обоих сюжетах речь идет о забвении правого пути (грешник, заблудившийся охотник), затем следует мотив воспоминания-знания о мире высших духовных ценностей (молитва и разговор грешника с Богородицей, разговор охотника со старухой и его путь через поток) и, наконец, мотив спасения и обретения истины через нравственное волевое усилие самого человека (раскаяние грешника и «труд» охотника). Сходны и мотивы неверия в будущее спасение у грешника и в «райскую жизнь» у охотника. Таким образом, оба сюжета могут быть восприняты и как трансформации единого сюжетного инварианта. Отмечу и их непосредственное взаимодействие: образ Богородицы вовсе не чужд теме «старинного предания» и не исключается из «болотной» и «природной» тематики: ведь связь образа Богородицы с Ма-

терью-Землей весьма устойчива для славянской мифологии и даже находит свое отражение в иконописной традиции²⁸⁷. В мифологическом контексте прочитываются и «городские» стихотворения, рассыпанные по циклам сборника: мифопоэтический образ города-девы и города-блудницы является частным вариантом архетипического образа Матери-Земли²⁸⁸ и безусловно присутствует в таких стихотворениях, как «Иду — и все мимолетно...», «В кабаках, персулках, извивах», «Повесть», «Гимн». Учитывать сюжетную осложненность сборника «Нечаянная Радость», думается, необходимо как при интерпретации отдельных входящих в него стихотворений, так и при прослеживании перециклизации этого сборника во втором издании 1912 г. и в последнем, неузнаваемо изменившем всю структуру циклов изданий II тома, уже утратившего прежнее название.

7. ПРОБЛЕМА ВОЗМЕЗДИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЯЧ. ИВАНОВА И АЛ. БЛОКА

Как и во всякую эпоху исторического надлома, в русской культуре начала XX в. особое значение приобрели многочисленные варианты эсхатологических мифов, среди которых выделяется миф о возмездии и искуплении. Этот миф нашел свое воплощение в творчестве трех крупнейших поэтов-символистов. Первым к теме возмездия, кажется, обратился Андрей Белый — ему принадлежит небольшой стихотворный цикл «Возмездие» (1901). Вяч. Иванов разрабатывал тему возмездия в многочисленных статьях, среди которых особенно выделяются эссе «Древний ужас», работы о Достоевском (в первую очередь — Достоевский и роман-трагедия»), а также публицистика эпохи первой мировой войны и стихотворный цикл «Година гнева». Наконец, самые знаменитые произведения, в которых претворяется эта тема, — стихотворный цикл «Возмездие» и поэма под тем же названием Александра Блока.

Отдельные аспекты этой темы уже были предметом рассмотрения в литературе о символизме²⁸⁹.

Цель данной работы состоит прежде всего в сопоставлении концепции возмездия у Вяч. Иванова и Блока. В первую очередь речь пойдет о сопоставлении мотива возмездия в поэтическом творчестве обоих художников и о прямых обсуждениях проблемы возмездия в их публицистике. В то же время специфика этой проблемы у каждого из поэтов неизбежно поставит вопрос о традициях, на которые они опирались, об отборе источников. Иными словами, проблема возмездия у Вяч. Иванова и Блока должна быть проанализирована с точки зрения ее эволюции и генезиса.

Прежде всего остановимся, по необходимости кратко и схематично, на проблеме происхождения идеи возмездия в европейской культуре, которая обнаруживает несомненную полигенетичность. Укажем лишь важнейшие ее источники.

1. Античная идея неотвратимого Рока (Ананке) — трагической родовой вины, перешедшей на индивидуальную судьбу и влекущей за собой predetermined наказание — возмездие.

2. Ветхозаветная идея неотвратимого Божьего наказания за любой грех. Важно, что идея возмездия-отмщения переносится и в законы земного человеческого существования («Око за око»).

3. Апокалиптическая христианская эсхатология, связанная с мифологией Страшного суда. Важнее всего здесь отметить, что

Апокалипсис сочетает в себе как мотивы личного нравственного возмездия за измену изначальному предназначению («Но имею против тебя то, что ты оставил первую любовь твою» — Откр. 2, 4), так и неотвратимости последнего справедливого Божьего приговора («Се, гряду скоро, и возмездие Мое со Мною, чтобы воздать каждому по делам его». — Откр. 22, 12). Необходимо также осознать, что в формуле «каждому по делам его» понятие «возмездия» теряет исключительно негативную семантику и может означать нечто прямо противоположное — награду или оправдание.

В культуре Нового времени выделяются следующие традиции, так или иначе соотносимые с античной идеей рокового предопределения или апокалиптической идеей эсхатологической расплаты.

1. Готический роман (Г. Уолпол, У. Бекфорд, М. Шелли) и романтическая драма рока (Вернер, Мюльнер, Грильпарцер), разрабатывающие идею родового проклятия, родовой ответственности и обреченности каждого представителя проклятого рода, независимо от его личных качеств, личной греховности или праведности. Связь этой традиции с античной идеей Рока-Возмездия совершенно несомненна. Во второй половине XIX в. эта традиция парадоксальным образом трансформировалась в натуралистическую концепцию неизбежного биологического вырождения рода под воздействием законов наследственности²⁹⁰. Связь этих традиций отмечалась Блоком в предисловии к его переводу трагедии Ф. Грильпарцера «Праматерь».

2. Творчество Рихарда Вагнера, в котором акцентируется антииндивидуалистический аспект эсхатологической проблематики. В первую очередь речь идет о тетралогии «Кольцо нибелунга», где ставится проблема трагической обреченности всякой индивидуалистической культуры, незаконно отпавшей от мирового целого, перед лицом грядущей вселенской катастрофы.

3. Наконец, для русских художников значимой оказалась трактовка проблемы возмездия в творчестве Генрика Ибсена. Формула «Юность — это возмездие» из драмы «Строитель Сольнес» переводила проблему возмездия из универсально-космического плана в план индивидуального человеческого бытия, от эсхатологии к проблеме личной нравственной ответственности отдельного человека.

Обратимся теперь непосредственно к поэтическим текстам. Как уже отмечалось²⁹¹, проблема возмездия была впервые отчетливо осознана Вяч. Ивановым в 1904–1905 гг., в годы позорной для России японской войны и первой русской революции. Цикл «Година гнева» — первое поэтическое воплоще-

ние мотива «возмездия», где сразу же выявились очень существенные моменты ивановской интерпретации этого мотива.

Первое же стихотворение этого цикла — «Зарева» делает совершенно очевидной ориентацию Вяч. Иванова на традиции древнегреческой трагедии: стихотворение выполняет функцию парода — экспозиционной хоровой песни греческой трагедии. Тема хора проходит через все стихотворение:

Гимнов глубоких придверница,
Пой, Полигимния!
.....
Хочет ударить — как в колокол веч,
В струны живые Камен;
Рот многошумный отверст...
.....
Вещих сестер
В ужасе молкнет божественный хор.²⁹²

С поэтикой парода связаны и упоминания о музах, и прямые к ним обращения (Полигимния, Камены, Мельпомена, Клио). Здесь же, в первом стихотворении, возникает и тема возмездия, хотя самого слова «возмездие» в тексте нет, оно появляется лишь в шестом стихотворении цикла — «Астролог». В стихотворении «Зарева» речь идет о жреби, сужденном человеку, в строчках «Плачь нам и пой нам / Жребию сеч!». И эта тема сразу же переплетается с двумя важнейшими мотивами: рока, предначертанности и неотвратимости мировых событий (в образе Клио, вычерчивающей на скрижалях повесть годин) и тесно связанного с темой рока мотива жертвы трагических событий:

Молчание... Рок нам из мрака зовущую руку простер:
И в трепете, — все же схватили мы руку вожатую...
Темный, влечет он тропой непочатую
Жертву — в костер!..

Все эти мотивы, заданные в первом стихотворении, оказываются ведущими, сквозными в цикле «Година гнева», варьируются в ряде стихотворений.

Особенно же важно для понимания темы возмездия уже упомянутое стихотворение «Астролог». В литературе об Иванове уже отмечалось²⁹³, что роковые и трагические события нисходят на землю в уже готовом виде: это — «небесный гнев», который поражает всех без исключения.

— «Чредой уставленной созвездья
На землю сводят меч и мир:

Их вечное ярмо склонит живущий мир
Под знак Безумья и Возмездья».

«Дохнет неистово из бездны темных сил
Туманом ужаса, и помутится разум,
И вы воспрянете, все обезумев разом,
На свежих рытвинах могил». ²⁹⁴

Насколько выношено и осознанно было у Вяч. Иванова понимание возмездия как роковой внеличной сакральной силы, абсолютно не зависящей от личного человеческого участия в событиях, свидетельствует тот факт, что сходные мысли, почти в чеканных формулировках, повторялись им и в его эссеистике, начиная с 1905 г. и кончая поздними работами о Достоевском. Так, в статье «Древний ужас» Вяч. Иванов пишет: «Сильнее самих богов — Судьба: непредвидима и неотвратима роковая година. Судьбы не умиловить жертвами, не победить противлением; ни умилить, ни отразить ее нельзя. Нет в Неизбежной произвола, ни человекоподобия, как в других божествах. И первоначально не было в ней правды...» ²⁹⁵.

Итак, по Иванову, античное понимание трагического возмездия, сужденного роком, обнаруживает свою недостаточность: в нем нет «правды», иными словами, разделение личностной и внеличной сферы настолько глубоко и абсолютно, что лишается всякого смысла вопрос о нравственной позиции человека, о возможности или необходимости свободного выбора, вообще — всякой духовной активности личности. Недаром в стихотворении «Астролог» дважды повторено местоимение «все»: «Все обезумев разом» и «Все захлебнуться вдруг возжаждете в крови».

И тем не менее мотив выбора в цикле «Година гнева» очень важен. Уже отмечалось, что трагедия русской национальной истории, историческая вина России, влекущая неизбежное возмездие, состоит в отказе от твердого выбора между Зверем и Христом ²⁹⁶.

Русь! На тебя дух мести мечной
Восстал — и первенцев сразил,
И скорой казнию конечной
Тебе, дрожащей, угрозил —

За то, что ты стоишь, немея,
У перепутного креста,
Ни Зверя скиптр поднять не смея,
Ни иго легкое Христа... ²⁹⁷

Иными словами, выбор осуществляет не личность, а Россия как действующее лицо мировой истории. Таким образом, если в первом стихотворении цикла мотив возмездия соотносился с античным пониманием Судьбы, с традицией древнегреческой трагедии, то второе, следующее за ним, «Мечь мечная» — вводит новые мотивы, и возмездие соотносится теперь с эсхатологической апокалиптикой. Но апокалиптические мотивы в этом цикле достаточно подробно рассматривались²⁹⁸, и останавливаться на них излишне. Речь идет и о реминисценции в названии цикла («Година гнева» — «день гнева»), и о мотиве искушения, о теме «Бездны», власти Зверя и т.п. Хотелось бы только указать еще на один существенный момент в понимании проблемы возмездия, как оно видится в этом цикле. Вопрос о возмездии для Вяч. Иванова — это вопрос о национальной судьбе России. Но события современной ему политической жизни почти лишены в цикле какой-либо предметной конкретности: если бы не заглавие «Цусима» и эпиграф из военной реляции, в тексте стихотворения ни одна деталь не указывала бы на то, какое именно событие, какая катастрофа стала предметом лирического высказывания. В стихотворении «Мечь мечная» конкретный адресат скрыт в посвящении, а объект поэтической рефлексии — Русь и ее вневременное самоопределение. Пространство цикла — предельно широкое, даже не историческое, а мифологизированно-историческое, скорее — мистериальное пространство, где и разворачивается трагедия апокалиптического возмездия. Но возможно ли какое-то участие в этой мистерии отдельной человеческой личности?

В статье «Достоевский и роман-трагедия» Вяч. Иванов говорит о вине и возмездии как проблемах нравственной философии. Сопоставляя судьбы Раскольникова и Анны Карениной, Иванов размышляет о возможности спасения для отдельного человека и утверждает, что «не вина спасает и не возмездие само по себе, но отношение к вине и возмездию, обусловленное первоосновами личности»²⁹⁹. Способен ли человек осознать свое отпадение от религиозной первоосновы бытия (по Иванову, от Матери-Земли) как вину, подобно Раскольникову, или это первоединство в нем изначально отсутствовало, как, в интерпретации Иванова, у Анны Карениной, — только здесь, в способности человека сделать нравственный выбор, осознать падение как вину, — залог его спасения или окончательной гибели. Но знаменательно, что эти размышления находят место главным образом в эссеистике Иванова и крайне редко — в поэтическом творчестве.

Обратимся теперь к блоковскому циклу «Возмездие» (1908–1913). Главное отличие от цикла «Година гнева» бросается в гла-

за: внимание Блока приковано к судьбе отдельной человеческой личности, к драме земных человеческих взаимоотношений, к психологии. Стихотворения цикла так или иначе варьируют тему *измены и забвения* — будь это молодость, первая любовь, мечта. Напомню лишь самое знаменитое: «И я забыл прекрасное лицо», «Так — суждена безрадостность мечтанья — / Забывшему Тебя», «Я сегодня не помню, что было вчера», «Забудь о том, что жизнь была», «Что изменнику блаженства звуки». И это забвение и есть *вина*. В то же время этому мотиву в цикле противостоит другой — мотив *воспоминания* о мире прежних, изначальных ценностей, осознание своей измены как падения — и это воспоминание и есть начало возмездия («И вспомнил я тебя пред аналогом», «Но все ночи и дни наплывают на нас / Перед смертью в торжественный час», «Я не спеша собрал бесстрастно / Воспоминанья и дела, / И стало беспощадно ясно: / Жизнь прошумела и прошла», «Ты помнишь первую любовь / И зори, зори, зори...»). Итак, возмездие в цикле — прежде всего этическая категория. В статье «Генрих Ибсен», отсылая одновременно к драме «Строитель Сольнес» и к Апокалипсису, ибсеновская формула «Юность — это возмездие» соединяется со словами Откровения о «первой любви». По Блоку, в основе драмы «Строитель Сольнес» лежит «одна из мировых истин, равных по значению, быть может, закону всемирного тяготения». Эта истина заключается в том, что «человек может достигнуть вершины славы, свершить 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!» (V, 317). Е.Б. Тагер указывал, что в таком понимании «возмездие» означает не столько «наказание» (внешняя карающая сила), сколько «расплату» — «внутреннее осознание человеком своей вины перед собственной совестью»³⁰⁰.

Очевидно, что акцент у Блока, по сравнению с Вяч. Ивановым, перенесен: речь идет не о встрече человека с внешней неотвратимой карающей силой, а о внутреннем этическом выборе личности. Пробуждение в душе павшего человека голоса совести, воспоминание о мире высших нравственных ценностей, осознание собственного падения и измены изначальному предназначению — все эти мотивы определяют тему возмездия в ли-

рике Блока и в значительной степени получают развитие и в поэме «Возмездие». Прежде всего это касается истории отца, его падения от «демона» до Гарпагона, его измены первой любви (разрыв с матерью героя), наконец, этической деградации и измены идеалам юности:

Так, с жизнью счет сводя печальный,
Презревши молодости пыл,
Сей Фауст, когда-то радикальный,
«Правел», слабел... и все забыл.

Мотивы пробуждения голоса совести, воспоминания о высоком жизненном призвании воплощены в поэме в описании музыкальных импровизаций отца:

Лишь музыка одна будила
Отяжелевшую мечту:
Брюзжащие смолкали речи;
Хлам превращался в красоту;
Прямылись сгорбленные плечи;
С нежданной силой пел рояль,
Будя неслыханные звуки:
Проклятия страстей и скуки,
Стыд, горе, светлую печаль...

(III, 339)

История распада семейных связей, прослеженная в поэме, утрата домашнего уюта, отчуждение сына от отца также осмыслены как расплата-возмездие. Здесь несомненно определенное влияние натуралистической школы с ее концепцией вырождения как рокового, неотвратимого биологического закона. Однако, по замыслу Блока, распад старых связей параллельно должен был сопровождаться рождением «новой породы». Замысел так и остался неосуществленным, но внутреннее сопротивление Блока натуралистическому детерминизму очень показательно.

Для Вяч. Иванова, по крайней мере в его поэтическом творчестве, тема семьи и «жизнеописание» никогда эксплицитно не смыкались с мотивом «возмездия». Его поэма «Младенчество», типологически близкая «Возмездию» именно в своей жанровой ипостаси, как уже отмечалось С. Аверинцевым, абсолютно противоположна ей по ценностным установкам³⁰¹. Не разрыв с домом, уход и падение героя, а немеркнущая идиллия — мир поэмы Вяч. Иванова. И напротив, Блоку, в отличие от Вяч. Иванова, гораздо труднее удавалось воплотить тему возмездия в непосредственно национально-историческом аспекте, минуя от-

дельную человеческую судьбу, психологию конкретной личности.

И в то же время личные судьбы героев должны были, по замыслу Блока, находиться в поэме в сложном соотношении с судьбами национальной и всемирной истории. Но — заметим! — тема национально-исторической вины прозвучала в поэме менее отчетливо и выраженно, хотя и намечается в мотивах предчувствий «невиданных перемен» и «неслыханных мятежей». Пожалуй, наиболее разработанным оказался лишь «польский» аспект проблемы «возмездия», который заслуживает особого внимания.

«Польская» тема зазвучала в самих ранних редакциях поэмы. Подзаголовок первой редакции, как известно, — «Варшавская поэма», и это не только обозначение места действия, но и указание на особую важность «польской» темы, на ее глубинную связь с проблемой исторического возмездия (в первой редакции историческое возмездие понимается как «месть» униженной Польши («страна под бременем обид») стране-поработителю. В то же время прослеживается несомненный параллелизм темы духовного падения личности и страны «под игом наглого насилия». «Не непосредственная драма порабощения наглой силой, а духовное падение, безмолвие «народного гения», отречение от идеала, предательство обленившейся совести — вот что поистине трагично для Блока»³⁰².

В предисловии к поэме появляется еще один аспект польской темы, на этот раз — в связи с мотивом мазурки. Известно, что тема мазурки неоднократно намечалась Блоком в планах поэмы, но почти не нашла реализации в тексте, за исключением финала первой редакции, где мазурка упоминается лишь один раз и уже потому не может считаться лейтмотивом (один из неотъемлемых признаков лейтмотива — неоднократный повтор в тексте, который и придает слову, понятию или имени символический или характерологический смысл). Мазурка появляется в планах поэмы в 1911 г. («Над Варшавой порхают боевые звуки — легкая мазурка» (III, 464), но превращается в осознанный лейтмотив только в плане от 21 февраля 1913 г., где в каждой главе намечается развитие темы мазурки, а весь план завершается фразой: «Два лейтмотива: один — жизнь идет, как пехота, безнадежно. Другой — мазурка» (III, 461). В письме к Л.Д. Блок от 25 февраля 1913 г. Блок также писал о двух явно противопоставляемых лейтмотивах: «Жизнь проходит, как пехота, но в шаг ее врывается мазурка («лейтмотив поэмы)» (VII, 411). Наконец, уже в 1919 г., в предисловии к поэме Блок пояснял неосуществившийся замысел: «Вся поэма сопровождается определенным лейтмо-

тивом «возмездия»; этот лейтмотив есть мазурка, танец, который носил на своих крыльях Марину, мечтавшую о русском престоле, и Костюшку с протянутой к небесам десницей, и Мицкевича на русских и парижских балах» (III, 299). В чем же можно усмотреть связь этого мотива с темой возмездия? Думается, что речь может идти, с одной стороны, о круге музыкальных впечатлений, с другой — о теме мазурки в русской литературе.

Начнем именно с литературного осмысления этой темы. Мазурка упоминается почти во всех описаниях дворянских балов, от Пушкина до Я.П. Полонского («Свежее предание») и Л.Н. Толстого («Детство», «Отрочество», «Война и мир», «После бала»). С этой точки зрения мазурка — один из символов традиционного дворянского бытового уклада³⁰³. При этом бал, танцы и, в частности, мазурка, как в реальном быту, так и в литературе воспринимались как противопоставление праздника жизни ее будням, свободы и раскованности поведения повседневной иерархической регламентации и, наконец, как воплощение молодости, красоты и любви. Блок безусловно хорошо представлял себе всю литературно-бытовую традицию, связанную с образом мазурки в XIX в. Однако противопоставление в планах поэмы мазурки и пехоты позволяет выделить среди названных источников рассказ Толстого «После бала», впервые опубликованный в «Посмертных художественных произведениях Льва Николаевича Толстого» (Т. 1. М., 1911) и тогда же прочитанный Блоком (в дневнике 1911 г. он зафиксировал получение этого тома 7 ноября). Мазурка на балу и военная музыка во время экзекуции, праздник жизни, расцвет любви к героине и к миру и жизни в целом, столкнувшиеся с жестоким античеловеческим началом, безусловно, перекликаются с намеченными в планах поэмы лейтмотивами мазурки и пехоты. Но соотношение этих мотивов у Блока и Толстого различно. У Толстого речь идет о разрушении счастья, соприкоснувшегося с тупой и злобной механизированной силой социального зла. Мазурка же у Блока, как это явствует из планов поэмы, символизирует скорее непрекращающиеся, хотя и кратковременные попытки разрушить безнадежную непобедимость зла, внести в жизнь мгновения ярко переживаемого счастья.

Но почему в таком случае мазурка, по словам Блока, связана с темой возмездия?

Очевидно, чтобы ответить на этот вопрос, необходимо помнить, что с точки зрения музыкальной традиции мазурка была своеобразным танцем-символом, утверждающим самобытность польской культуры³⁰⁴. Имя Марины Мнишек в связи с темой мазурки в предисловии к поэме подсказывает ближайший источ-

ник музыкальных впечатлений Блока: опера Мусоргского «Борис Годунов», где партия Марины представляет собой «развернутую цепь музыкальных характеристик, звенья которой — короткие эпизоды в стиле мазурки, полонеза»³⁰⁵. Второй русский музыкальный источник, связанный с «польской темой», — опера М. Глинки «Жизнь за царя, или Иван Сусанин», в которой тема мазурки «разработана столь широко и интенсивно в различных ее элементах, что она приобретает лейтмотивное значение»³⁰⁶. Тема мазурки проходит через весь «польский» (второй) акт оперы, звучит при каждом появлении поляков во всех остальных актах. И в первом, и во втором случае тема мазурки связана у Мусоргского и Глинки с темой польской агрессии, с периодом Смутного времени на Руси, иными словами, с эпохой, когда была очевидна историческая вина Польши перед Россией. С той же темы начинается и Блок в предисловии, упоминая о Марине Мнишек. Но одновременно «крылья мазурки» носили Костюшку и Мицкевича — а это своего рода ответ уже на историческую вину России перед разделенной Польшей. Таким образом, речь идет о взаимной исторической вине и взаимной исторической расплате России и Польши друг пред другом.

Позиция Блока в «польском» повороте проблемы возмездия в своих исходных положениях оказалась близка позиции Вяч. Иванова. Вопрос о необходимости взаимного искупления «братской вины» с особой силой звучал в русской публицистике эпохи первой мировой войны. В статье «Славянская мировщина» (1914) Вяч. Иванов писал: «И как эпически проста кровавая летопись этой семейной вражды! Триста лет назад взял грех на душу брат Лех: пошел на русского брата, чтобы не вещественно лишь, но и духовно разорить его и как бы исторгнуть из него живое сердце. Он покусился на его святая святых, на его православную душу. Весы истории перекачнулись, и вот к концу XVIII века Россия (о, к счастью не народ русский, не сокровенная и безмолвствующая душа его, а власть правящая и народу внеположная) совершает не покушение только, но действительное историческое преступление, которое — именно потому, что оно облеклось в осуществление и действие, — бессильно было затронуть духовную и бессмертную личность Польши, когда видимая и осязаемая плоть ее была растерзана на части»³⁰⁷.

Надежда Вяч. Иванова на взаимное искупление исторической вины России и Польши основывается на религиозном преодолении «семейного» раскола славянских народов: «Чаем в грядущем этого благодатного, богоданного, самородного замирения и соборования в Христовой вере; но чего именно и как чаем, —

не ведаем сами»³⁰⁸. Как и в лирике Вяч. Иванова, героями его публицистики становятся страны, народы, национальные культуры — переход к личной судьбе в такой постановке проблемы исторического возмездия выглядит почти неуместным.

Напротив, в поэме Блока проблема взаимной вины и взаимного же возмездия и искупления решается совершенно иначе. Разрешение взаимного противостояния намечено на «третьем» пути: не в непосредственном столкновении стран и народов, а в рождении ребенка от русского героя польской девушкой — того самого последнего «отпрыска рода», который, по мысли Блока, «готов ухватиться своей человеческой ручонкой за колесо, которым движется история человечества» (III, 298).

Наконец, позиции Вяч. Иванова и Блока оказываются особенно близки, когда проблема возмездия обнаруживает свой эсхатологический аспект. Речь идет о судьбе человеческой культуры, построенной на индивидуалистической основе («И в каждом сердце, в мысли каждой — / Свой произвол и свой закон».— III, 303). Антииндивидуалистическая направленность поэмы Блока объясняет появление в прологе образов тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга» в контексте многочисленных апокалиптических аллюзий. Особенно же важна тема твердого нравственного различия добра и зла («начал» и «концов»), выбор между «Божьим лицом» и «сумраком неминучим», способность личности противостоять силам зла и хаоса — все эти мотивы восходят к Апокалипсису, прямо связываясь с темой будущего возмездия. Здесь проблема «возмездия» у Вяч. Иванова и Блока обнаруживает, может быть, не замечаемое сразу, но наиболее глубокое родство. Тема неотвратимого крушения индивидуализма оказывается общей для обоих поэтов. Сходно решается и вопрос о спасении: условием его является твердое знание, память об истинных ценностях человеческого бытия, способность сделать нравственный выбор и осознать свое опадение от целого как вину.

Подведем некоторые итоги. Для Вяч. Иванова вполне органична ориентация, с одной стороны, на античное понимание предначертанности судеб, неотвратимости событий и последующего возмездия; с другой стороны, античная символика неизменно сливается у Вяч. Иванова с эсхатологической, апокалиптической. Для Блока же гораздо важнее ориентация на традиции Нового времени, в первую очередь, на Вагнера, Ибсена и, может быть, менее заметно, но совершенно несомненно — на традицию драмы рока и натуралистической школы. Если же Блок обращается к Апокалипсису, то, как правило, не непосредственно, а переосмысливая его образы через Ибсена или Вагнера.

Второе существенное различие между Вяч.Ивановым и Блоком состоит в том, что Вяч.Иванов рассматривает проблему возмездия по преимуществу в национально-историческом плане, лишь изредка обращаясь к проблеме личной ответственности человека. Для Блока же проблема возмездия существует прежде всего как проблема психологическая, нравственно-философская, внимание его приковано к отдельной человеческой судьбе в потоке мировой истории.

Схождение обоих художников в отрицании индивидуалистической культуры и в поисках твердой нравственной позиции позволяет предположить, что концепции возмездия у Блока и Вяч.Иванова не противоречат друг другу, а находятся в отношении взаимодополнительности, как дополняют друг друга макрокосм и микрокосм.

8. БЛОК И СТРИНДБЕРГ (заметки к теме)

Тема статьи на первый взгляд представляется достаточно изученной. За последние тридцать лет ей были посвящены три этапные работы, в которых последовательно углублялся и одновременно расширялся круг вопросов, связанных с этой темой. Речь идет о статьях Д.М. Шарыпкина «Блок и Стриндберг» (1963), З. Г. Минц «Стихотворение Ал. Блока «Женщина» (1984) и Вяч. Вс. Иванова «Блок и Стриндберг» (1993)³⁰⁹. В статье Д.М. Шарыпкина были намечены основные линии взаимодействия Блока после 1911 г. с творчеством Стриндберга: тема «Страшного мира», «суровое мужественное отношение Стриндберга к жизни» как самое важное в восприятии Блоком облика шведского писателя и, наконец, «постановка вопроса о «новом человеке», мужественном и честном положительном герое современности», проблема России как «новой демократии». З.Г. Минц указала на важнейшую роль «Стриндберговского мира» в блоковской «трилогии вочеловечения». В частности, по ее мнению, Стриндберг явился важнейшим кореллятом к соловьевской концепции Вечной Женственности. Особое внимание З.Г. Минц уделила теме «Стриндберговского героя» — мужественного «простого» человека, «гонимого судьбой». В статье, — что очень важно для нас сегодня, — намечена возможность биографического аспекта этой проблемы, хотя она не нашла развития в этой работе. Наконец, Вяч. Вс. Иванов обратился к чрезвычайно важному для Блока, но упорно до последнего времени игнорируемому аспекту проблемы: речь идет о влиянии на Блока оккультных мотивов творчества Стриндберга, в частности, романа «Inferno» и цикла «Легенды».

Все это объясняет подзаголовок статьи — «заметки к теме». В мою задачу входит не столько масштабное панорамное исследование этой проблемы, сколько ряд необходимых уточнений, не учтенных в литературе о Блоке. Прежде всего, я хотела бы ввести в научный обиход небольшой, до сих пор не публиковавшийся документ — био-библиографические заметки Блока, названные в «Списке моих работ»³¹⁰ «Strindbergiana»³¹¹. Вторая часть статьи будет посвящена вопросу о параллелях между событиями жизни Блока и сюжетом автобиографической трилогии Стриндберга «Сын служанки», «Исповедь глупца» и «Ад». Наконец, в заключение мне хотелось бы поставить вопрос о пересечении в творчестве Блока линий Стриндберга и Толстого на примере стихотворения «Перед судом».

Био-библиографические заметки «Strindbergiana», согласно «Списку моих работ» Блока, начаты им в 1912 г. Они хранятся в фонде Блока в рукописном отделе Пушкинского Дома (ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 191), в одной папке с автографами статей «Памяти Августа Стриндберга», «От Ибсена к Стриндбергу» и заметкой «Стриндберг и Ибсен». «Strindbergiana» никогда не публиковалась, хотя цитировалась Д.М. Шарыпкиным в его статье «Блок и Стриндберг». Подробное описание этих заметок представляется необходимым для документации сведений об объеме прочитанного Блоком и учтенного им при обращении к творчеству Стриндберга.

Материалы «Strindbergian'ы» разделяются на три части. Первая часть представляет собой своеобразную синхронистическую таблицу. Она начинается с 1849 г.— года рождения Стриндберга,— и заканчивается 1912 г.— годом смерти писателя.

Вторая часть — библиографические заметки о переводах Стриндберга на русский язык и статьях о нем в русских изданиях.

Наконец, третья часть представляет собой описание 15-томного русскоязычного собрания сочинений Стриндберга в издательстве «Современные проблемы».

Скажем немного подробнее о каждой из частей.

Синхронистическая таблица отмечает последовательно, год за годом, факты жизни и творчества Стриндберга, параллельно с событиями из жизни Ибсена, Бьернсона, а также некоторыми вехами развития духовной жизни Западной Европы. Материалом для таблицы служила, вне всякого сомнения, книга Г. Брандеса «Скандинавская литература» (I и II ч. Киев, 1902): Блок систематически ссылается на страницы этой книги, иногда приводя из нее небольшие цитаты. Так, в 1879 г. Блок отмечает у Стриндберга: «Красная комната» («Некоторое» антихрист<и>анство» — против учения о вечности адских мук. Впервые — известность настоящая. Здесь еще свобода обоих полов, уравнение обоих полов, уравнение прав». Параллельно значится: «Ибсен. Нора». В 1894 г. у Ибсена отмечено: «Маленький Эйольф». У Стриндберга — «Antibarbarus» (по-немецки — против современных химиков). Сообщение предлагаемых открытий. Ученик Аристотеля о переходе воды в воздух. Поклонник единства, против множества элементов, превращение одного в другой — алхимия». Параллельно зафиксировано «сообщение пастора Янссона; дневники «из мира духов». На обороте — цитата из Брандеса: «В эти годы Гюисманс обвиняет маркиза Гуанта в причинении ему (Гюисмансу) на расстоянии боли в груди. «В 90-х годах по всему северу прошел водоворот безумия» (Брандес). Появление Сара-Пелада-

на и Розенкрейцера. Сам Стриндберг отрицает влияние Гюисманса и Пелладана. «Раскаяние» Верлена». Гюисманс занимается черной магией. В Норвегии Арнс Горборг занимается спиритизмом (сообщение о превращении червя). Будто вновь времена Каллиостро — говорит Брандес».

Во второй части заметок отмечены следующие статьи и книги о Стриндберге на русском языке. Первой названа уже упомянутая книга Брандеса, а также ее второе издание в 1912 г. Вслед за ней — «Скандинавская литература» М. Гарцфельда (СПб., 1899), словарная заметка о Стриндберге в словаре Ефрона (Фриче и Эссвейна), «Скандинавская литература» Горна, II том «Иллюстрированной всеобщей литературы» И. Шерра (М., 1905), «Литературные силуэты» З. Венгеровой (СПб., 1909). Кроме того, Блок перечисляет известные ему переводы из Стриндберга и статьи о нем в символистских журналах: отрывки из «Одиночества» в «Новом пути» (1904, декабрь), рецензии М.Р. (Ю. Балтрушайтиса³¹²) в «Весах» (1904. № 1, № 6). Блок особо отмечает эти рецензии Балтрушайтиса: «Прекрасная и обстоятельная рецензия М.Р. Мысли обо всем творчестве Стриндберга и, между прочим, о том, что его талант — «показатель тех очередных внутренних состояний, к которым подошла или подходит вся текущая жизнь» и о «крике отрицания». Отмечены также отдельные издания переводов Стриндберга на русский язык: «Кредиторы» (1905 г., изд. Саблина), «Отец» (1903).

Таков совершенно бесспорно установленный круг прочитанного Блоком о Стриндберге. Однако мне хотелось бы обратить внимание на иной, уже гораздо менее документированный и небесспорный аспект проблемы «Блок и Стриндберг», до сих пор лишь осторожно упоминаемый исследователями.

19 января 1912 г. Блок вписывает в дневник черновик письма к Н.Н. Скворцовой: «Для того, чтобы иметь представление о том, как я сейчас (и очень часто) настроен (но не о моих житейских обстоятельствах и отношениях), прочтите трилогию Стриндберга («Исповедь глупца», «Сын служанки», «Ад»).— Я не требую, а прошу у Вас чуткости» (VII, 125).

К сожалению, 10 томов Саблинского издания Стриндберга, по которому Блок читал «Исповедь глупца» и «Ад», проданы Блоком в 1919 г., и это не позволяет проанализировать его пометы на страницах романов. Но если внимательно прочитать автобиографическую трилогию, то становится неожиданно понятно, что могло, среди прочего, вызвать у Блока столь жгучий личный интерес к романам Стриндберга. Речь идет о совершенно несомненных биографических параллелях между некоторы-

ми жизненными обстоятельствами героя трилогии и самого Блока.

В «Исповеди глупца» роман между героем и его будущей женой начинается с платонического обожествления любимой женщины; «Да, ее облик потряс меня до глубины души, словно виденье. Жажда обожествления, так присущая мне, <...> вдруг вырвалась наружу и заполонила зияющую пустоту моей души. Религиозность была мною теперь изжита, но потребность в преклонении осталась, хоть и обрела новую форму. Бог был предан забвению, но его место заняла женщина, девственница и мать одновременно»³¹³. Очень важно, что герой Стриндберга постоянно подчеркивает, что сама мысль о физической близости с любимой женщиной показалась ему кошунственной. «Чувство мое было чисто платоническим»³¹⁴, «я любил слишком сильно, чтобы желать ее»³¹⁵. «А будь она моей, иначе говоря, если бы она стала моей женой? Нет! Прежде всего такая святотатственная мысль не могла даже родиться в моей голове!»³¹⁶.

Вне всякой зависимости от Стриндберга (тогда еще, разумеется, неизвестного поэту), взаимоотношения Блока с его невестой развивались сходным образом. Этот сюжет достаточно известен, я приведу только небольшую цитату из воспоминаний Л.Д. Блок: «Он сейчас же принялся теоретизировать о том, что нам и не надо физической близости, что это «астартизм», «темное», и Бог знает что еще»³¹⁷.

Взаимоотношения героя «Исповеди глупца» с женой осложняются тем, что она стремится к театральной карьере, оказывается не слишком удачливой актрисой и испытывает на себе развращающее и огрубляющее, вульгаризирующее влияние актерской среды. Совпадения с семейной драмой Блока совершенно несомненны, вплоть до мелочей. Герой Стриндберга объясняет, что театральный дебют его жены провалился «из-за отсутствия таланта, уверенности, яркости — одним словом, всего»³¹⁸.

Блок, размышляя о недостатках актерского дарования жены, говорит почти о том же: «Несколько неприятных черт в голосе, неумение держаться на сцене, натруженность, иногда — хватание за искусство, судорожность, когда искусство требует, чтобы к нему подходили плавно и смело, бесстрашно обжигались его огнем» (Дневник, запись от 3 июля 1912 г. (VII, 154)).

Письма Л.Д. Блок присылаемые с гастролей в 1908 г., затем — из Житомира и Бердичева в 1912–1913 гг., странным образом напоминают письма уехавшей жены героя «Исповеди глупца»: обе пишут о юных поклонниках, о богемных развлечениях. Обе пользуются сходной фразеологией. Л.Д. Блок пишет,

что сумеет быть «хорошим и полезным, ободрительным товарищем»³¹⁹, герой Стриндберга с раздражением говорит о письмах жены: «Все та же старая игра словом «дружба» <...>, весь репертуар используемых в таких случаях формулировок <...> «Брат и сестра», «мамочка», «товарищи» и все остальное...»³²⁰.

Влияние театральной среды на жену в романе Стриндберга и в дневнике и в записных книжках и в письмах к жене Блока также описано почти теми же словами: «Люба занимается веригинской пошлостью — для кинематографа. Мне кажется, она среди малоразвитых и ординарных людей сама становится тупее» (5 февраля 1914 г. Записная книжка № 42)³²¹. «Для меня это начинает пахнуть какой-то крайней пошлостью, чрезвычайным легкомыслием и дисгармонией, вслед за которой легко может последовать обыкновенное «наплевать» (письмо от 4 апреля 1908 г.)³²². «Из твоих писем я понял, что ты способна бросить сцену. Я уверен, что, если нет большего таланта, это необходимо сделать. Хуже актерского «быта» мало на свете ям» (письмо от 24 июня 1098 г.)³²³. Герой Стриндберга восклицает: «Боже, что за бессмысленную жизнь она вела теперь, когда во время репетиций часами болталась за кулисами в ожидании выхода! И поскольку в это время заняться решительно нечем, она пристрастилась к пустопорожней болтовне, к гривуазным сплетням, к пошлым историям, и все порывы к высотам духа постепенно затихают, крылья опускаются, вот они уже волочатся по земле и, того гляди, могут окунуться в сточную канаву»³²⁴.

И герой Стриндберга, и Блок говорят о «сне», в который погружена жена. «Я устраиваю ей настоящий нагоняй, не жалея красок, <...> умоляю пробудиться от этого губительного сна, ибо она на краю бездны»³²⁵. Блок пишет жене 12 ноября 1912 г.: «Я убеждаюсь с каждым днем <...>, что ты погружена в непробудный сон, в котором неуклонно совершаются свои события <...> То, что ты совершаешь, есть заключительный момент сна, который ведет к катастрофе, <...>. Просыпайся, иначе — за тебя проснется другое»³²⁶.

И героиня Стриндберга, и Л.Д. Блок со страхом и ненавистью относятся к возможной беременности: «Она ненавидела детей и считала, что беременность унижает женщину»³²⁷, — читаем у Стриндберга. Л.Д. Блок в своих мемуарах признается: «С ранней, ранней юности предельным ужасом казалась мне всегда возможность иметь ребенка. Когда стал приближаться срок нашей свадьбы с Сашей, я так мучилась этой возможностью, так бунтовало все мое существо, что даже решилась сказать все Саше. <...> Я сказала, что ничего так не ненавижу на свете, как

материнство, и так его боюсь, что бывают минуты, что готова отказаться от брака с ним».

И в реальной семье Блоков, и в романе Стриндберга беременность все-таки наступает и заканчивается смертью новорожденного ребенка, причем мать воспринимает эту смерть с облегчением.

Совпадений, биографических параллелей, как видим, слишком много, — о переключках с романом «Inferno» после статьи Вяч. Вс. Иванова говорить нет нужды, тем более, что в этом случае совпадают не столько события, сколько мироощущение. Это именно совпадение, а не сознательное моделирование жизни по определенному образцу: многие из этих событий произошли в жизни Блока раньше, чем он познакомился с автобиографической трилогией Стриндберга. И, может быть, как раз эти непреднамеренно выстроившиеся параллели вносят дополнительную ясность в вопрос о психологических причинах особого личного интереса Блока к Стриндбергу: не исключено, что произошло самоузнавание, самоидентификация. С героем трилогии или с ее автором — вопрос не праздный и не простой, и в рамках статьи, видимо, неразрешимый. Думается, что отождествление происходило попеременно то с автором, то с героем, хотя одновременно была несомненна и полемика с позицией и автора, и героя стриндберговской трилогии.

При всех несомненных совпадениях биографических событий, трудно себе представить, чтобы Блок, даже наедине с собой, на страницах дневника или в записной книжке, стал подчеркивать собственное интеллектуальное или нравственное превосходство перед женой, как это постоянно делает герой Стриндберга. Так, описывая неудачный театральный дебют жены, герой романа с обидой рассказывает о том, как она внимательна к советам своего первого мужа, и резюмирует: «Посредственные натуры всегда испытывают естественную тягу друг к другу. Меня же, эрудита, драматурга, театрального критика, попробовавшего свои силы во всех литературных жанрах, знакомого, благодаря сокровищам Королевской библиотеки, со всеми значительными литературами мира, меня в расчет не принимали, обращались со мной как с помехой, невеждой, мальчишкой на побегушках, как с приبلудной собакой...»³²⁸. Совершенно немислимы у Блока и самодовольные замечания стриндберговского героя: «По мере того, как она все больше перенимала пошлые манеры комедианток, мое поведение становилось все более изысканным, я все больше приобретал светский лоск»³²⁹, «Моя душа, обретшая аристократизм в результате накопления знаний и развития мое-

го таланта, испытывала отвращение к этому гнусному обществу»³³⁰. Более того, невозможно представить себе ни одного героя русского романа, которому было бы свойственно подобное любование собственными, даже и истинными, достоинствами. Здесь — резкая грань, отделяющая осмысление собственной семейной драмы и самим Блоком, и его лирическим героем.

При решении этой проблемы первостепенное значение имеет выявление всего «стриндберговского» корпуса стихотворений в третьем томе лирики Блока. Помимо широко известной «Женщины», прямо посвященной памяти Стриндберга, «Плясок смерти» и стихотворений, связанных с темой «Inferno» («Как растет тревога к ночи...», «Есть игра — осторожно войти...», «Осенний вечер был...»), чрезвычайно важным представляется стихотворение «Перед судом» (на концовку этого стихотворения обратила внимание еще З.Г. Минц). Стриндберговские мотивы для русского читателя не слишком явны: ситуация женщины в унижении, перед судом, и кающегося бывшего возлюбленного скорее прочитывается через толстовское «Воскресение» (в 1911 г. Блок получает вышедшие тома посмертных произведений Толстого, читает и перечитывает его произведения, — факт достаточно известный).

Но для читателя Стриндберга в стихотворении «Перед судом» узнаются и некоторые мотивы «Исповеди глупца». Прежде всего вступительная глава к роману задает ситуацию воображаемого «судебного разбирательства», в котором и герой, и героиня выступают в роли обвиняемых, причем герой выступает одновременно и следователем, и адвокатом по отношению к себе (в настоящее время этот роман публикуется на русском языке под более точным названием — «Слово безумца в свою защиту», а точное французское название романа — «Le plaidoyer d'un fou» — безусловно, было известно Блоку). Ситуация унижения прежде любимой женщины перед судом общественного мнения воспроизводится и в стриндберговском романе — речь идет о двусмысленном положении будущей жены героя после ее ухода от первого мужа. Герой восклицает: «Новое страдание! Та которую я обожал, окажется смешанной с грязью!» Строка Блока — «Вот какой ты стала в униженьи!» — может отсылать не только к «Воскресению», но и к указанному эпизоду. Двустипшие Блока «Вместе ведь по краю, было время, / Нас водила пагубная страсть», — имеет прямое соответствие в романе Стриндберга: «Мы, как говорится, ходили по краю бездны»³³¹, — говорит герой о своих мучительных отношениях с будущей женой.

Итак, «стриндберговское» и «толстовское» начала в стихо-

творении «Перед судом» существуют на равных правах. В черновом варианте есть строфа, делающая более вероятной именно первоначальную ориентацию Блока на сюжет Стриндберга:

Женщина, прекрасная когда-то,
Слабая, замучила семья,
Пала низко, мало виновата,—
Так и судьи скажут, так и я.

(III, 552)

«Замучила семья» — это уж никак не может быть сказано о Катюше Масловой.

Но позиция героя Стриндберга — защитительная по отношению к себе и обвинительная по отношению к женщине, совершенно противоположна позиции героя стихотворения Блока, который отказывается судить и ощущает собственную вину перед героиней. В Заклучении к роману герой Стриндберга безапелляционно подводит итог: «Что до меня, то я, ни минуты не колеблясь, выношу ей свой вердикт: виновна! Да, это чудовище, безвременно приведшее меня на край могилы, виновно»³³². Финал стихотворения действительно гораздо ближе толстовскому сюжету: этическая позиция Нехлюдова оказывается ближе герою Блока, нежели позиция героя романа Стриндберга.

Стихотворение «Перед судом» не случайно следует в III томе лирики сразу за «стриндберговским» стихотворением «Женщина» — в этом контексте оно воспринимается как необходимая коррекция стриндберговского героя нравственным опытом русской классики.

Наконец, еще несколько слов о роли стриндберговского «мужественного вейния» в художественном мире III тома. З.Г. Минц и Вяч. Вс. Иванов соотносят стриндберговскую идею «мужественности» с гностическим мифом о «пленной Мировой Душе», которая может быть спасена от сил Хаоса только подвигом мужественного героя. Но, насколько известно, никто пока не обратил внимания, что мотив героя-спасителя если и существовал у Стриндберга, то лишь как нереализованная возможность. Перед женитьбой герой «Исповеди глупца» смотрит на будущий брак как на спасение падшей: «Я предчувствовал, какое будущее ожидает эту порочную женщину, и я дал себе клятву, что выгашу ее из омута, поддержу, спасу от падения, не пожалев на это последних сил»³³³. Но все дальнейшее развитие сюжета демонстрирует неосуществимость этого намерения. Зато в романе настойчиво утверждается совершенно иной образ: мужчина в плену у женских колдовских чар, теряющий силы и

мужество в магическом сне: «Я, быть может, потерял честь, пока спал целое десятилетие в объятиях чаровницы, потерял мужественность, волю к жизни, ум, свои пять чувств, и даже больше того»³³⁴. «Вдруг меня охватывает безумное желание выпрыгнуть из вагона, бежать из этого застенка, в который меня заточила колдунья»³³⁵. «Что говорить, я околдован этой женщиной, я не могу вырваться из круга ее чар»³³⁶. Эти три цитаты — из начала, середины и предпоследней главы романа. Столь настойчивый повтор этого мотива говорит о том, что для Стриндберга гораздо важнее был не столько миф о спасении пленной мировой души, сколько миф о герое в плену у женщины-волшебницы. Сюжет этот имеет такие же древние мифологические корни, от Одиссея и Кирки до Тангейзера в гроте Венеры и в русской травестийной традиции, Ратмира из «Руслана и Людмилы» в замке юной девы. Учитывая этот мифологический контекст, можно сделать неожиданное сближение со стриндберговскими мотивами поэмы Блока «Соловьиный сад», в которой герой также оказывается в добровольном плену, а затем — также добровольно — возвращается от любовных чар к нищему и жесткому дисгармоническому миру. Очевидно, ключ к поздней мифопоэтической концепции Блока коренится именно в соотношении двух мифологем — о пленной мировой душе и пленном герое, одинаково древних, но связанных для Блока в современной культуре с именами Вл. Соловьева и А. Стриндберга.

9. «УГЛЬ ПРЕВРАЩАЕТСЯ В АЛМАЗ»
(«Блок и Ницше»)

Пролог к поэме Блока «Возмездие» заканчивается так:

Коротенький обрывок рода —
Два-три звена — и уж ясны
Заветы темной старины:
Созрела новая порода, —
Угль превращается в алмаз.
Он, под киркой трудолюбивой,
Восстав из недр неторопливо,
Предстанет — миру напоказ!
Так бей, не знай отдохновенья,
Пусть жила жизни глубока:
Алмаз горит издалека —
Дроби, мой гневный ямб, камня!

(III, 303)

Строчка на которую мне хотелось бы обратить внимание, — «Угль превращается в алмаз», — выделена самим Блоком. В Предисловии к поэме, разъясняя ее замысел, сравнивая ее концепцию с Rougon-Macqar'ами Золя, он вновь повторяет эту строку: «Путем катастроф и падений мои «Rougon-Macqar'ы» постепенно освобождаются от русско-дворянского *éducation sentimentel*, «уголь превращается в алмаз», Россия — в новую Америку; в новую, а не в старую Америку» (III, 298).

Как видим, фрагмент перенасыщен разнородными реминисценциями. Но если аналогии с Rougon-Macqar'ами и Флобером активно осмыслились в комментариях к поэме и в работах о ней, то строчка «уголь превращается в алмаз» до сих пор не комментировалась ни в одном издании Блока. Не толковалась она и в специальных работах о поэмах Блока (Г. Ременик, П. Медведев, Л. Долгополов). Лишь в тезисах З.Г. Минц «Из поэтической мифологии «третьего тома» (1975) высказывается предположение, что, наряду с естественнонаучными идеями, почерпнутыми у Д.И. Менделеева, строка могла иметь литературный источник. З.Г. Минц цитирует стихотворение польского поэта XIX в. Циприана Норвида «В альбом» (1861).

Останется ли хаос лишь и масса
Пустой золы? Иль результат конечный:
Под грудой пепла — зернышко алмаза,
Залог твоей победы. вековой³³⁷.

Однако нет никаких данных, свидетельствующих о знакомстве Блока с этим текстом, опубликованным в 1905 г. на польском языке и на русский язык к этому времени не переведенным. Блок ни разу не упоминает имени Норвида, нет его книг в блоковской библиотеке. Предположение З.Г. Минц, что Блок мог узнать это стихотворение во время поездки в Варшаву в 1909 г. на похороны отца не очень убедительно: именно в ранней редакции, названной «Варшавская поэма», эти строки отсутствуют, а появляются лишь в более поздней редакции 1911 года.

В работе З.Г. Минц «Блок в полемике с Мережковским» (1980) указан еще один возможный источник этой строки — текст составленной Мережковскими «Службы Иоанновой церкви», в которую включена молитва «О преображении угля души в пламя»³³⁸. И хотя знакомство Блока с этим текстом несомненно, но стоит сказать, что полного совпадения с текстом поэмы нет: алмаз и пламя все-таки не одно и то же. Точности ради скажу, что в стихотворении Норвида вместо угля — пепел, что также не дает полного совпадения образов.

В качестве наиболее вероятного источника этого фрагмента можно назвать притчу Ф. Ницше из книги «Так говорил Заратустра» (Часть третья. О старых и новых скрижалях. Гл. 29), содержащую противопоставление угля и алмаза:

«Зачем ты так тверд! — сказал однажды древесный уголь алмазу. — Разве мы не близкие родственники?» —

Зачем так мягки? о братья мои, так спрашиваю я вас: разве вы — не мои братья?»

Зачем так мягки, так покорны и уступчивы? Зачем так много отрицания, отречения в сердце вашем? Так мало рока во взоре вашем?

А если вы не хотите быть роковыми и непреклонными, — как можете вы когда-нибудь вместе со мною — победить?

А если ваша твердость не хочет сверкать и резать и рассеять, — как можете вы когда-нибудь вместе со мною — созидать?

Все созидающие именно тверды. И блаженством должно казаться вам налагать вашу руку на тысячелетия, как на воск, — блаженством писать на воле тысячелетий, как на бронзе, — тверже, чем бронза, благороднее, чем бронза. Совершенно твердо только благороднейшее.

«Эту новую скрижаль, о братья мои, даю я вам: станьте тверды!»³³⁹.

Текст имеет несомненное тематическое сходство с фраг-

ментом поэмы Блока. Несомненно и знакомство Блока с книгой Ницше: в библиотеке Блока было отдельное ее издание, 1907 г.³⁴⁰ (в переводе Ю. Антоновского), хотя в настоящее время ее местонахождение неизвестно³⁴¹. О чтении Ницше Блок упоминает в письме к матери от 22 октября 1910 г., в период работы над поэмой: «Читал Ницше, который мне очень близок» (VIII, 319).

Что же может означать эта отсылка к притче Ницше в поэме Блока?

Так же, как строка «Угль превращается в алмаз» в свернутом виде содержит важнейшую мысль поэмы Блока о превращении и совершенствовании человека в пределах звеньев одного человеческого рода, так и притча Ницше об угле и алмазе концентрирует в себе важнейшее для книги «Так говорил Заратустра» противопоставление твердой элитарной натуры «сверхчеловека» дряблой и нежизнеспособной человеческой природе. В таком, наиболее схематично сформулированном виде между концепцией «Возмездия» и книгой Ницше можно усмотреть определенное родство.

Образ сменяющих друг друга звеньев единого рода выглядит, по Блоку, как цепь «бесконечных потерь», «личных трагедий», «падений». Но «семя брошено, и в следующем первенце растет новое, более упорное; и в последнем первенце это новое и упорное начинает, наконец, ощутительно действовать на окружающую среду; таким образом, род, испытывавший на себе возмездие истории, среды, эпохи, начинает в свою очередь творить возмездие; последний первенец уже способен отгрызаться и издавать львиное рычание; он готов уже ухватиться своей человеческой ручонкой за колесо, которым движется история человечества...» (III, 298).

Этот, хорошо известный и часто цитируемый фрагмент из Предисловия к «Возмездию» выглядит аллюзией на речь Заратустры «О трех превращениях» из первой части книги: лев и ребенок, по Ницше, — два последних звена в превращениях духа: от льва, отрицающего тысячелетние ценности, к ребенку, творящему новые ценности: «Дитя есть невинность и забвение, новое начинание, самокатящее колесо, начальное движение...»³⁴². Хотя, надо сказать, лев и дитя у Блока объединены в образ ребенка, издающего львиное рычание и хватающегося за колесо истории.

Итак, на первый взгляд совершенствование человеческого рода в поэме Блока родственно ницшеанской концепции сверхчеловека? Внимательное чтение поэмы показывает, что это не

так и что реальный смысл притчей Ницше далек от содержания блоковских фрагментов. Прежде всего, у Ницше идет речь вовсе не о совершенствовании внутри человеческого рода, а о выходе за пределы традиционной человеческой морали и, более того, о преодолении «слишком человеческого» ради свободного творчества новых, уже внеморальных ценностей.

Уголь и алмаз противопоставлены у Ницше по признаку «мягкость» — «твердость». Между тем, у Блока иной критерий: тьма и свет. «Заветам темной старины» противопоставлен огонь («алмаз горит издалека»). Что же касается твердости, то в Прологе этот признак связан не с самодовлеющей силой характера, а со способностью безусловного антитетического различения добра и зла, традиционных нравственных законов:

Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай.
Тебе дано бесстрастной мерой
Измерить все, что видишь ты.
Твой взгляд — да будет тверд и ясен.
Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен.
Познай, где свет, — поймешь, где тьма.
Пускай же все пройдет неспешно,
Что в мире свято, что в нем грешно,
Сквозь жар души, сквозь хлад ума

(III, 301).

Трудно представить себе более антиницшеанскую декларацию, нежели это требование «твердо» различать «грешное» и «святое»³⁴³. В книге «Так говорил Заратустра» «добро» и «зло» названы «старым безумием», а разрушение традиционных представлений о добре и зле сравнивается с весенним разрушением льда на реке: «О братья мои, не все ли течет теперь? Не все ли перила и мосты попадали в воду? Кто же станет держаться еще за «добро» и «зло»?³⁴⁴

Не следует ли, в таком случае, предположить, что притча об угле и алмазе из книги «Так говорил Заратустра» — важнейший, но не единственный источник блоковского фрагмента?

Поиски второго возможного источника строки об угле и алмазе заставляют вспомнить, что антитеза «некрасивого» куска угля и алмаза как воплощения красоты является лейтмотивом статьи Вл. Соловьева «Красота в природе» (1889), прочитанной Блоком еще в 1905 г.³⁴⁵ и оказавшей на него огромное воздейст-

вие. Во второй главе Вл. Соловьев подробно аргументирует свое представление о сущности красоты: «Красота алмаза, несколько не свойственная его веществу (ибо это вещество то же самое, что и в некрасивом куске каменного угля), очевидно зависит от игры световых лучей в его кристаллах»³⁴⁶. Как видно, именно от Соловьева Блок воспринимает идею противопоставления угля и алмаза в их отношении к свету. Однако Вл. Соловьев не останавливается на простой констатации этого различия, а углубляет его символическое толкование, усматривая в угле и алмазе борьбу «темной материи», «темных стихий природы» и «светлой силы».

По Соловьеву, в алмазе «ни темное вещество, ни светлое начало не пользуются односторонним преобладанием, а взаимно проникают друг друга в некотором идеальном равновесии <...> В этом неслиянном и нераздельном соединении вещества и света оба сохраняют свою природу, но ни то, ни другое не видно в своей отдельности, а видна одна светоносная материя и воплощенный свет,— просветленный уголь и окаменевшая радуга»³⁴⁷.

Ясно, теперь, что именно к Соловьеву восходит антитеза тьмы и света, прозвучавшая в начале Пролога («Над нами сумрак неминуемый / Иль ясность Божьего лица», «Познай, где свет,— поймешь, где тьма») и завершившая его противопоставлением угля и алмаза. Более того, тема «нераздельности и неслиянности всего» (III, 293) в Предисловии к поэме, как это видно из текста статьи Вл. Соловьева, тоже оказывается прямо связанной с той же антитезой тьмы и света, угля и алмаза³⁴⁸.

В сходном и, вероятно, генетически родственном Соловьеву ключе разрабатывалась эта тема в стихотворении Вяч. Иванова «Алмаз» (1904), входящем в сборник «Прозрачность» (Блок посвятил этой книге рецензию, а также главу в статье «Творчество Вячеслава Иванова»). Стихотворение Иванова содержит в себе и важнейшие для Соловьева мотивы просветления и в то же время важный для Ницше мотив твердости. Но, как и в поэме Блока, «твердость» понимается Ивановым как нравственная стойкость и крепость в вере.

Когда, сердца пронзив, Прозрачность
Исполнит солнцем темных нас,
Мы возблестим, как угля мрачность,
Преображенная в алмаз.

.....

Вспроницаем святыеи
Луча божественное Да,

Стань в сердце жертвенной твердыней,
Солнцедробящая звезда!

Символическое толкование этой антитезы у Вл. Соловьева подчинено его концепции красоты как «преображения материи через поглощение в ней другого, сверхматериального начала»³⁴⁹, иными словами, начала софийного, поглощающего, по Соловьеву, творчество «космического ума»³⁵⁰, или «мирового художника»³⁵¹. Такое понимание красоты действительно очень близко смыслу Пролога к «возмездию». Но стоит отметить, что у Соловьева отсутствует мотив возможного превращения угля в алмаз — они лишь противопоставлены друг другу как внутренние родственные, но абсолютно различные начала. Мотив возможного превращения содержит именно притча Ницше с ее обращением к «мягким» собратьям алмаза: «Будьте тверды!».

По сути дела, с мотивом «уголь превращается в алмаз» в Прологе произошло то же, что с образом Зигфрида: ницшеанский подтекст полемически переосмыслен в соответствии с противоположными ему идеями Вл. Соловьева, использовавшего в качестве иллюстрации ту же антитезу. И совершенно так же был переосмыслен в другой работе Вл. Соловьева ницшеанский сверхчеловек: не считаясь с антихристианской направленностью учения Ф. Ницше, русский философ ставит своей задачей раскрыть позитивный смысл представления о сверхчеловеке и утверждает: «Все дело в том, как мы понимаем, как мы произносим слово «сверхчеловек»: звучит в нем голос ограниченного и пустого притязания или голос глубокого самосознания, открытого для лучших возможностей и предвещающего бесконечную будущность?»³⁵². И дальше, отвергая путь биологического радикального изменения человеческого рода, Вл. Соловьев полагает, что человеческая форма «способна по своему первообразу или типу, вместить в себя все, стать орудием и носителем всего, к чему только можно стремиться, — способна быть формой совершенного всеединства, или божества»³⁵³. Понятно, что при таком понимании «подлинным “сверхчеловеком”, победившим главное несовершенство человеческой природы — Смерть», — оказывается, по Соловьеву, сам Христос³⁵⁴: пытаясь извлечь «положительное начало» ницшеанской философии, Соловьев превращает «сверхчеловека» в его противоположность.

Столь сложное и неоднозначное столкновение ницшеанских и соловьевских идей и мотивов порождает в поэме «Возмездие» неоднократные полемические отсылки к тексту книги

«Так говорил Заратустра», поскольку притчей об угле и алмазе реминисценции из нее не исчерпываются.

Завершающая Пролог строка, — «Дроби, мой гневный ямб, камня» — отсылает к фрагменту из раздела второй части «На блаженных островах». Проповедуя волю к созиданию как залог освобождения духа, Заратустра говорит:

«Но всегда к человеку влечет меня сызнава пламенная воля моя к созиданию; так устремляется молот на камень.

Ах, люди, в камне дремлет для меня образ моих образов! Ах, он должен дремать в самом твердом, самом безобразном камне.

Теперь дико устремляется мой молот на свою тюрьму, от камня летят куски; какое мне дело до этого!»³⁵⁵.

В первой главе поэмы дважды проходит образ ястреба (второй раз он назван «хищником»), кружащего над незащитной жертвой:

Встань, выйди поутру на луг:
На бледном небе ястреб кружит,
Чертя за кругом плавный круг,
Высматривая, где похуже
Гнездо припрятано в кустах
Вдруг — птичий щебет и движенье...
Он слушает... еще мгновенье —
Слетает на прямых крылах...
Тревожный крик из гнезд соседних,
Печальный писк, птенцов последних,
Пух нежный по ветру летит —
Он жертву бедную когтит...

(III, 319)

Этот же эпизод повторяется еще раз, в варьированном виде, причем «хищником» оказывается демонический жених — будущий отец героя, а жертвой — молодая неопытная девушка, будущая мать героя поэмы:

Смотри: так хищник силы копит:
Сейчас — большим крылом взмахнет.
На луг опустится бесшумно
И будет пить живую кровь
Уже от ужаса — безумной,
Дрожащей жертвы...

(III, 325)

В книге «Так говорил Заратустра» этот эпизод соответствует фрагменту из «Песни тоски» (часть вторая), которую поет старый чародей.

Порой орлу подобно с высоты,
Уставив в глубину недвижный взгляд,
В свое владенье, в пропасть смотришь долго,
Как, вглубь стремясь, она все ниже, вниз
Змеится кольцами, спускаясь внутрь —
и вдруг
Затем
В падении отвесном
Полет, как меч направив,
В ягнят ударил ты,
Стремительно бросаясь с хищным жаром
Терзать ягнят,
Со злобой против всех овечьих душ
И яростно кипя на все, что смотрит
Овцеподобно, ягнеоко и курчаво,
С приветной тупость ягнят молочных.

Сходство эпизодов очевидно. Но завершение их у Блока и Ницше прямо противоположно. Так, первый эпизод с ястребом заканчивается в поэме сентенцией:

Россия-мать, как птица, тужит
О детях, но — ее судьба,
Чтобы их терзали ястреба.

(III, 319)

Второй эпизод заканчивается столь же оценочной сентенцией:

...— Вот — любовь
Того вампирственного века,
Который превратил в калек
Достойных званья человека!
Будь трижды проклят, жалкий век!

(III, 325)

В паре — «орел — жертва» сочувствие, симпатии Ницше отданы орлу. В блоковском «Возмездии» сострадание и симпатии на стороне жертвы. Хотя вторая сентенция, пожалуй, несколько смещает акцент: сам «хищник» оказывается жертвой «вампирственного века», искалечившего благородную высокую натуру героя поэмы, измельчив ее и низведя до уровня заурядного жестокого «мучителя» собственной невесты и, позднее, жены.

Выводы, которые можно сделать из этих фрагментарных наблюдений, относятся, прежде всего, к проблеме «Блок и Ницше». Нельзя сказать, что это новая тема. Существует не-

сколько специальных работ, опубликованных как на западе (Р. Лабри, С.Лаффит, Р.-Д. Клуге, Эдит Клос), так и в бывшем СССР (В. Паперный), в которых шла речь о воздействии идей Ницше на эстетику и поэтику Блока. Но до сих пор речь шла главным образом о книге «Рождение трагедии из духа музыки», которую Блок прочел и законспектировал в 1906 г., а также о знакомстве Блока с фрагментами работ Ницше, опубликованных в символистской журнальной периодике. Помимо влияния идей Ницше на блоковскую концепцию «музыки» и несомненных отголосков мифа о «вечном возвращении», никаких сопоставлений конкретных текстов Ницше и Блока не проводилось. В.М. Паперный в статье «Блок и Ницше» даже высказал предположение, что «Блок дифференцированно представлял только «Происхождение трагедии», а с другими произведениями Ницше вряд ли был «подробно знаком»³⁵⁶. Сопоставление «Возмездия» с текстом «Так говорил Заратустра» опровергает это предположение и показывает, что тема «Блок и Ницше» требует дальнейшей проработки.

Второй вывод касается специфики восприятия ницшеанской философии русской литературой. На примере реминисценций из поэмы становится очевидно, насколько чужой для русской этической и даже художественной мысли оказывалась ницшеанская категория сверхчеловека, с какой последовательностью эта идея трансформировалась в идею нравственного совершенствования, как важнейшие для Ницше категории твердости, мужественности, творчества, активной жизненной силы соединялись с несоединимыми в его системе христианскими идеями сострадания и незыблемых нравственных ориентиров.

10. «МЫ — ЗВЕНЬЯ ЕДИНОЙ ЦЕПИ...»

(Концепция русской культуры в публицистике А.А. Блока)

В 1918 г., размышляя о трагическом разладе народа и интеллигенции в статье «Интеллигенция и революция», Блок утверждает, что личные судьбы русских художников неотделимы от судьбы русской культуры перед лицом великих социальных катаклизмов: «Я не сомневаюсь ни в чем личном благородстве, ни в чьей личной скорби; но ведь за прошлое — отвечаем мы? Мы — звенья единой цепи. Или на нас не лежат грехи отцов? — Если этого не чувствуют все, то это должны чувствовать лучшие» (VI, 15).

Ощущение неотделимости личной судьбы от судьбы классической культуры сопровождало Блока в течение почти всей его жизни. «Ведь я <...> с молоком матери впитал в себя дух русского «гуманизма». Дед мой — А.Н. Бекетов, ректор СПб. университета, и я по происхождению и по крови «гуманист», т.е. как говорят теперь — «интеллигент». Это значит, что я могу сколько угодно мучиться одинокими сомнениями как отдельная личность, но как часть целого я принадлежу к известной группе, которая *ни на какой компромисс* с враждебной ей группой не пойдет. Чем более пробуждается во мне сознание себя как части этого родного целого, как «гражданина своей родины», тем громче говорит во мне кровь» (VIII, 274), — писал Блок в получившем широкую известность письме к В.В. Розанову еще в 1909 г. По точному замечанию З.Г. Минц, традиции русской культуры XIX в. были неотделимы для поэта от понятия «дома»: «Путь Блока к поэме «Двенадцать» и статьям 1918–1921 гг. был одновременно связан и с его постоянным возвращением к «бекетовским» традициям, давно ставшим для поэта символом передовой русской культуры XIX в., и с решительным отрицанием либерализма и «интеллигентского гуманизма». Это был разрыв не только с «домом», но и во многом — со взрастившей Блока социально-культурной средой»³⁵⁷.

Блоковское отношение к культурному наследию во многом определяется особой общекультурной ситуацией, в которой начинается и завершается его творческий путь. В развитии европейской культуры нового времени выделяется несколько кризисных периодов (назовем хотя бы конец XVIII–начало XIX вв.), когда исторические катаклизмы выявляли поверхность и несостоятельность оптимистических теорий общественного развития, ставили под сомнение рационали-

стическое объяснение мира и порождали к жизни новые мировоззренческие системы ценностей. Начало творческого пути Блока совпадает с подобной ситуацией кризисной «переоценки всех ценностей», охватившей все сферы русской культуры. Крушение идеалов народничества в 80–90-е гг. породило критику не только мировоззренческих, философских и политических систем, но и всего жизненного уклада русской интеллигенции, привычно связывающей себя с общедемократической культурной традицией. По определению Д.Е. Максимова, «в этом потоке обесценивалось или переоценивалось наследие прошлого, которое казалось когда-то неизбежным, в первую очередь — идеи прозаически-бескрылой либеральной гражданственности, буржуазного патриотизма, сентиментального гуманизма, бытовые мещанские устои, патриархальная семейственность, автоматизированная трафаретная эстетика»³⁵⁸. Переломность и кризисность этого периода остро переживалась современниками Блока, независимо от их художественно-мировоззренческой ориентации: «Изменился весь строй и порядок понятий о действительности под влиянием эволюции, происходящей в самой науке и теории знания,— пишет об этом периоде А. Бельй.— Изменился строй и порядок мыслей о моральных ценностях, благодаря социологическим трактатам второй половины XIX столетия; углубилась антиномия между личностью и обществом, догматические решения основных противоречий жизни вновь стали проблемами и только проблемами»³⁵⁹. Сходную характеристику эпохи дает представитель либеральной академической науки С.А. Венгеров, озаглавивший весь первый том капитальной «Русской литературы XX века (1890–1910)» «Переоценка всех ценностей»: «Мы пережили полосу все более и более нараставшего чувства чрезвычайности. Со середины 1890-х годов все определенно сознавали, что начинается нечто совсем новое, небывалое в русской жизни»³⁶⁰. И далее: «Определенно, с 1881 года, с событий первого марта начинается тот перелом, та переоценка всех ценностей, которая должна быть признана основной чертой общественно-литературного брожения конца XIX века. Постепенно как бы прерывается преемственность основных течений русской общественности.

В самых различных сферах происходит то, что в 1890-х годах было формулировано как «отказ от наследства», завещанного прежними периодами русской духовной жизни»³⁶¹. От том же разрушении культурного обихода, начиная с бытовых форм и кончая идеологической и эстетической переори-

ентацией, говорится в статье Блока «Безвременье», хотя, в отличие от предыдущих авторов, поэт не пользуется научной терминологией: «Нет больше домашнего очага. Несоборимый, липкий паук поселился на месте святом и безмятежном, которое было символом Золотого Века. Чистые нравы, спокойные улыбки, тихие вечера — все заткано паутиной, и самое время остановилось. Времени больше нет. Двери открыты на вьюжную площадь» (V, 70).

Завершение творческого пути Блока приходится на еще более кризисный период развития русской культуры. «Шок» первой мировой войны вызвал во всей европейской культуре ощущение краха всех оптимистических теорий буржуазного эволюционного прогресса. Октябрьская революция в России усугубила сознание конца всей старой культуры. В европейской философской и художественной мысли рождается стремление познать смысл современности сквозь призму всей истории человеческой культуры, проверить настоящее прошлым, решить вопрос о культурном наследии, наконец, предсказать будущую судьбу европейской культуры. Следствием этого явился небывалый успех книги О. Шпенглера «Закат Европы», задача которой заключалась в том, чтобы определить «дальнейшие судьбы той культуры, которая сейчас является единственной на земле и проходит период завершения, именно культуры Западной Европы»³⁶². В России же ощущение завершенности исторического этапа было тем острее, что именно сюда переместился центр социальных и духовных перемен, революция — независимо от отношения к ней и к ее результатам — ощущалась каждым как главное и единственное содержание жизни³⁶³. Культурфилософствование в России приняло поистине всеобщий характер: достаточно взглянуть на сборник манифестов «От символизма до «Октября», чтобы понять, что вплоть до второй половины 20-х гг. едва ли не каждая литературно-художественная группировка стремилась представить свою программу как универсальный путь к строительству новой культуры. Сами за себя говорят уже заглавия работ этого времени, посвященные проблеме культуры: «Кручи» Вяч. Иванова, «На перевале» Андрея Белого, «Крушение гуманизма» А. Блока. Для русской культурфилософии революция была не только гибелью старого, но и одновременно рождением новой культуры. Поэтому для той части русской интеллигенции, которая приняла революцию, задача заключалась не только в том, чтобы увидеть в историческом прошлом причины гибели старого мира, но и в том, чтобы найти в этом прошлом ростки будущей культуры, иными словами — по-

зитивно решить вопрос о культурном наследии. Как писал Блок в статье «О списке русских авторов» (1919), «все наше прошлое представляется на суд поколениям, следующим за нами людям, очень отличающимся от нас, потому что переворота большего, чем переживаем мы, русская история не знала по крайней мере двести лет (с Петра), а то и триста лет (Смутное время).

Может быть, огромная часть нашего духовного прошлого будет переоценена и сдана в исторический архив. Однако мы надеемся, что мы — люди не только сегодняшнего дня» (VI, 136).

«Крайние точки» творческого пути Блока совпадают с наиболее острыми периодами «переоценки ценностей» в истории русской культуры. Но для самого Блока процесс «переоценки ценностей» по отношению к русской культуре — прежде всего к классической культуре XIX в. — был, по сути, непрерывным, сопровождал всю его творческую эволюцию. Менялись пристрастия, на первый план в восприятии Блока выдвигались то одни, то другие течения, в разные периоды особую значимость приобретали те или иные имена русских художников XIX в. Целостный образ классической культуры менялся, вернее сказать — становился все более сложным, обрстал все новыми смысловыми акцентами, внутренне дифференцировался. Напомним сейчас лишь важнейшие этапы этого развития, опираясь на некоторые характеристики блоковской концепции культуры, данные в работах З.Г. Минц и Д.Е. Мақсимова³⁶⁴.

Рождение Блока как самобытного поэта в 1900–1902 г. происходило одновременно с его первым сознательным культурным самоопределением: от «бекетовской» культуры, ощущавшейся им как изначальная данность, следует резкий поворот к «новому искусству». Первая существенная для Блока смысловая антитеза внутри современной ему русской культуры — «позитивисты» и «мистики» (идеалисты). «Позитивистами» оказываются представители демократической традиции: в «Наброске статьи о русской поэзии» Блок иронически говорит о «жалком, бессмысленном и глубоко зверином вое» непонимания, которым встречают представителей «нового искусства» «французские революционеры, а гораздо позже и наши шестидесятники» (VII, 23), о «нечеловеческих воплях грубого либерализма» и «либеральной жандармерии», которая теснит «аристократов» чувства и мысли и распинают «Истину, Добро и Красоту». (там же), с надеждой пишет о современном возрождении культуры: «Осыпались пустые цветы позитивизма, и старое дерево вечно ропшущей мысли зацвело и зазеленело метафизикой и мисти-

кой» (там же). «Святые имена» для молодого Блока — Тютчев, Соловьев, Фет, Полонский, которых поэт называет «великими учителями» (VII, 29). Такой выбор имен, как и само разделение русской культуры на «позитивизм» и «мистицизм», лежит в русле ранней общесимволистской концепции классического наследия, противопоставлявшей «художественный материализм» и «художественный идеализм»³⁶⁵. В этот период все обращения Блока к классическому наследию носят характер выбора «своего» и отторжения «чужого». Блока привлекает возможность переосмыслить ряд явлений русской классики как предмету символизма, ввести их в круг собственных духовных исканий. Юношеский дневник и письма Блока к близким ему корреспондентам полны таких «открытий» и «узнаваний». «Заглянув в Пушкина, нашел там отрывок «Юдифь» — необыкновенный. Я думаю, Вы знаете его: «Стоит, белеясь, Ветилуя в недосягаемой вышине». Соловьев упоминает о нем в критике пушкинского празднования» (VIII, 18; письмо к А.В. Гиппиусу от 25 июня 1901 г.). «Перечитал очень много Гоголя и пришел в совершенный восторг. Отныне буду любить его и чтить, чего прежде не делал по недоразумению» (VIII, 23; письмо ему же от 13 августа 1901 г.).

Вторая «переоценка ценностей» начинается у Блока в годы кризиса революции 1905 г. О мировоззренческом и творческом кризисе, связанном с общими изменениями поэтической картины мира у Блока, неоднократно говорилось в исследовательской литературе³⁶⁶. Одновременно претерпевает глубинные изменения и блоковская концепция русской культуры. Прежде всего — об этом также подробно неоднократно писалось — в эти годы ключевой антитезой блоковских размышлений о судьбах русской культуры становится оппозиция «народ и интеллигенция», в корне преобразовавшая все прежние внутренние смысловые акценты. Восприятие классического наследия продолжает усложняться и меняться. Наиболее радикальные изменения претерпевает блоковское отношение к демократическим традициям: происходит своего рода «возврат» к родным истокам. «Откройте сейчас любую страницу истории нашей литературы XIX столетия, будь то страница из Гоголя, Лермонтова, Толстого, Тургенева, страница Чернышевского и Добролюбова, страница из циркуляра министра народного просвещения эпохи «цензурного террора» пятидесятых годов, страница письма от одного литератора к другому, <...> — и все вам покажется интересным, насущным и животрепещущим; потому что нет сейчас, *положительно нет* ни одного вопроса

среди вопросов, поднятых великой русской литературой прошлого века, которым не горели бы мы» (V, 334–335), — писал Блок в статье «Вопросы, вопросы и вопросы» (1908). От прихотливого и нередко субъективно «выборочного» переосмысления классического наследия в русле собственных идейных исканий Блок приходит к иной позиции. Начиная с 1906–1907 гг., свою задачу он видит в том, чтобы осмыслить собственный путь духовных исканий как органическое продолжение традиций классической русской культуры. Это не означает, что отныне любое направление русской культуры XIX в. имеет в глазах Блока одинаково позитивное значение. Прежнее разделение культуры на «позитивистскую» и «мистическую» утрачивает для поэта свою актуальность, но появляются новые оценочные антитезы, определяющие отношения Блока к тем или иным культурным феноменам.

Укажем в первую очередь на отмеченную в работе З.Г. Минц «антитезу западничества и славянофильства»³⁶⁷, далеко выходящую у Блока за пределы реального исторического содержания этих явлений. В публицистике Блока понятия «западничества» и «славянофильства» лишаются терминологической точности и становятся универсальными многозначными символами-категориями, в которых Блок воспринимает русскую культуру прошлого и настоящего. Вопрос о западничестве и славянофильстве в статье «Письма о поэзии» (1908) Блок называет «мучительным, сложным», «реальным и первым» вопросом, который охватывает «все то море волн, литературных и житейских, над которыми мыслили, скорбели, пели, плакали и умирали подлинные русские люди несколько десятков лет, над которым остановился и наш момент истории» (V, 294).

Второй существенной для Блока антитезой классической русской культуры было возникшее в его публицистике в 1908 г. противопоставление дворянского и недворянского начал, также отмеченное З.Г. Минц в связи с отношением поэта к наследию шестидесятников³⁶⁸. Дворянскому началу Блок отводит определяющую роль в развитии русского искусства и идеологии XIX в. В то же время в публицистике этого времени с особой щемящей лиричностью звучит тема неизбежной гибели и вырождения этой культуры. Во вступительной статье к изданию своего перевода трагедии Ф. Грильпарцера «Праматерь» (1908) Блок неожиданно сближает проблематику этой пьесы с темой гибели русского дворянства: «В самом деле, тот, кто полюбил его нежно, чья благодарная память сохранила все чудесные дары его русскому

искусству и русской общественности в прошлом столетии, кто понял твердо, что пора уже перестать плакать о том, что невозвратно воротились в родную землю его благодатные соки; но что нельзя еще шумно радоваться этому, когда на той же благоуханной земле, рядом с новыми благородными породами, топорщатся дерзкие и хамские чертополохи, — кто знает все это, тот поймет, каким воздухом был насыщен родовой замок Боротин»³⁶⁹. В статье «Вопросы, вопросы и вопросы» Блок уточняет эту антитезу: «Вместо русского дворянства (то есть Пушкина, Толстого, Тургенева и т.д.) появился новый господствующий класс, который... как бы его назвать? Назовем, пожалуй, класс фармацевтов... <...>. Это с шестидесятых годов, но тогда это называлось — “появлением разночинца в русской литературе”... Какой уж разночинец теперь (то есть нет уже Добролюбова, Решетникова и т.д.), теперь просто пошел “фармацевт”» (V, 337–338).

В 1915 г. Блок с наибольшей для себя отчетливостью сформулировал свое понимание развития русской классической культуры, выделив в качестве ценностной точки отсчета «пушкинскую культуру», в статье «Судьба Аполлона Григорьева». «Мне кажется общим местом то, что русская культура со смерти Пушкина была в загоне, что действительное внимание к ней пробудилось лишь в конце прошлого столетия, при первых лучах нового русского возрождения. Если в XIX столетии все внимание было обращено в одну сторону — на русскую общественность и государственность, — то лишь в XX веке положено начало пониманию русского зодчества, русской живописи, русской философии, русской музыки и русской поэзии» (V, 487–488) — таков общий взгляд Блока на русскую классическую культуру XIX в. Истинные ценности русской культуры, по Блоку, воплощены в творчестве Грибоедова и Пушкина. Пришедшее им на смену «шумное поколение сороковых годов» во главе с Белинским, «белым генералом русской интеллигенции» (V, 488), Блок считает ответственным за вульгаризацию и обеднение «пушкинского» начала в русской культуре. Отношение к пушкинской эпохе как к «золотому веку» русской культуры, как к концентрации всех важнейших смысловых и ценностных критериев будущего ее развития возникло еще в XIX веке, начиная с Гоголя, Белинского и Ап. Григорьева. «В его натуре — очерками обозначились наши физиономические особенности полно и цельно, хотя еще без красок — и все современное литературное движение есть только наполнение красками рафаэлевски правдивых и изящных очерков», — писал Ап. Григорьев в статье «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина», поясняя свой афоризм «Пуш-

кин — наше все»³⁷⁰. Эта концепция русской культуры была подвергнута резкой критике в 60-е гг., когда революционные демократы противопоставили Пушкину Гоголя, воплощавшего для них «критическое» направление в литературе. И лишь на рубеже XIX–XX вв. в символистской критике происходит новое переосмысление концепции русской культуры. Так, для Д.С. Мережковского «Пушкин — «представитель высшего цвета русской культуры»³⁷¹, а все дальнейшее ее развитие — постепенное «одичание вкуса и мысли», вызванное проповедью утилитарного и тенденциозного искусства, проповедью таких критиков, как Добролюбов, Чернышевский, Писарев»³⁷². 10 ноября 1915 г. Блок отметил в записной книжке: «Одичание — вот слово; а наше его книжный трусливый Мережковский» (ЗК, 277).

Однако для самого Блока вульгаризация и «одичание» начинается не в 60-е, а в 40-е гг. и связывается с именем Белинского. В послереволюционной публицистике Блок неоднократно возвращается к мысли о «грехе» Белинского перед русской культурой, обвиняя его в тенденциозном осмыслении важнейших явлений русского духа. Так, в статье «Что надо запомнить об Аполлоне Григорьеве» (1918) Блок говорит о письме Белинского к Гоголю: «Совершив великий грех перед Гоголем, он, может быть, больше, чем кто-нибудь, дал толчок к тому, чтобы русская интеллигенция покатила вниз по лестнице своих российских западных надрыбов, больно колотясь головой о каждую ступеньку; а всего больнее — о последнюю ступеньку, о русскую революцию 1917–1918 годов» (VI, 28).

Иными словами, по Блоку, трагический разлад народа и интеллигенции в дни революционного переворота восходит к возникшему сразу же после смерти Пушкина расколу внутри русской культуры, в несоответствии «интеллигентской» модели социальных преобразований реальному ходу революционных событий.

Тщательный анализ названных антитез в публицистике Блока был проведен в указанной работе З.Г. Минц. Подчеркнем лишь здесь, что, как бы ни дифференцировалось в восприятии Блока классическое наследие XIX в., вся сложность внутренних взаимоотношений разнородных его начал охватывалась еще более широкой антитезой «народа и интеллигенции». Как бы ни были, по Блоку, далеки или близки «славянофильское» и «западническое», «дворянское» и «недворянское» начала, все они, в последнем счете, лишь «вечные братья-враги» (VI, 139), и ни одно из этих направлений не сумело добиться отклика «души народной»: «А с другой стороны — та же все легкая усмешка, то же мол-

чание «себе на уме», та благодарность за «учение» и извинение за свою «темноту», в которых чувствуется «до поры, до времени» (V, 323). И именно последнее разделение на «народ» и «интеллигенцию» создает, по Блоку, наиболее трагическую коллизию русской общественной и культурной жизни. Для Блока не подлежит сомнению, что культура, положившая «волю, сердце и ум» на «изучение народа» (V, 322), но продолжающая оставаться в трагическом отчуждении от него, обречена на гибель: «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» (V, 328).

В этот период Блок не сомневался в том, что «интеллигентская» культура по отношению к народной культуре ущербна: «Если интеллигенция все более пропитывается «волею к смерти», то народ искони носит в себе «волю к жизни». Понятно в таком случае, почему и неверующий бросается к народу, ищет в нем жизненных сил: просто — по инстинкту самосохранения» (V, 327). Не случаен возникшей в 1906–1907 гг. интерес Блока к русскому расколу и сектантству как к проявлению особой, духовности народной жизни, совершенно не похожей на «классическую», «книжную», «интеллигентскую»³⁷³.

Антитеза «народной» и «интеллигентской» (классической) культуры сохраняется и в послереволюционной публицистике Блока. Однако именно в последние годы жизни Блока проблема взаимоотношений народа и интеллигенции и, прежде всего, проблема классического наследия в катастрофически меняющемся мире — приобретают новые смысловые грани.

После Октябрьской революции вся культурфилософская проблематика для русского художника окончательно теряет отвлеченный теоретический характер и переходит в сферу непосредственной жизненной практики. Речь идет о повседневном решении ряда конкретных вопросов, связанных с общим культурным самоопределением: возможно или невозможно личное участие в культурных начинаниях новой власти? Следует ли сохранить для народа все классическое наследие или необходим определенный тенденциозный отбор, а то и отрицание и нигилистическое забвение классики? Как следует формировать репертуар новых театров? Наконец, насколько возможно в условиях разрушения всех привычных жизненных устоев личное художественное творчество, будет ли оно принято новым читателем? Все эти вопросы требовали от русского художника, ученого, интеллигента немедленных практических ответов. Однако самым главным был вопрос о способности русской культуры *выжить* в катастро-

фически изменяющемся мире. И при всей готовности Блока к гибели «интеллигентской» культуры, при всей его готовности принять новую «народную» культуру, культуру масс, именно в эти, послереволюционные годы он с особой силой осознает ценность и неуничтожимость классической русской культуры³⁷⁴. В статье «О списке русских авторов» Блок настаивает на необходимости донести до народа все, что создано русской культурой прошлых эпох: «Именно сейчас — весь путь, пройденный нашими предками, вспоминается ярко; не отрицаем того, что это — воспоминание, может быть, предсмертное <...>. Однако такая возможность ничуть не смущает нас: воспоминание здесь, с нами, оно неотступно; мы находимся в здравом уме и твердой памяти, и весь сердный путь русской духовной жизни проходит сквозь наше сердце, горит в нашей крови» (VI, 137). От признания ценности духовных завоеваний русской классической культуры Блок приходит к непосредственному практическому выводу об издании русских классиков для народа: «Мы должны представить с возможной полнотой двухвековую жизнь русского слова» (там же).

В послереволюционной публицистике Блока возникает и мотив, почти не разрабатываемый в дореволюционном творчестве. Поэт неоднократно говорил о трагедии культуры, отчужденной от народной стихии. Однако и судьба народа, отчужденного от культурного начала, не менее трагична, и последствия этого отчуждения могут оказаться губельны для судьбы России. Поэтому, говоря о разгуле народной стихии в августе 1917 г., Блок записывает в дневнике: «И вот задача русской культуры — направить этот огонь на то, что нужно сжечь, буйство Стеньки и Емельки превратить в волевою музыкальную волну; поставить разрушению такие преграды, которые не ослабят напора огня, но организуют этот напор, организовать буйную волю» (VII, 297). «Крылья у народа есть, а в уменьях и знаниях нужно ему помочь» (VII, 321), — записывает он в дневнике 18 января 1918 г. Волевая направленность, активность культуры по отношению к непросветленной стихии — такова принципиальная позиция Блока, противостоящая, с одной стороны, историческому пессимизму, с другой — поверхностно-оптимистическим теориям буржуазного эволюционного прогресса и, наконец, — историческому нигилизму футуристского типа.

Для понимания позиции Блока в дни разрушения старого мира необходимо учитывать не только его широко известные статьи и высказывания, прямо говорящие о необходимости сотрудничества с большевиками, но и запись, проясняющую специфику блоковского вхождения в новую культуру. Речь идет о

помещенном в дневнике 1918 г. наброске открытого письма к В.В. Маяковскому («Не так, товарищ!..») по поводу его стихотворения «Радоваться рано», представляющего собой декларацию футуристского нигилизма по отношению к классическому наследию. «Не меньше, чем Вы, ненавижу Зимний дворец и музеи. Но разрушение так же старо, как строительство, и так же традиционно как оно» (VII, 350), начинает Блок это письмо. В конце письма утверждается: «Одни будут строить, другие разрушать, ибо «всеу свое время под солнцем», но все будут рабами, пока не явится третье, равно не похожее на строительство и на разрушение» (VII, 360). Что же означает для Блока это «третье»?

20 (7) февраля 1918 г. в дневнике Блока появляется записка о ценностях, выработанных веками, о прощании с прошлым и о самоопределении внутри зарождающегося нового. О своем вхождении в новую культуру Блок пишет: «Лишь тот, кто так любил, как я, имеет право ненавидеть. И мне — быть катакомбой.

Катакомба — звезда, несущаяся в пустом синем эфире, светящаяся» (VII, 326). Очевидно, что ключевой образ ведущий к пониманию позиции Блока, — образ катакомбы, повторенный затем в 1919 г. в докладе «Крушение гуманизма»: «Стихийный и грозовой характер столетия почувствовали европейские художники — те носители музыки, которые жестоко преследовались в свое время и лишь в наше время признаны гениальными <...>. Их можно назвать живыми катакомбами культуры, так как на протяжении всей истории XIX века мы можем наблюдать ряд гонений воздвигаемых цивилизацией против носителей духа культуры, и ряд попыток приспособления цивилизации к этому духу, ей враждебному» (VI, 107–108).

Образ истинной культуры, ушедшей в катакомбы от варварского разрушения ее основ, не нов для русской литературы XX в. Еще в 1905 г. В. Брюсов в стихотворении «Грядущие гунны» писал, обращаясь к варварам-разрушителям:

Сложите книги кострами,
Пляшите в их радостном свете,
Творите мерзость во храме, —
Вы во всем неповинны, как дети!

А мы, мудрецы и поэты,
Хранители тайны и веры,
Унесем зажженные светы
В катакомбы, в пустыни, в пещеры.

И что, под бурей летучей,
Под этой грозой разрушений,
Сохранит играющий Случай
Из наших заветных творений?

Как бы комментируя это стихотворение, В. Брюсов признавался в письме к А.А. Шестеркиной от 1 ноября 1905 г.: «Революцией интересуюсь лишь как зритель <...>. А живу своей жизнью, сгораю на вечном костре <...>. Останусь собой, хотя бы, как Андре Шенье, мне суждено было взойти на гильотину. Буду поэтом и при терроре, и в те дни, когда будут разбивать музеи и жечь книги,— это будет неизбежно. Революция красива и, как историческое явление, величественна, но плохо жить в ней бедным поэтам, они — не нужны»³⁷⁵.

Итак, для Брюсова в 1905 г. единственно возможная позиция художника в дни революционных преобразований — уход от действительности, а образ катакомбы символизирует самоизоляцию культуры (известно, что в дни Октября Брюсов занял совершенно иную позицию). В сходном значении образ катакомбы появляется и в статье Н. Бердяева «Предсмертные мысли Фауста»: «Новое средневековье будет цивилизованным варварством, варварством среди машин, а не среди лесов и полей. Великие и священные традиции культуры войдут внутрь. Истинной духовной культуре может быть придется пережить катакомбный период»³⁷⁶.

В понимании Блока быть «живой катакомбой» означало принципиально иное: «В наше катастрофическое время всякое культурное начинание приходится мыслить как катакомбу, в которой первые христиане спасали свое духовное наследие,— писал он в докладе «Крушение гуманизма». — Разница в том, что под землю ничего уже не спрячешь; путь спасения духовных наследий — иной; их надо не прятать, а явить миру; и явить так, чтобы мир признал их неприкосновенность, чтобы сама жизнь защитила их. Я думаю, что жизнь не защитит, а жестоко уничтожит все то, что не спаяно, не озарено духом истинной культуры. Вряд ли много продуктов цивилизации сохранится, вряд ли надолго их спасет случай» (VI, 111). Последние строки кажутся почти ответом на стихотворение В. Брюсова, безусловно давно и хорошо знакомое Блоку³⁷⁷. Но не случайно образ катакомбы у Блока появляется в столь необычном метафорическом освещении: не подземелье, не пещера, символизирующие изоляцию от злободневной действительности, а «звезда», несущаяся в эфире как символ неразрушимых духовных ценностей внутри

современной жизни. Не уходить от современности, замыкаясь в самодовлеющей верности классическим культурным ценностям, и не растворяться в новом ценной полного отказа от традиций, а существовать в современности в качестве живого органа культурной памяти — таков «третий» путь, не похожий ни на разрушение, ни на строительство, такова «тайная свобода», «тайное знание», утверждаемые в речи «О назначении поэта» (1921) и в стихотворении «Пушкинскому Дому» в качестве необходимого условия существования художника.

Говоря о живых катакомбах культуры. Блок имеет в виду не только верность культурным традициям, но и сохранение для современного художника внутренней творческой свободы: «*Покой и воля*. Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю, — тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем: жизнь потеряла смысл» (VI, 167). Блок говорит о трагической судьбе пушкинской культуры: «И Пушкина тоже убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха. С ним умирала его культура» (там же). Однако Блок не скрывает, что речь идет и о трагической коллизии современной жизни, о его личной трагедии, о борьбе подлинного художника за право на духовную независимость, об опасности возрождения в новом мире «черни», сил, подавляющих в личности художника творческое начало: «Пускай же остерегутся от худшей клички те чиновники, которые собираются направлять поэзию по каким-то собственным руслам, посягая на ее тайную свободу и препятствуя ей выполнить ее таинственное назначение» (там же).

Вопрос о верности традициям русской культуры в последние годы жизни Блока неразрывно слился для него с проблемой творческого духовного самоопределения личности в современном мире. Вся практическая деятельность Блока в послереволюционные годы, будь то неприятие вульгарного популяризаторства при составлении отчета Чрезвычайной следственной комиссии, отказ от адаптации художественных текстов при издании русской классики во «Всемирной литературе» или борьба за классический репертуар на сцене государственных театров, — все это было продиктовано стремлением Блока дать новую жизнь классической традиции, восстановить распавшуюся «связь времен» в современной русской культуре.

Примечания к статье
«АЛЕКСАНДР БЛОК. БИОГРАФИЯ И ПОЭТИКА»

1 Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 тт. Т.8. М.; Л.: ГИХЛ, 1963. С. 344. Далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы.

2 Определение, данное Блоком в предисловии к «Собранию стихотворений» 1911 г. (I, с. 559).

3 См.: Жирмунский В. Поэзия Александра Блока. Пб.: Картонный домик, 1922; Орлов В.Н. Гамаюн: Жизнь Александра Блока. Л.: Сов. писатель, 1978; Горелов А.Е. Гроза над соловьиным садом: Александр Блок. Л.: Сов. писатель, 1973; Максимов Д.Е. Идея пути в поэтическом мире Ал. Блока // Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л.: Сов. писатель, 1981. С. 6–151.; Гинзбург Л.Я. О лирике. Л.: Сов. писатель, 1974. С. 243–310; Минц З.Г. Лирика Александра Блока. Вып. 1–4. Тарту 1969–1975; Бураго С.Б. Александр Блок: Очерк жизни и творчества. Киев: Дніпро, 1981.

4 Тимофеев Л.И. Александр Блок. М.: Изд. МГУ, 1957.

5 Громов П.П. А. Блок, его предшественники и современники. Л.: Сов. писатель, 1986.

6 Максимов Д.Е. Идея пути в поэтическом мире Ал. Блока. С. 42.

7 Там же, с. 98.

8 Там же, с. 98.

9 Там же, с. 98.

10 Азадовский К.М., Котрелев Н.В. Александр Блок в работе над томом избранных стихотворений («Изборник», 1918) // Блок А.А. Изборник М.: Наука, 1989. («Литературные памятники»). С. 186–187.

11 Эйхенбаум Б. Судьба Блока // Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987. С. 353–366; Тынянов Ю. Блок // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 118–123.

12 Тынянов Ю. Ук. соч., с. 116.

13 Мандельштам О.Э. Собрание сочинений. В 4 тт. Т.2. М., 1991. С. 268.

14 Максимов Д.Е. Идея пути в поэтическом мире Ал. Блока. С. 41–42.

15 Литературное наследство. Т. 89. Блок А.А. Письма к жене. М., 1978. С. 242.

16 О значении автобиографического мифа для творчества Блока см. также в моей статье «Блок и античность. (К постановке вопроса)» // С. 60–69 наст. кн.; Приходько И.С. Биографическое в мифопоэтике «Соловьиного сада» А. Блока // Slavica. 58. Прага, 1989. № 1–2; она же. Мифопоэтика Блока. Владимир, 1994. С. 43–44; Минц З.Г. «Случив-

<...>; будь Прозерпиною, ночными завываниями ужас наводящею, что триликим образом своим натиск злых духов смиряешь и над подземными темницами властвуешь». Богиня, отвечая герою, тоже перечисляет свои атрибуты-имена: «Мать природы, госпожа всех стихий, изначальное порождение времен — высшее из божеств, владычица душ усопших, первая среди небожителей, единый образ всех богов и богинь, мановению которой подвластны небес лазурный свод, моря целительные дуновенья, преисподней плачевное безмолвие» (Апулей. Метаморфозы, или Золотой осел (Пер. М.Кузмина)//Ахилл Татий. Левкиппа и Клитофонт. Лонг. Дафнис и Хлоя. Петроний. Сатириконт. Апулей. Метаморфозы, или Золотой осел. М.: Худ. литература, 1964. С.526–528).

50 Ср.: «Мудрость Бога снизошла с неба на землю; Мудрость воплотилась в образе смертной; Мудрость была взята в плен темными силами; Мудрость в образе Елены стала причиной Троянской войны; Мудрость, пленная, ждет своего освобождения, и богом станет тот, кто ее освободит» (Зелинский Ф. Елена Прекрасная // Из жизни идей. Соперники христианства. Т. III. СПб., 1907. С. 178).

51 Аверинцев С. Елена // Мифы народов мира. Т. 1. М., С. 432.

52 Блок А., Белый А. Переписка М.: Летописи Гослит.музея, 1940. С.9.

53 Белый А.А. Воспоминания о Блоке // Эпопея 1–4. 1922 / 23. Nachdruck. München. 1969. С. 52–52.

54 Минц З.Г. Цикл Ал.Блока «Распутья» // Мир А.Блока. Блоковский сборник. Тарту. 1985. С.8.

55 Вопрос о влиянии на Блока событий первой русской революции описывался практически во всех монографиях о поэте (В.Н.Орлова, А.Е.Горелова, Б.И.Соловьева. Л.К.Долгополова, Л.И.Тимофеева, С.Б.Бураго и др.); а также в работах: Максимов Д.Е. Александр Блок и революция 1905 года // Революция 1905 года и русская литература. М.; Л.: Наука, 1956. С. 246–279; Минц З.Г. Блок и русский символизм // ЛН. Т. 92. Кн. I. С. 124–132; Гаспаров М.Л. 1905 год и метрическая эволюция Блока, Брюсова, Белого // А.Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Блоковский сборник. Тарту. 1986. С. 25–31; Иваницкая Е.Н. Лирика Александра Блока эпохи первой русской революции (концепция личности). АКД. М. 1983.

56 Павлович Н.А. Воспоминания об Александре Блоке / Публикация З.Г. Минц и И.А. Чернова // Блоковский сборник. Тарту, 1964. С. 484.

57 См., напр.: Громов П.П. Театр Блока // Громов П.П. Герой и время. Л.: Сов.писатель, 1961. С. 411–412, 414, 417–418, 430–432, 454–456; Максимов Д.Е. Критическая проза Блока // Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. С. 187–189.

58 Андрей Белый позднее пронизательно отметил важность темы «ущербного месяца» в лирике этого времени (см.: Белый Андрей. Воспоминания об А.А.Блоке//Эпопея. 1922/23. 1–4. Nachdruck. München, 1969. С. 380.

59 Белый Андрей. Блок. «Нечаянная радость» // Белый Андрей. Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2 т. Т. II. М.: Искусство, 1994. С. 414.

60 См.: Минц З.Г. Функция реминисценций в поэтике А.Блока // Труды по знаковым системам. 6. Уч.зап. Тартуского Гос. университета. Вып. 308. Тарту, 1973. С. 339–400; Магомедова Д.М. А.А. Блок. «Нечаянная Радость». Источники заглавия и структура сборника // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Блоковский сборник VII. Тарту, 1986. С. 48–61, а также с. 138–151 наст. книги.

61 Разбойник в сказании отчетливо осознает себя грешником (См.: Димитрий Ростовский. Руно орошенное. Чернигов, 1702. Б.паг.). Его каждодневная молитва к Богоматери — знак того, что он помнит, знает о неких незыблемых нравственных ценностях, это заглушенный, но все-таки живой глубинный голос совести. Явленная ему милость — это лишь ответ на его собственное душевное движение, на определенную нравственную активность. Нечто похожее происходит и с лирическим героем Блока в его обращениях к «первой любви» («Лишь к Твоей золотой свирели/ «В черный день устами прильну» (II, 7)).

62 См.: Максимов Д.Е. Блок и Вл. Соловьев. (По материалам из библиотеки Ал.Блока) // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1981. С. 163.

63 Соловьев В.С. Собрание соч. СПб.: Общественная польза, 1903. Т. 8. С. 72.

64 Спасаящий спасается. Вот тайна прогресса — другой нет и не будет» (Соловьев В.С. Ук.соч. С. 74).

65 Павлович Н.А. Воспоминания об Александре Блоке. С. 487.

66 Подробный анализ цикла см.: Жирмунский В.И. Поэзия Александра Блока. Пб.: Картонный домик, 1921. С. 69–75; Минц З.Г. Лирика Александра Блока. Вып.2. Тарту, 1969; Сапогов В.А. «Снежная Маска Александра Блока // Русская литература XX века: Советская литература. М., 1966. С. 5–23; он же. Поэтика лирического цикла Ал.Блока. АКД.М., 1967.

67 Максимов Д.Е. Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока // Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал.Блока. С.93.

68 См., напр.: Громов П.П. А.Блок, его предшественники и современники. С. 310; Федоров А.В. Театр А.Блока и драматургия его времени. Л.: Изд.Ленингр. ун-та, 1972. С. 91–92.

69 Соотношение развернутого повествования с «точечным» лирическим сюжетом у Блока, возможно, аналогично роли эпического роман-

шееса» и его смысл в «Стихах о Прекрасной Даме» А.Блока // А.Блок и его окружение. Блоковский сборник. VI. Тарту, 1985.

17 Минц З.Г. Александр Блок // История русской литературы. В 4 тт. Т.4. Л.: Наука, 1983. С. 520.

18 Минц З.Г. Блок и русский символизм // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Лит.наследство. Т.92. Кн. 1. С. 112.

19 Соловьев С.М. Воспоминания об Александре Блоке // Письма Александра Блока. Л.: Колос, 1925. С.12.

20 См. напр.: Громов П.П. А. Блок, его предшественники и современники. С.17–29; Авраменко А.П. А. Блок и русские поэты XIX века. М.: Изд. Моск.университета, 1990. С. 61–131.; Бройтман С.Н. Александр Блок и русская лирика XIX — начала XX веков (проблемы поэтики): Программа спецкурса. Махачкала, 1982. С. 12–13. .

21 См. об этом: Голицына В.Н. Пушкин и Блок // Пушкинский сборник. Псков, 1962. С. 57–59; Минц З.Г. Блок и Пушкин // Труды по русской и славянской филологии. XXI. Литературоведение.— Уч. зап. ТГУ. Вып. 306. Тарту, 1973. С. 139–157.

22 О значении Жуковского для Блока см.: Топоров В.Н. Блок и Жуковский: К проблеме реминисценций // Тезисы 1 Всесоюзной (III) конференции «Творчество А.А.Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 83–89; Авраменко А.П. Блок и русские поэты XIX века. С.13–60; Мушина М. Блок и Жуковский // Звезда. 1980. N 10.

23 Белый Андрей. Начало века. М.: Художественная литература, 1990. С. 335.

24 Подробнее об обращениях Блока к творчеству А.К.Толстого см.: Колосова Н.В. Блок и А.К.Толстой // Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 4. С. 47–56.

25 См. Громов П.П. А. Блок, его предшественники и современники. С. 21–22.

26 Соловьев В.С. Смысл любви // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. С. 113.

27 Там же. С. 114–115.

28 Там же. С. 115.

29 Там же. С. 140.

30 Там же. С.146.

31 Блок Л.Д. И были и небылицы о Блоке и о себе. (Копия в частном собрании).

32 Блок А.А. Набросок предисловия к неосуществленному изданию сборника «Стихи о Прекрасной Даме» (I, 560).

33 Пяст В. О «первом томе» Блока // Об Александре Блоке. Пб.: Картонный домик, 1921. С.

34 Иванов-Разумник Р. Вершины. Пб.: Колос, 1928. С. 17.

35 См., напр.: Слонимский А.Блок и Вл.Соловьев // Об Александре

Блоке. С. 265–283; Соловьев С. Воспоминания об Александре Блоке // Письма Александра Блока. С. 14–18, 43–45; Белый Андрей. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников. В 2 т. Т. 1. М.: Худлитер., 1980. С. 208–222; Орлов Вл. Гамаюн. Л.: Сов. писатель, 1978, С. 116–135; Громов П.П. А. Блок, его предшественники и современники. С. 57–122; Минц З.Г. Юношеский идеал молодого Блока // Блоковский сборник. Тарту, 1964. С. 172–225; Минц З.Г. Лирика Ал. Блока. Вып. 1, Тарту, 1965.

36 Белый Андрей. Александр Блок // Белый Андрей. Поэзия слова. Пб.: Эпоха. 1922, С. 110–111.

37 Литературное наследство. Т. 89. Александр Блок. Письма к жене. М.: Наука, 1978. С. 52.

38 Блок Л.Д. И были, и небылицы о Блоке и о себе (копия в частном собрании).

39 Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 152.

40 Орлов В.Н. Вечный бой // Орлов В.Н. Пути и судьбы. Литературные очерки. М.; Л.: Сов. писатель, 1963. С. 399.

41 См. наблюдения З.Г. Минц в работе «Лирика Александра Блока». Вып. 1.

42 См.: Грякалова Н.Ю. К генезису образности ранней лирики Блока (Я. Полонский и Вл. Соловьев) // Александр Блок: Исследования и материалы. Л., 1991. С. 58.

43 Впервые данная проблема была поставлена в докладе Ю. Шичалина и Д. Магомедовой «К проблеме центрального образа «Стихов о Прекрасной Даме», прочитанном в апреле 1975 г. на тартуской первой Всесоюзной конференции «Блок и русская культура XX века». Настоящий раздел статьи разрабатывает исходные идеи этого доклада.

44 См.: Частотный словарь «Стихов о Прекрасной Даме» А. Блока и некоторые замечания о структуре цикла / Сост. З.Г. Минц, Л.А. Абабдуева, О.А. Шишкина. Вступит. статья З.Г. Минц // Труды по знаковым системам. 3. Уч. зап. ТГУ. Вып. 198. Тарту, 1967. С. 209–316; Минц З.Г., Шишкина О.А. Частотный словарь «Первого тома» лирики А. Блока // Труды по знаковым системам. 5. Уч. зап. ТГУ. Вып. 284.— Тарту, 1971. С. 310–332.

45 Гаспаров М.Л. Поэтика «Серебряного века» // Русская поэзия серебряного века. 1890–1917: Антология. М.: Наука, 1993. С. 35–36.

46 Блок А. Письма к жене. С. 48.

47 Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. Т. 2. С. 80.

48 Античные гимны / Сост. и общая ред. А.А. Тахо-Годи. М.: Изд. МГУ, 1988. С. 138.

49 Ср.: «Владычица небес, будь ты Церерою, благодатною матерью злаков <...>; будь ты Венерою небесной, что рождением Амура в самом начале веков два различных пола соединила <...>, будь сестрою Феба

ного сюжета и лирических стихотворений в романе Б.Пастернака «Доктор Живаго», хотя в отличие от романа, пьеса и стихи не связаны у Блока в структурно единый текст.

70 Ср., напр., его письмо к Белому: от 24 марта 1907 г., «Я только прошу, бичуя мое кощунство, не принимать «Балаганчика» и подобного ему — за «горькие издевательства над своим прошлым». Издевательство искони чуждо мне, и это я знаю так же твердо, как то, что сознательно иду по своему пути, мне предназначенному, и должен идти по нему неуклонно» (Блок А., Белый А. Переписка. С.195); от 6 августа 1907 г.: «Считаю, что стою на твердом пути, что все написанное мной служит органическим продолжением первого — «Стихов о Прекрасной Даме» (Там же. С. 190).

71 См.: Новицкий Орест. Постепенное развитие древних философских учений в связи с развитием языческих верований. В 4 т. Т.4. Киев, 1861. С.45–46.

72 См.: Безродный М.В. Лирическая драма А.А.Блока «Незнакомка» (проблемы текстологии, генезиса, поэтики). АКД. Гарту, 1990. С.7–8.

73 См.: Губер П. Поэт и революция // Летопись Дома Литераторов. 1921. N 1. С.1–2. В 1925 г. эта гипотеза была высказана и С.Соловьевым: «Три тома Блока будут пристально изучаться не только поэтами... В них мы имеем целую гностическую систему, воплощенную в музыкальных образах <...> Она воскрешает пред нами забытую гностическую старину: иногда его тема прямо соприкасается с романом Досифея и Елены, передаваемом в произведении второго века, в Клементинах» (Соловьев С. Воспоминания об Александре Блоке. С. 44–45).

74 Блок А. Письма к жене. С. 193

75 ИРЛИ, ф. 654, Оп. I, Е.х. 147. Л. 18. Ср. «В «Снежной маске»:

Я укачала
Царей и героев
Слушай снега!

(II, 233)

76 Там же, л. 19.

77 См.: Громов П.П. А.Блок, его предшественники и современники. С. 309–327.

78 Сельвинский И. Неточная точность или просто вольность? // Литературная газета. 1963. 5 октября.

79 Чуковский К. Мой ответ // Литературная газета. 1963. 29 октября.

80 Громов П.П. А.Блок, его предшественники и современники. С. 318.

81 Ибсен Г. Полн.собр. соч.: В 8 т. Т.4. М.: Изд. С.Скирмунта, 1905. С. 242. В принадлежащем ему экземпляре Блока этот фрагмент отчеркнут красным карандашом (Библиотека А.А.Блока: Описание. Кн. I. Л., 1984. С. 291.

82 Иванов Г. «Стихи о России» Александра Блока // Иванов Г. Собр.соч.: в 3 т. Т. 3. М.: Согласие, 1994. С. 475–476.

83 Белый Андрей. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т.2. С. 485.

84 См.напр.: Товарищ Герман <Гиппиус З.Н.> Трихина // Весы. 1907. № 5. С. 70–71; Товарищ Герман. Засоборились // Весы. 1907. № 7. С. 82–83; Белый Андрей. О критических перлах // Раннее утро. 1907. 5 декабря; Базаров. Богоискательство и богостроительство // Вершины. Кн. 1. СПб.: Прометей, 1909. С. 335–337; Неведомский М. <Миклашевский М.П.> Модернистское похмелье // Там же. С. 404–406; Розанов В. Попы, жандармы и Блок // Новое время. 1909. 16 (29) февраля.

85 Полемический подтекст блоковской программы журнала по отношению к символистской периодике, отвергавшей «толстый» журнал как «малоподвижный» и «отживший» и культивировавшей «тонкий», «типа западно-европейских revue» (см. «Новый путь». 1903. N 1. С. 8) раскрыт в работе: Минц З.Г. Лирика Александра Блока. Вып. 3. Тарту. С. 61–62.

86 О символах-категориях (символах-идеях), отличающихся от понятий многозначностью, логической аморфностью, в прозе Блока см.: Максимов Д.Е. Критическая проза Блока. С. 341–353.

87 Статья печаталась под заглавием, данным составителями 12-томного собрания сочинений А.А.Блока: «<Ответ Мережковскому>». Название уточнено по «Списку моих работ» Блока (ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. № 373).

88 См.: Магомедова Д.М. О генезисе и значении символа «мирового оркестра» в творчестве А.Блока // Вестник Моск. ун-та. Сер. 10. Филология, 1974. № 5. С. 10–19.

89 Определенная «сюжетная», логическая связь между циклами «Страшный мир» и «Возмездие», а также между циклом «Кармен», поэмой «Соловьиный сад» и циклом «Родина», как представляется, не опровергает тезиса о многоголосой структуре III тома. Данные последовательности циклов можно рассматривать как двух- и трехчастные циклы («сверхциклы»).

90 О смысле этой формулы см.: Бройтман С.Н. Источники формулы «нераздельность и неслиянность» у Блока // Александр Блок: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1987. С. 79–88.

91 См. свидетельство А.Горелова об утраченном экземпляре поэмы «Соловьиный сад» с дарственной надписью Блока Л.А.Дельмас: «Той, которая поет в соловьином саду» (Горелов Анаст. Гроза над соловьиным садом. Л.: Сов.писатель, 1973. С.398).

92 Подробнее о значении «мифа о Человеке» у позднего Блока см.: Минц З.Г. Блок и русский символизм // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн.1. Литературное наследство. Т. 92. С. 142–148.

93 См.: Шарышкин Д.М. Блок и Стриндберг // Вестник Ленинградского университета. 1963. № 2. Сер. истории, языка и литературы. Вып.1. С.82–91; Минц З.Г. Стихотворение Ал. Блока «Женщина» // Поэзия А.Блока и фольклорно-литературные традиции. Межвуз.сб.научных трудов. Омск, 1984. С.65–77; Иванов Вяч. Вс.Блок и Стриндберг // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн.5. Литературное наследство. Т.92. С.402–417.

94 См.: Минц З.Г. Стихотворение Ал.Блока «Женщина». С. 67–68; Иванов Вяч. Вс. Блок и Стриндберг. С. 406–407.

95 Стриндберг А. Избранные произведения: В 2 т. Т.2. М.: Худ. литература, 1986. С. 110.

96 Там же. С.11.

97 Там же. С.106.

98 Там же. С.189.

99 См. обзор отзывов о поэме «Двенадцать» и позиции Блока после Октября: Смола О.П. «Черный вечер. Белый снег...»: Творческая история и судьба поэмы Александра Блока «Двенадцать». М.: Наследие, 1993. С. 151–253.

100 Крайний Антон <З.Гиппиус>. Люди и нелюди // Новые ведомости. 1918. 10 апреля.

101 Троицкий Л.Б. Революция и литература М., 1991.С. 99.

102 Там же. С. 100.

103 Особая роль в осмыслении связи фигуры Христа с сюжетом поэмы, принадлежит работам: Пьяных М.Ф. «Двенадцать» А.Блока. Особенности сюжета и образной структуры // Советская поэзия в двадцатых годов. Уч. зап. ЛГПИ им. Герцена Л., 1971. Т. 419. С. 3–53; Орлов В.Н. Поэма Александра Блока «Двенадцать». М., 1967; Громов П.П. А.Блок, его предшественники и современники. С.456–534.

104 Петровский М. У истоков «Двенадцати» // Литературное обозрение. 1980. № 11; Гаспаров Б.М. Поэма А.Блока «Двенадцать» и некоторые проблемы карнавализации в искусстве начала XX века // Slavica Hierosolymitana.1977. № 1, а также, под другим названием: Тема святочного карнавала в поэме А.Блока «Двенадцать»// Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М.: Наука, 1994. С. 4–27.

105 Долгополов Л.К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX веков. М.; Л.: Наука, 1964.

106 Там же.

107 См. подробнее: Кумпан К.А. Заметки об источниках «Поэзии заговоров и заклинаний» // Мир А. Блока: Блоковский сборник. VI. Тарту, 1985. С. 40–41.

108 Этот образ имеет и литературный источник, указанный самим Бокком: речь идет о пуделе-Мефистофеле в «Фаусте» Гете (Ср.: «Я понял Faust'a. Кнупе nicht, Pudel». — Запись от 29 января 1918 г. ЗК.387).

109 Грехнев В.А. Болдинская лирика Пушкина // Грехнев В.А. Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород, 1994. С. 246

110 Там же.

111 Подробнее см.: Магомедова Д.М. Блок и Волошин (Две интерпретации мифа о бесовстве) // Блоковский сборник. XI. Тарту, 1990. С. 43–47.

112 Пьяных М.Ф. «Двенадцать» А.Блока. Особенности сюжета и образной структуры. С. 51–62.

113 См.: Усок И.Е. Неизвестный фельетон Блока 1920 г. (Творческая рукопись) // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 5 Литературное наследство. Т.92. М.: Наука. 1993. С. 5–20.

114 См.: об этом: Герасимов Ю. Вопросы театра и драматургии в критике А.Блока. АКД. Л., 1954; Иванова Е.В. Блок в театральнo-литературной комиссии и ТЕО Наркомпроса // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 5. Т. 92. С. 134–222.

115 РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп.1.N 365.

116 Бердяев Н. Предсмертные мысли Фауста // Освальд Шпенглер и Закат Европы: Сб. статей. М., 1922. С.69.

117 См. также: Максимов Д.Е. О спиралеобразных формах развития литературы (к вопросу об эволюции А.Блока) // Культурное наследие древней Руси. М.: 1976. С.326–334.

Примечания к статье
«БЛОК И АНТИЧНОСТЬ»
(К постановке вопроса)

118 См. например: Лернер Н. «Катилина» А. Блока // Жизнь искусства. 1919. № 145–146; Оксенов Инн. [Рецензия на «Катилину» А. Блока] // Книга и революция. 1921. № 1 (3); Гуль Роман. [Рецензия на «Катилину»] // Русская книга. Берлин, 1921. № 4; Стражев В.И. Воспоминания о Блоке / Вступ. заметка З.Г. Минц // Блоковский сборник. Тарту, 1964, С. 426, 431; Соловьев Б. Поэт и его подвиг. М., 1968. С. 20, 23, 31, 32, 37–38, 275, 330, 336, 338, 345, 453, 476, 734–737.

119 Эта тема отчасти затрагивается в статье: Гаспаров М.Л. Брюсов и античность // Брюсов В. Собр. соч. В 8-ми т. Т. 5. М., 1975. С. 543–557.

120 Толстой Дмитрий Андреевич (1823–1889) — министр народного просвещения (1866–1880) и обер-прокурор святейшего Синода; с 1882 г. — министр внутренних дел.

121 Мищенко Ф. Классицизм // Энциклопедический словарь. Т. 15. изд. Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. СПб., 1895; ср. также: Еленев Ф. О некоторых желаемых улучшениях в гимназическом обучении. СПб., 1889.

122 См., например: Менделеев Д.И. Заветные мысли. СПб., 1904. С. 249, 251–252.

123 См., Аверинцев С.С. Образ античности в западноевропейской культуре XX века. Некоторые замечания// Новое в современной классической филологии. М., 1979. С. 5–40.

124 Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии, Т. 1. М., 1930. С.15.

125 Ницше Ф. Рождение трагедии// Ницше Ф. Полн. собр. соч. Т. 1. М., 1912. С. 49.

126 Ср.: у Блока: «Еще так недавно в России появлялось немало переводов из древних. В этом отношении пора, близкая к так называемому «русскому нигилизму», была как бы серьезнее и одушевленное нашей» (V, 578).

127 Зелинский Ф. Из жизни идей. Изд. 2. Т.2. СПб., 1905.

128 См.: Княжнин В.Н. Александр Александрович Блок. Пг., 1922. С.24. См. также: Грибовская М. Воспоминания о Блоке// Рижский курьер. 1921. № 208. Вечерн. изд., среда. 7 сент. С.1.

129 О занятиях древними языками Блока-гимназиста см.: Кумпан К.А., Конечный А.М. Александр Блок во Введенской гимназии // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. Т.92. Кн.4. М.: Наука, 1987. С.597–619.

130 «Когда он, в средних классах, начал переводить Овидия, учитель стал щедро осыпать его пятерками, что и помогло ему хорошо окончить курс в 1898 году» (Бекетова М.А. Александр Блок. Биографический очерк. Л., 1930. С. 48).

131 См.: Иезуитова Л.А., Скворцова Н.В. Александр Блок в Петербургском университете// Очерки по истории Ленинградского университета. IV. Л., 1982. С. 52–86; Кумпан К.А. Александр Блок — выпускник университета // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 42. № 2. С. 163–178.

132 Кумпан К.А. Ук.соч. С. 166–167, 173–174.

133 Реферат об Анакреоне, как и не названный Блоком реферат об «Апогос» Овидия, представленный в 1903 г. приват-доценту Б.В.Варнеке, ныне хранится в Рукописном отделе ИРЛИ АН СССР (Пушкинский Дом). Ф. 654. Оп. 1. Ед.хр. 176. Местонахождение остальных рефератов неизвестно. Опубликовано: Анпеткова-Шарова Г.Г., Григорьян К.Н. Студенческие работы Блока// Русская литература. 1980. № 3. С. 200–214; без указания на то, что большая часть реферата об Анкреонте представляет собой перевод из французского учебника: Histoire de la littérature grecque par A. Croiset et M. Croiset. Paris, 1898. V, 2. P. 245–246, 248, 251–252.

134 В рецензии 1903 г. на книгу Вяч. Иванова «Прозрачность» Блок называет его поэзию «ученой» и «философской» (V, 539). В статье «Твор-

чество Вячеслава Иванова» (1905) он дает развернутую аналогию между эпохой «александризма» и современностью (V, 7–9). В письме С.М.Соловьеву (январь 1905 г.) Блок характеризует Брюсова как «гениального поэта александрийского периода русской литературы» (VIII, 117).

135 Максимов Д.Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока // Творчество Александра Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник. З. Тарту, 1979. С. 20.

136 См.: Соловьев Б. Указ. соч. С.37, 275, 329–331.

137 См. об этом: Магомедова Д.М. Концепция «музыки» в раннем творчестве А.Блока // Филологические науки. 1975. № 4.

138 О Гераклите Блок вспоминает в письме А.Белому в январе 1903 г. (См.: Блок А., Белый А. Переписка. М., 1940. С.13). В статье «О лирике» (V. 157) он пишет о близости Гераклита современным лирическим поэтам, а в предисловии ко второму изданию книги «Россия и интеллигенция» (V. 453) сопоставляет образ России как лирической темы с текучим образом мира у Гераклита.

139 Блок А. Письма к жене. Литературное наследство. Т. 89. М., 1978. С. 82.

140 Там же, С. 85.

141 Губер П. Поэт и революция // Летопись Дома литераторов. 1921. № 1. С. 1–2.

142 См. разбор этой статьи в кн.: Эткинд А. Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М., 1996. С. 59–139.

Примечания к статье «БЛОК И ГНОСТИКИ»

143 Белый Андрей. Поэзия слова. Пб.: Эпоха, 1922. С. 111.

144 Соловьев Сергей. Воспоминания об Александре Блоке // Письма Александра Блока. Л.: Колос, 1925. С. 44–45.

145 Белый Андрей. Воспоминания о Блоке. М., 1995. С. 268.

146 Там же, с. 267.

147 Там же.

148 См. изложение философии Валентина в работах: Николаев Юрий. В поисках божества: Очерки из истории гностицизма. Киев, 1995. С.212–233; Поснов М.Э. Гностицизм II века и победа христианской церкви над ним. Киев, 1917. С.476–503; Лосев А.Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. Кн. 1. М., 1992. С.275–290.

149 Белый Андрей. Воспоминания о Блоке. С. 267.

150 Губер П. Поэт и революция// Летопись Дома Литераторов. 1921. № 1. С.1–2.

151 Там же.

152 Лосев А.Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. Кн.1. С.243. См. также: Трофимова М.К. Историко-фило-софские вопросы гностицизма. М., 1979.

153 Трофимова М.К. Гностицизм и христианство // Апокрифы древних христиан. М.: Мысль, 1979. С. 168

154 Там же.

155 См.: Библиотека А.А.Блока. Описание. Кн. 1. Л., 1984. С. 131–155.

156 Зелинский Ф.Ф. Елена Прекрасная // Зелинский Ф.Ф. Из жизни идей. Т.3. Соперники христианства. Спб., 1906. С. 153–185.

157 Новицкий Орест. Постепенное развитие древних философских учений в связи с развитием языческих верований. Т.IV. Киев, 1861.

158 Булгаков С.Н. Владимир Соловьев и Анна Шмидт // Булгаков С.Н. Тихие думы. М., 1996. С. 68–69

159 Там же. С. 54.

160 Подробнее о теме Софии в творчестве Вл.Соловьева см., напр.: Лосев А.Ф. Владимир Соловьев и его время. М., 1990. С. 209–260.

161 Блок А.А. Письма к жене. Литературное наследство. Т.89. М.: Наука, 1978. С.52.

162 Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 тт. Т.7. М.; Л., 1963. С. 343. Далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы.

163 См.: Flamant F. Les Tentation Gnostiques dans la Poesie Lyrique d'Alexandre Blok// Revue des Études Slaves. Vol. 54. № 4; Приходько И.С. Мифопоэтика Александра Блока.— Научный доклад по опубликованным трудам, представленным к защите на соискание ученой степени доктора филологических наук.— Воронеж, 1996. С. 50–64.

164 См.: Новицкий Орест. Ук.соч. С. 45–46.

165 Безродный М.В. Лирическая драма А.А. Блока «Незнакомка»: (Проблемы текстологии, генезиса, поэтики). АКД. Тарту, 1990. С. 7–8.

166 Подробный мифопоэтический комментарий к драме см в работе: Приходько И.С. Мифопоэтика А.Блока. Владимир, 1994. С.11–33.

167 РО ИРЛИ. Ф.654. Оп.1. Ед.хр. 147. Л.178.

168 См. об этом в нашей статье : Блок и античность. (К постановке вопроса) // Вестник Московского университета. Филология. 1980. № 6, а также с. 60–69 наст. книги.

169 РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 147. Л. 178.

170 Там же. Л.225.

171 См.: Николаев Ю. В поисках божества: Очерк истории гностицизма. С. 149–155; Лосев А.Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. Кн.1. С. 261–262. О других значениях символа змеи у Блока см.: Грякалова Н.Ю. О фольклорных истоках поэтической образности Блока// Александр Блок: Исследования и материалы. Л., 1987. С. 58–68.

172 Новицкий Орест. Ук.соч. С. 53–54.

173 Ср. его запись в записной книжке от 2 мая 1908 г. после публичного чтения и обсуждения пьесы: «На Елену никто не обратил внимания, кажется, — пусть так: милая моя останется укрытой от человеческих взоров — единственная моя» (Блок А. Записные книжки. 1901–1920. М.: Худ. литература, 1965. С. 106.

174 Блок А.А. Письма к жене. С. 286.

175 Опубликовано: Памяти Александра Блока. Андрей Белый. Иванов-Разумник. А.З. Штейнберг. Пб., 1922; см также вариант этой речи, произнесенной на вечере памяти Блока в Москве 26 сентября 1921 г. (публикация С.С. Гречишкина и А.В. Лаврова): Александр Блок. Новые материалы и исследования. ЛН. Т.92. Кн.4. М., 1987. С. 760–773.

176 Ср. рассуждения Белого по поводу черновой рукописи Вл. Соловьева «Sophie»: «Существо только этой «S» мы разгадывали. Кто она? Женщина? Софья Петровна, с которой дружил Соловьев? Существо ли духовного мира, шептавшее тайны о новом завете? Как ему имя? «София — Премудрость?» Отображение ее в страсти, или Ахамот, жертвенно павшая в Хаос, чтобы возстать в озарении слова Господня? <...> Обнаруживая все более и более миру свой лик, она действует взором нас любящей женщины: отношения мужчины и женщины — символ иных отношений: Христа и Софии. Мужчина логической силою освобождает павшее начало Софии Ахамот, замороженное темными безднами; все в «Ней» протитвиться свету: двойственная «она», как Астарта (Астартою А.А. Блок называл начертание Ахамот на хаосах мира)» (Белый Андрей. Воспоминания о Блоке. С. 32).

177 Ср.: «А в 1901 году раскрывается во всей силе Ее озаренье для Блока» (Там же, с. 107).

178 Образ Люцифера используется Белым в связи с описанием внутреннего мира «Нечаянной Радости», в частности — с изменением цветовой гаммы (от белого, золотого и пурпурного в «Стихах о Прекрасной Даме» к темно-лиловому во втором сборнике): «Соединение трех цветов (белизна, лазурь, пурпур) по мнению моему рисовало мистический треугольник цветов — Лик Христа; <...> а темно-лиловый — смешенье цветов (т.е. — пурпур, введенный в лазурь, или в белый, сквозящий зацветным); и выходило: в оттенке, пленившем А.А., — величайший соблазн, удаляющий от Лика Христова; пока А.А. тихо, взволнованно пересказывал мне восприятие этого темно-лилового цвета, я чувствовал нехорошо себя: точно поставили в комнату полную углей жаровню; угар я почувствовал; то угар Люцифера; «*насть ночи*», которая мне распахнулась однажды от разговора с А.А. на лугу <...>» (Там же, с. 197). Ср. также комментарий Белого к заключительным строкам стихотворения «Ночь»:

«Кто Ты, Женственное Имя

В нимбе красного огня?

Люцифер!» (Там же, с. 201).

179 Белый противопоставляет мотив Луны в лирике Блока образу Софии-Премудрости: «В своем замечательном длинном послании (речь идет о письме Блока к Белому от 18 июня 1903 г.— Д.М.) А.А. далее останавливается на распознании Ее подлинных веяний в отличие от подмены Ее лика.— Неизменна и Неподвижна, в покое Она; времена образуют в Ней круг; где движение — метаморфоза, там Лик Ее ложен: он — Майя: Ее называет Астартой А.А.; так Астарта, Луна, вечно силится заслонить Ее; это понятно, скажу от себя: ведь лежащая под ногами Ее неживая луна отделяет от лика Софии; так лунная тень Майи дробит Ее лик: в отвлеченный и чувственный; схоластикой мозговой и чувственным пылом перекликается Астарта с расколотыми половинками нашего существа, выпадающими из конкретного целого сферы Софии; и вот: Незнакомкой бульваров и философской Софией Астарта уводит нас в сферу луны» (Там же. С. 40).

180 Речь идет о пейзажных мотивах ранней лирики Блока, связанных с миром Прекрасной Дамы: «Там, над горой Твоей высокой, / Зубчатый простирался лес» (I, 102), «Она росла за дальними горами» (I, 103), «Ты горишь над высокой горою, / Недоступна в своем терему» (I, 120), «Отблески, сумерки вешние, / Клики на том берегу» (I, 119), «Она без мысли и без речи / На том смеется берегу» (I, 204) и др.

181 Ср.: «Уже в конце года в другом лейтмотиве «она» (с буквы маленькой): с атрибутами чар как *волшебница*, выплывает в стихах метели <...> Как не похож лейтмотив этой мчащейся в стонущем вихре «волшебницы» с лейтмотивом Ее: «Ты — цветешь одиноко. Ты лазурью сильна» (Там же. С. 114).

182 Ср.: «До осени 1901 года Она объективно сияет А.А., как Владимиру Соловьеву, а свет Ее, пронизывая душевность, в душевности топится, растворяется; и подымаются страстные, я бы сказал, что хлыстовские ноты *радения, нетерпения, ожидания* Ее сошествия в личную биографию; Лик Ее оплотневает; и — появляется ряд новых образов, сопровождающих главную тему поэзии Блока» (там же, 114).

183 Имагинация, инспирация, интуиция — категории штейнерианского учения, обозначающие три ступени постижения сверхчувственного бытия. Согласно формулировке Белого, это «состояние восприятия существа в отображении образом (имагинация), в лицезрении (инспирация) и в слиянии с существом (интуиция)» (Белый Андрей. Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности» (М., 1917. С. 109).

Примечания к статье
«БЛОК И ВАГНЕР»

184 М.А. Бекетова (Александр Блок Биографический очерк. Пб.: Алконост, 1922. С. 132) пишет о важной роли музыки Вагнера во внутренней жизни Блока, а в комментариях к письмам Блока к родным указывает на три вагнеровские реминисценции в творчестве поэта: образы «Кольца нибелунга» в прологе к «Возмездию» и в стихотворении «Валкирия», а также образ умирающего Тристана в стихотворении «Идут часы, и дни, и годы...» (Письма Александра Блока к родным. Т. II. Л.: Academia, 1932. С. 428–429); А.Белый отмечает, что образы «Кольца» становились частью быта блоковского окружения (см. Белый А. Воспоминания об Александре Блоке // Эпоха. 1922/23. № 2. С. 276); В.Пяст дает внешне эффектное, но неверное по существу сопоставление эволюции музыкальных интересов Блока и Ницше: «Сначала Вагнер, а потом Кармен». (Пяст В. Воспоминания о Блоке. Пб.: Атений, 1923. С. 15). Однако, в отличие от Ницше, «Кармен» никогда не воспринималась Блоком как антипод Вагнера.

185 См.: Гольцев В. О музыкальном восприятии мира у Блока // О Блоке. М.: Никитинские субботники, 1929. С. 268; Жирмунский В.М. Драма Александра Блока «Роза и Крест». Литературные источники. Л., 1964. С. 17–19; Максимов Д.Е. Критическая проза Александра Блока / / Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981. С. 346–347; Соловьев Б.И. Поэт и его подвиг. М., 1968. С. 387; Родина Т.М. Блок и русский театр начала XX века. М., 1972. С. 7, 19, 22, 47; Федоров А.В. Театр Блока и драматургия его времени. Л., 1972. С.21–25; Волков С., Редько Р. А. Блок и некоторые музыкально-эстетические проблемы его времени // Блок и музыка. Л.; М., 1972. С.м 90–96; Хопрова Т. Музыка в жизни и творчестве А. Блока. Л., 1974. С. 47–56; Бурого С.Б. Блок и Вагнер (Концепция человека и эстетическая позиция) // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 43. № 6. 1984. С. 522–536; Kluge R.-D. *Westeuropa und Russland im Weltbild Aleksandr Bloks*. München, 1967; Rosenthal V. G. *Wagner and Wagnerian Ideas in Russian Symbolism* // *Wagnerism in European Culture and Politics*. 1984; Ришци Д. Рихард Вагнер в русском символизме // Серебряный век в России. М., 1993. С. 117–126.

186 Так, например, Б. Соловьев, намечая сопоставление «Парсифаля» и «Соловьиного сада», как бы не замечает, что понятия «подвига», «долга», «соблазна» носят в «Парсифале» христианскую, мистериальную окраску, поэтому выхолащивание христианской проблематики из «Парсифаля» придает сопоставлению сюжетов поэмы Блока и музыкальной драмы Вагнера сутобо формальный характер. Проблема героического у Вагнера в интерпретации Б.Соловьева лишается трагедийности, и это приводит к упрощенному толкованию концепции «Кольца

нибелунга» и, в частности, образа Зигфрида, — а соответственно упрощается и проблематика блоковского «Возмездия». Схематизированно и упрощенно излагается содержание «Кольца» в указ. монографии А.В. Федорова, в которой художественный метод Вагнера толкуется как «аллегорический» в противоположность «символическому».

187 Лосев А.Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики. М., 1968. № 8.

188 Там же. С. 142.

189 Там же.

190 Эскизно эта проблема намечена в статье С. Волкова и Р. Редько «А. Блок и некоторые музыкально-эстетические проблемы его времени».

191 О значении вагнеровского творчества для русского искусства 90-х гг. и об истории русского «вагнерианства» см.: Келдыш Ю.В. Русская музыка на рубеже двух столетий // Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1895—1907). Кн. I. М., 1968. С. 280—281; Гозенпуд А. Русский оперный театр между двух революций. 1905—1907. Л., 1975. С. 110—155.

192 В тетралогии Вагнера предыстория этой сцены сводится к следующему. Верховный бог Вотан жертвует первозданной мощью и мудростью нераздельного стихийного мира (это изначальное состояние мирового бытия символизирует священный Ясень) и на основе отъединения индивидуальности (ее символизирует копые Вотана) создает светлый и прекрасный мир Валгаллы. Незаконно отъединившемуся миру богов грозит уничтожение, возмездие и возвращение в Бездну. При этом Вотан трагически знает обо всех «договорах» (т.е. мировых законах), которые связывают и в то же время обуславливают его существование. Он пытается найти путь к спасению мира и рождает с земной женщиной близнецов, Зигмунда и Зиглинду. По его замыслу, свободные, не знающие ни договоров, ни морали, ни долга герои должны силой своей творческой мощи спасти мир от гибели. В сцене, воспроизводимой в стихотворении, Зигмунд, спасаясь от преследования, набредает на хижину Гундинга, врага его рода, насильно взявшего в жены Зиглинду. В Зиглинде и Зигмунде вспыхивает неодолимая страсть. Зигмунду предстоит бой с Гундингом. Залогом победы, символом действительного могущества героев служит меч, оставленный когда-то Вотаном («Странником») в стволе ясеня. Зигмунд исторгает меч из ствола, чего не мог сделать ни один из героев. Зигмунд и Зиглинда упоены стихией свободного самоутверждения.

193 Об этом концерте Блок упоминает в письме к А.В. Гиппиусу от 11 января 1901 г.: «17-е концерт Сем. Вик. Панченки, где я, вероятно, буду продавать афиши» (РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед.хр. 419).

194 См. Вагнер Р. Опера и драма. М., 1906. С. 162—163, 229, 235.

195 См. об этом в моей статье: Концепция «музыки» в раннем творчестве А.Блока //Филологические науки. 1975. № 4.

196 См.: Библиотека А.А. Блока: Описание. Кн. 1. Л., 1984. С. 117–120; Кн. 3. Л., 1986. С.158, 214.

197 См. об этом Волков С., Редько Р. Ук. соч. С. 95.

198 Карлейль Т. Герои и героическое в истории. СПб., 1908. С. 19.

199 Подробнее об этом противопоставлении см. Малинин В.А. Философия революционного народничества. М., 1972, С. 226–241.

200 Эта концепция прослежена в работе: Минц З.Г. Лирика Александра Блока. Вып. 3. Тарту, 1973. С. 18–24.

201 Ницше Ф. Полн. собр. соч. М., 1911. С. 24. Лотман Ю.М., Минц З.Г. «Человек природы» в русской литературе XIX в. и «цыганская» тема у Блока // Блоковский сборник. Тарту, 1964. С. 131.

202 Иванов А.П. Логэ и Зигфрид //Мир искусства. 1904. № 4.

203 Иванов Е.П. Воспоминания об Александре Блоке //Блоковский сборник. Тарту, 1964. С. 375.

204 Иванов А.П.. Ук. соч. С. 130.

205 Напомним, что Бакунин явился прототипом образа Зигфрида в «Кольце нибелунга». Косвенным доказательством того, что этот факт был известен Блоку, служат вагнеровские символы, оформляющие блоковскую характеристику Бакунина: в начале статьи говорится о «костере», на котором Бакунин «сжег свою жизнь» (V, 31) — погребальный костер Зигфрида в «Гибели богов», — а заканчивается статья цитатой из Белинского: «В нем есть нечто, что перевешивает все его недостатки, — это вечно движущееся начало, лежащее в глубине его духа» (V, 35) Блок «переводит» эти слова на «вечно-новый язык»: «Скажем: огонь». (V, 35). Символ «огня» в творчестве Блока, конечно, полигенетичен, он восходит и к гераклитовскому Огню-Логосу, и к символике огня в русской демократической поэзии. Но огромная значимость образа Огня-Логэ в «Кольце нибелунга» дает основания предполагать, что вагнеровский образ также влияет на осмысление этого символа в творчестве Блока, а статья А.П.Иванова «Логэ и Зигфрид» косвенно подтверждает это предположение.

206 Вагнер Р. Искусство и революция. Пг., 1918. С. 31.

207 См. Иванов Вяч.По звездам. СПб., 1909. С. 65–69.

208 Там же. С. 246.

209 Ср. размышления Блока в письме в Л.Д.Блок от 22 февраля 1908 г.: «Современный репертуар <...> может быть подвергнут критике и подлинному суду только перед лицом будущего 1) отдаленного; тогда нужно слушать Вагнера, Ницше, социалистов, философов и т.д. 2) Перед лицом ближайшего будущего, в котором единственно реальным и имеющим почву учреждением по части театра будет народный театр» (VIII, 229).

210 Ср. также в статье «Три вопроса»: «Сквозь шум от падения и разрушения старого и современного театра мы слышим где-то, в ночных полях, неустающий рог заблудившегося героя» (V. 240).

211 Левик Б. Предисловие к изд.: Вагнер Р. Золото Рейна. М., 1970. С.Х.

212 Лосев А.Ф. Ук. соч. С. 166.

213 Вагнер Р. Опера и драма. М., 1906. С. 261.

214 Блок А., Белый А. Переписка. М., 1940. С. 13.

215 РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. № 344. В тексте, опубликованном в изд.: Блок А.А. Записные книжки. М., 1965. С. 150–151,— неверное прочтение двух слов.

216 Анализ трактата в контексте «романтической идеологии» с ее апологией «стихий», стоящей вне традиционных представлений о добре и зле, см. в книге: Якобсон Анатолий. Конец трагедии. Вильнюс; М., 1992. С. 81–128.

217 Иванов-Разумник приводит в своей книге слова, сказанные Блоком в 1919 г.: «Как хорошо все же, что мы не слышим сейчас румынского оркестра, а пожалуй и впредь не услышим». (Иванов-Разумник Р.В. Вершины. Пг., 1923. С. 227).

218 Орлов В.Н. Поэма Александра Блока «Двенадцать». М., 1967. С. 181. См. также: Алянский С. Встречи с Александром Блоком. М., 1969. С. 117–118.

219 См., напр.: Гроссман Л. Культура писем в эпоху Пушкина // Гроссман Л. Цех пера: Статьи о литературе. М., 1930.

220 См. перечень работ о дружеском письме в ст.: Гинзбург Л. Эвфемизмы высокого (По поводу писем людей пушкинского круга) // Вопр. лит. 1987. № 5. С. 199–200.

221 Тьянянов Ю.Н. Литературный факт // Тьянянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 265–266.

222 Любопытно, что сами символисты осознали близость своей переписки именно традиции кружка Станкевича. Ср. замечание А.Белого: «Наши разговоры, жаргон и словечки требуют такого же комментария, как и жаргон бесконечных гегелевских разговоров кружка Станкевича» (Белый А. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980. Т. 1. С. 218). Впоследствии А. Белый пытался написать комментарий к своей многолетней переписке в Блоком (опубликовано: Cahier du monde russe et sovietique. P. 1974. Vol. 15. № 12).

223 Тьянянов Ю.Н. Литературный факт. С. 266.

224 Белый А. Указ. соч., с. 214.

225 ГПБ. Ф. 322.

226 Блок А., Белый А. Переписка. М., 1940. С. 19. (Далее: Переписка).

- 227 Белый А. Указ. соч., с. 215.
- 228 Минц З.Г. Блок и русский символизм // Александр Блок. Новые исследования и материалы. Литературное наследство. М., 1980. Кн. 1. Т. 92. С. 100.
- 229 Лавров А.В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф — фольклор — литература. Л., 1978. С. 137.
- 230 См. об этом, кроме цит. ст. А.В. Лаврова: Минц З.Г. Понятие текста и символистская эстетика // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. 1 (5). Тарту. 1974. С. 134–141.
- 231 Лавров А.В. Указ. соч. С. 140.
- 232 Там же. С. 158.
- 233 Орлов В.Н. История одной «дружбы-вражды» // Орлов В.Н. Пути и судьбы. М.; Л., 1963. С. 446–478.
- 234 См.: Лавров А.В. Указ. соч. С. 142–148.
- 235 См. об этом Минц З.Г. Функция реминисценций в поэтике А.Блока // Труды по знаковым системам. VI. Тарту, 1973. С. 388–390. (Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 308).
- 236 Белый А. Указ. соч. С. 215.
- 237 Обсуждение концепции «музыки» в ранней переписке Блока и Белого проанализировано мной в ст. «Концепция «музыки» в раннем творчестве А.А. Блока» (Филол. науки. 1975. № 4. С. 13–23).
- 238 О трагическом крушении скрябинского житнетворческого мифа о Мистерии см., напр.: Сабанеев Л. Скрябин. М., 1923. «В скрябинской мечте была иная сторона, которая вызывала на несравненно более серьезные возражения. Это — идея личного посланничества. Многие заметили, наверное, тот логический скачок, который делает Скрябин при изложении его символа веры именно в тот момент, когда он от идеи Мистерии вообще переходит к идее своей Мистерии, когда он из человека, интенсивно находящего схему пути мироздания, внезапно переходит к себе и отождествляет эту схему со своею миссией» (С. 47).
- 239 Золотое руно. 1906. № 7, 8, 9.
- 240 Соловьев Б. Поэт и его подвиг. М., 1968. С. 157. Текстовые параллели между рассказом Белого и перепиской поэтов подробно прослежены в главе монографии «Купина или куст?» (С. 151–160) с характерным для многих сопоставительных работ негативно-оценочным осмыслением творчества Белого. См. также: Топоров В.Н. «Куст» и «Сербряный голубь» Андрея Белого: К связи текстов и о предполагаемой «внелитературной» основе их // Блоковский сборник. XII. Тарту, 1993. С. 91–109.
- 241 Белый А. Воспоминания о А.А. Блоке // Эпопея. 1922. № 1. С. 183–184.
- 242 Белый А. Симфония (2-я драматическая). М.: Скорпион, 1902. С. 24.

243 Белый А. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке С. 244–245.

244 См. комментарий В.Н. Орлова (II. 403).

245 См. об этом: Лотман Ю., Минц З. «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока // Блоковский сборник. Тарту, 1964. С. 98–156.

246 См.: Жирмунский В.М. Поэзия Александра Блока. Пб., 1922. С. 69–77; Минц З.Г. Лирика Александра Блока (1907–1911). Тарту, 1969. Вып. 2.

247 Типология литературных взаимодействий. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение // Учен. зап. Тарт. ун-та, 1983. № 620. С. 99–108.

248 Там же, с. 103.

Примечания к статье
«АЛЕКСАНДР БЛОК И АНДРЕЙ БЕЛЫЙ:
ФЕНОМЕН ЛИТЕРАТУРНОГО ДВОЙНИЧЕСТВА»

249 Орлов В.Н. История одной «дружбы-вражды» // Орлов В.Н. Пути и судьбы. Л., 1971; Громов П.П. А.Блок, его предшественники и современники. Изд. 2, Л., 1986.

250 Магомедова Д.М. Переписка как целостный текст и источник сюжета (на материале переписки Блока и Андрея Белого. 1903–1908) // С. 111–130 наст. книги.

251 Ясенский С.Ю. Роль и значение аллюзий в поэме «Ночная Фиалка» // Александр Блок: Исследования и материалы. Л., 1991. С. 64–77.

252 См.: Белый Андрей. Воспоминания о Блоке // Эпопея. М.; Берлин. 1922. № 1–4; перепечатано: М., 1995; он же. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке // Записки мечтателей. 1922. № 1; он же. На рубеже двух столетий. Изд. 2. М., 1989; он же. Начало века. Изд. 2. М., 1990; он же. Между двух революций. Изд. 2, М., 1990.

253 Белый Андрей. Северная симфония (1-я, героическая). М.: Скорпион, 1904.

254 Текст опубликован: Блок Александр, Белый Андрей. Переписка. М., 1940. С. 60.

255 Там же. С. 58.

256 Белый Андрей. Симфонии. Л., 1991. Далее в тексте: Симфонии, с указанием страницы.

257 В изд.: Блок Александр. Стихотворения. Книга вторая. (1904–1908). СПб., 1994. С. 382–383.

258 Белый Андрей. «Нечаянная Радость» // Белый Андрей. Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. 2. М., 1994. С. 414.

259 См. об источниках этих сведений у Блока: Грякалова Н.Ю. Природа и фольклор в цикле А.Блока «Пузыри земли» (1904–1905) // Блоковский сборник. VIII. Тарту, 1988. С. 22–30.

260 Белый Андрей. Обломки миров // Белый Андрей. Критика. Эстетика. Теория символизма. Т.2. С. 419.

261 Тургенев И.С. Собр.соч.: В 12 тт. Т.8. М.: Худ. литература, 1956. С.472–473.

Примечания к статье
«АЛЕКСАНДР БЛОК “НЕЧАЯННАЯ РАДОСТЬ”:
ИСТОЧНИКИ ЗАГЛАВИЯ И СТРУКТУРА СБОРНИКА»

262 Постановку этой проблемы см., напр., в кн.: Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974. С. 256–264; Минц З.Г. Лирика Александра Блока. Спецкурс для заочников. Тарту, 1965. Вып. I; Сапогов В.А. Поэтика лирического цикла А.А.Блока. АКД, М., 1967; Максимов Д.Е. Идея пути в поэтическом мире Ал.Блока // Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал.Блока. Л., 1981. С. 97–101.

263 Берков П.Н. Итоги, современное состояние и ближайшие задачи изучения жизни и творчества В.Я. Брюсова // Брюсовские чтения. Ереван, 1963. С. 29–30.

264 Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980. Т. I. С. 330.

265 Там же. С. 530.

266 Белый А. Арабески. М.: Мусaget, 1911. С. 460.

267 Аполлон. 1912. № 8. С. 61.

268 Белый А. Арабески. С. 461.

269 Приношу благодарность сотруднице ленинградского Музея А.А. Блока Л.А. Ильюниной за сообщение этого факта.

270 Минц З.Г. Функция реминисценций в поэтике А.Блока // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1973. Вып. 308. С. 399–400.

271 Письма Александра Блока // Л.: Колос, 1925. С. 59; см. об этом также в письме А.Блока к отцу от 30 декабря 1903 г. (Блок А. Письма к родным. Л.: Academia, 1927. Т. I. С. 99).

272 См. Димитрий Ростовский. Руно орошенное. Чернигов, 1702 (б.паг.).

273 См., напр.: Минц З.Г. Об одном способе образования новых значений в художественном тексте (Ироническое и поэтическое в стихотворении Ал. Блока «Незнакомка») // Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1965. Вып. 181;

Громов П.П. А.Блок, его предшественники и современники. Изд. 2. Л., 1986. С. 145–169; Бураго С.Б. Александр Блок. Киев, 1981. С. 93–98.

274 О роли первого стихотворения в цикле см., напр.: Исупов К.Г. О жанровой природе стихотворного цикла // Целостность художественного произведения. Донецк, 1977. С. 163–164.

275 Цитируется по вступительной заметке А. и П. Ганзен к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт» // Ибсен Г. Полн. собр. соч. М.: Изд-во Скирмунта, 1905. Т. 4. С. 13–14.

276 Там же. С. 242.

277 Мотив надежды на «спасающую женскую верность» получает воплощение и в драме «Песня Судьбы» (1908), в образе Елены — героини, сохраняющей преемственную связь с героиней «Стихов о Прекрасной Даме» и с Л.Д. Блок как ее биографическим прототипом. Внимание интерпретаторов (-читателей), начиная с первых слушателей и кончая современными исследователями «Песни Судьбы», сосредотачивается по преимуществу на взаимоотношениях Германа и Фаины. Между тем, для Блока именно образ верной Елены, вышедшей навстречу «душе Германа», был необычайно важен и значим: «На Елену никто не обратил внимания, кажется, — пусть так: милая моя останется укрытой от человеческих взоров — единственная моя», — записывает он после чтения «Песни Судьбы» (ЗК, 106) 2 мая 1908 г. Ср. также стихотворение «Умолкает светлый ветер...» (в окончательном тексте — «Утихает светлый вечер») из цикла «Покорность», в котором этот мотив возникает в «земном», «реалистическом» варианте:

В стороне чужой и темной
Как ты вспомнишь обо мне?
О моей любви скромной
Закручинишься во сне?
Пусть душа твоя мгновенна —
Над тобою неизменна
Гордость юная твоя,
Верность женская моя.

(II, 82)

278 Левинтон Г. Заметки о фольклоризме Блока // Миф — Фольклор — Литература. Л., 1978. С. 181–183.

279 О роли кольцевой композиции в структуре отдельного стихотворения см. Жаравина Л.В. Кольцевые формы в лирике А.Блока // Русская литература XIX–XX веков. Учен. зап. Ленингр. ун-та. № 355. Сер. филол. наук. Вып. 76. Л., 1971. С. 119–133 Думается, что роль кольцевых композиций в структуре циклов и сборников во многом сходна с их ролью внутри отдельного стихотворения.

280 Ср. также в ЗК № 8 (конец апреля 1904): «*Чувствовать Ее* — лишь в ранней юности и перед смертью» (ЗК. 63).

281 См.: Максимов Д.Е. Ал. Блок и Вл. Соловьев. (По материалам из библиотеки Ал.Блока) // *Творчество писателя и литературный процесс*. Иваново, 1981. С. 163.

282 Соловьев В.С. Собр. соч. СПб.: *Общественная польза*, 1903. Т.8. С. 72.

283 Там же. С. 73.

284 Там же С. 74.

285 Там же.

286 Отметим неожиданное ироническое переплетение в образе Ночной Фиалки языческих и современных «научных» мотивов, связывающих его не только с лирикой I тома, но и с «биографическим мифом» Блока: научное название ночной фиалки — любка двулистная!

287 См. об этом: Успенский Б.А. Религиозно-мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии // *Структура текста-81*. М., 1981. С. 51—53.

288 См. Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // *Структура текста-81*. С. 53—58.

Примечания к статье
«ПРОБЛЕМА ВОЗМЕЗДИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ
БЛОКА И ВЯЧ. ИВАНОВА»

289 См. напр.: Доценко С.Н. Проблема историзма в цикле Вяч.Иванова «Година гнева» // Ал. Блок и революция 1905 года: Блоковский сборник. VIII. Учен. зап. ТГУ. Вып. 813. Тарту, 1988; Обатнин Г.В. К структуре мировоззрения Вяч. Иванова в эпоху первой русской революции // Ал.Блок и революция 1905 г.; Тагер Е.Б. Мотивы «возмездия» и «страшного мира» в лирике Блока // Александр Блок. Новые материалы и исследования: Литературное наследство. Т.92. Кн.1. М., 1980.

290 Обатнин Г.В. Ук.соч.

291 См., напр.: Доценко С.Н. Ук.соч.; Обатнин Г.В. Ук.соч.; Корецкая И.В. Цикл стихотворений Вячеслава Иванова «Година гнева» // *Революция 1905—1907 года и литература*. М., 1987.

292 Иванов Вяч. Собр.соч. Т. 1—4. Брюссель, 1971—1987. Т. 2. С. 250.

293 Доценко С.Н. Ук. соч. С.79

294 Иванов Вяч. Ук. соч. Т.2. С. 253.

295 Иванов Вяч. Ук. соч. Т.3. С. 102.

296 Доценко С.Н. Ук. соч. С.82—82.

297 Иванов Вяч., Т.2. С. 251.

298 Доценко С.Н. Ук. соч. С. 83—84.

- 299 Иванов Вяч. Ук. соч. Т.4. С. 431.
- 300 Тагер Е.Б. Ук. соч. С. 87.
- 301 Аверинцев С.С. Вячеслав Иванов // Иванов Вячеслав. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов.писатель, 1978. (Библиотека поэта. Мал. сер.) С. 51–52.
- 302 Тагер Е.Б. Ук. соч. С. 98.
- 303 Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 79–89.
- 304 Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 319.
- 305 Шаринян Р. Оперная драматургия Мусоргского. М., 1981. С. 114.
- 306 Протопопов Вл. «Иван Сусанин» Глинки. М., 1961. С. 248.
- 307 Иванов Вяч. Ук. соч. Т. 4. С. 657.
- 308 Иванов Вяч. Ук. соч. Т. 4. С. 658.
- 309 Шарыпкин Д.М. Блок и Стриндберг // Вестник Ленинградского ун-та. 1963. № 2. Сер. истории, языка и литературы. Вып. 1. С. 82–91; Минц З.Г. Стихотворение Ал.Блока «Женщина» // Поэзия А.Блока и фольклорно-литературные традиции: Межвузовский сборник научных трудов. Омск, 1984. С. 65–77; Иванов Вяч. Всп. Блок и Стриндберг // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 5. С. 402–417.
- 310 ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 373. Л. 33.
- 311 ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 191. Лл. 27–35.
- 312 Представляется неубедительной попытка атрибутировать эту рецензию М.Ремезову (см. Шарыпкин Д.М. Ук. соч. С.552), поскольку он скончался в 1901 г. Атрибуция литовской исследовательницы Б.Мержвинскайте гораздо обоснованнее: Ю.Балтрушайтис печатался под псевдонимом М.Р., переведил Стриндберга и был постоянным автором «Весов».
- 313 Стриндберг Август. Избранные произведения. В 2 т. Т. 2. М., 1986. С. 27.
- 314 Там же. С. 28.
- 315 Там же. С.66.
- 316 Там же. С. 28.
- 317 Блок Л.Д. И быль и небылицы о Блоке и о себе (копия в частном собрании).
- 318 Стриндберг А. Ук. Соч. С. 10.
- 319 Блок Л.Д. Письмо к Блоку от 13 мая 1913 г. Блок Александр. Письма к жене. Литературное наследство. Т. 89. М., 1978. С. 314.
- 320 Стриндберг А. Ук. соч. С. 109.
- 321 Блок А.А. Записные книжки. 1901–1920. М., 1965. С. 206.
- 322 Блок Александр. Письма к жене. С. 228–229.
- 323 Там же. С. 239.
- 324 Стриндберг А. Ук. соч. С. 122
- 325 Там же. С.109.

- 326 Блок Александр. Письма к жене. С. 286.
 327 Стриндберг А. Ук. соч. С. 127.
 328 Стриндберг А. Ук. соч. С. 122.
 329 Стриндберг А. Ук. соч. С. 126.
 330 Стриндберг А. Ук. соч. С. 140.
 331 Стриндберг А. Ук. соч. С. 79.
 332 Стриндберг А. Ук. соч. С. 199.
 333 Стриндберг А. Ук. соч. С. 110.
 334 Стриндберг А. Ук. соч. С. 11.
 335 Там же, с. 100.
 336 Стриндберг А. Ук. соч. С. 189.

Примечания к статье
 «УГЛЬ ПРЕВРАЩАЕТСЯ В АЛМАЗ...»
 («Блок и Ницше»)

- 337 Минц З.Г. Из поэтической мифологии «третьего тома» // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А.А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 48–49.
 338 Минц З.Г. Блок в полемике с Мережковскими // Блоковский сборник IV: Наследие А. Блока и актуальные проблемы поэтики. Тарту, 1980. С. 153.
 339 Ницше Ф. Сочинения: В 2 тт. Т. 2. М.: Мысль, 1990. С. 155–156.
 340 Ницше Ф. Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого / Пер. с нем. Ю.М. Антоновского. Изд. 3. СПб., 1907.
 341 См.: Библиотека А.А. Блока: Описание. Кн. 3. Л., 1986. С. 243.
 342 Ницше Ф. Ук. соч. С. 18–19.
 343 Образ кующего меч Зигфрида, сопоставленного с «твердо верующим» художником, переосмыслен, по сравнению с вагнеровским пониманием этого героя. Ведь в тетралогии «Кольцо нибелунга» Зигфрид как раз воплощает неморальную индивидуалистическую силу свободно самоутверждающейся личности. Ни о каком «твердом» различении добра и зла, и тем более «святого» и «грешного», в связи с Зигфридом не приходится говорить.
 344 Ницше Ф. Ук. соч. С. 145.
 345 Статья вошла в т. 6 Сочинений в 9 тт. Вл. Соловьева, вышедший в 1904 г. Д.Е. Максимов отмечал: «Блок получил его с опозданием: не раньше марта 1905 года» (Максимов Д.Е. А.А. Блок и Вл. Соловьев (По материалам из библиотеки Ал.Блока) // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1981. С. 160. Подробное описание

сквозных помет на страницах статьи см : Библиотека А.А.Блока. Описание. Кн. 2. Л., С. 259.

346 Соловьев В.С. Красота в природе // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. С. 37. Блок в принадлежавшем ему томе Вл.Соловьева отчеркнул этот фрагмент.

347 Соловьев В.С. Ук. соч. С. 37–38.

348 См. об этом мотиве подробнее: Бройтман С.Н. Источники формулы «нераздельность и неслиянность» у Бока // Александр Блок. Исследования и материалы. Л.: Наука, 1987. С. 81–82.

349 Соловьев В.С. Красота в природе. С. 38

350 Там же. С. 72.

351 Там же. С. 64.

352 Соловьев В.С. Идея сверхчеловека // Соловьев В.С. Сочинения: В 2 тт. Т. 2. М.: Мысль, 1982. С. 628–629.

353 Там же. С. 691.

354 Там же. С. 633.

355 Ницше Ф. Ук. соч. С. 62.

356 Паперный В.М. Блок и Ницше // Типология русской литературы и проблемы русско-эстонских литературных связей. Труды по русской славянской филологии XXXI.— Тарту, 1979. С. 104.

Примечания к статье

«МЫ ЗВЕНЬЯ ЕДИНОЙ ЦЕПИ...»

(Концепция русской культуры в публицистике А.А. Блока)

357 Минц З.Г. Блок и русский символизм // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Лит. наследство. Т. 92. Кн. 1. С. 112.

358 Максимов Д.Е. Критическая проза Блока // Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981. С. 297.

359 Бельый А. Символизм и современное русское искусство // Бельый А. Луг зеленый. М., 1910. С. 32.

360 Русская литература XX века. (1890–1910) / Под ред. С.А. Венгерова. М., 1914. Т. 1. С. 16–17.

361 Там же. С. 26.

362 Шпенглер О. Закат Европы. М., 1923. Т. 1. С. 1.

363 Ср. свидетельство Л.Я. Гинзбург, назвавшей «чувство конца старого мира» одним из важнейших факторов «мироощущения этого времени»: «Я говорю не о поддающихся логике соображения (это само собой), но о глубоком переживании конца и необратимого наступления нового, ни на что не похожего мира <...>. Он трудный (в то же время есть в нем какая-то облегченность обнаженности), но он есть единственная непререкаемая данность, реальность, в которой нужно жить;

иначе, чем жили, чем живут сейчас за ее пределами» (Гинзбург Л.Я. Еще раз о старом и новом. (Поколение на повороте) // Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 138).

364 См. характеристику блоковского отношения к русскому культурному наследию с особым акцентом на традиции демократов, в работах: Минц З.Г. 1) Лирика Александра Блока. Вып. 3. Александр Блок и традиции русской демократической культуры XIX века. Тарту, 1973. С. 10, 60–84; 2) Блок и русский символизм. С. 111–116, 132–135; см. также характеристику блоковской философии культуры в кн.: Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. С. 296–318, 353–386, 448–468.

365 См.: Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч. М.; Пб., 1912. Т.15. С. 245–246.

366 См., напр.: Максимов Д.Е. Блок и революция 1905 г. // Революция 1905 года и русская литература. М.; Л., 1956; Громов П.П. А.Блок, его предшественники и современники. Л., 1986, С. 123–130; Минц З.Г. Лирика Александра Блока. Вып. 3. С. 24–48.

367 Минц З.Г. Лирика Александра Блока. Вып. 3. С. 74–75.

368 Там же.

369 Блок А. Несколько слов о значении «Праматери» для нашего времени и краткие сведения о Гильпарцере // Грильпарцер Ф. Праматерь / Пер. А.Блока. СПб.: Пантеон, 1908. С. 10–11.

370 Григорьев Ап. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина // Григорьев А.А. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 78–79.

371 Мережковский Д.С. Вечные спутники. Пушкин // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч. СПб.; М., 1911. Т. 13. С. 283.

372 Там же. С. 282.

373 Именно в этом аспекте рассматривались сектантство и раскол в исследованиях А.С. Пругавина, чьи книги и брошюры внимательно изучались Блоком в 1907 г. Ср.: «Мне незачем напоминать здесь историю нашего знакомства с народом <...>. Все помнят, конечно, услуги, сделанные в этом отношении нашими славянофилами, но помнят и их ошибки, их односторонность, помнят те груды сборников народных песен, былин, пословиц, преданий, поговорок, сборников, которые были единственным результатом этого изучения, помнят затем «западников», сведших изучение народной жизни на исследование экономического быта народа <...>. Несмотря на это, духовная, религиозно-нравственная, интеллектуальная жизнь народа осталась и, нужно сказать, остается до сих пор очень мало известною» (Пругавин А.С. Раскол и сектантство в русской народной жизни. М., 1905. С.7).

374 Ср. запись в дневнике от 20 (7) февраля 1918 г.: «Люба рыдала, прощаясь с Роджерс в «Elevation» (патриотизм и та femme),— оттого, что оплакивала старый мир. Она говорит: «Я встречаю новый мир.

Я, может быть, полюблю его». Но она еще не разорвала со старым миром и представила все, что накопили девятнадцать веков.

Да»

375 Брюсов Валерий. Лит. наследство. М., 1976. Т. 89. С. 654.

376 Бердяев Н. Предсмертные мысли Фауста // Освальд Шпенглер и Закат Европы. М., 1922. С. 69.

377 Реминисценция из этого стихотворения содержится в конце статьи «О современном состоянии русского символизма» (1910): «Или нам суждена та гибель, о которой иногда мечтали художники? Это — гибель от «играющего случая»...» (V, 436–437).

СОДЕРЖАНИЕ

I

АЛЕКСАНДР БЛОК БИОГРАФИЯ И ПОЭТИКА

5

II

1. БЛОК И АНТИЧНОСТЬ

(К постановке вопроса)

60

2. БЛОК И ГНОСТИКИ

70

Приложение: план лекции Андрея Белого о Блоке

84

3. БЛОК И ВАГНЕР

85

4. ПЕРЕПИСКА КАК ЦЕЛОСТНЫЙ ТЕКСТ И ИСТОЧНИК СЮЖЕТА

(На материале переписки Блока
и Андрея Белого, 1903-1908 гг.)

111

5. АЛЕКСАНДР БЛОК И АНДРЕЙ БЕЛЫЙ — ФЕНОМЕН ЛИТЕРАТУРНОГО ДВОЙНИЧЕСТВА

131

6. АЛЕКСАНДР БЛОК «НЕЧАЯННАЯ РАДОСТЬ»

(Источники заглавия и структура сборника)

139

7. ПРОБЛЕМА ВОЗМЕЗДИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ БЛОКА И ВЯЧ. ИВАНОВА

152

8. БЛОК И СТРИНДБЕРГ. (Заметки к теме)

164

9. «УГЛЬ ПРЕВРАЩАЕТСЯ В АЛМАЗ...»

(«Блок и Ницше»)

173

10. «МЫ — ЗВЕНЬЯ ЕДИНОЙ ЦЕПИ...»

(Концепция русской культуры в публицистике А.А. Блока)

182