

В МИРЕ БЛОКА

В МИРЕ
БЛОКА





В МИРЕ
БЛОКА

Сборник
статей

ВЛ. ОРЛОВ
Р. КОСОЛАПОВ
Н. СКАТОВ
Л. ТИМОФЕЕВ
ВЛ. ГУСЕВ
АЛ. МИХАЙЛОВ
СТ. ЛЕСНЕВСКИЙ
З. МИНЦ
И. ПРАВДИНА
М. ПЬЯНЫХ
В. ЕНИШЕРЛОВ
И. ВАЙНБЕРГ
В. Г. БАЗАНОВ
А. СААКЯНЦ
Л. ОЗЕРОВ
Л. ДОЛГОПОЛОВ
Н. ГУЖИЕВА
О. МИЛЛЕР
Т. БАЛАШОВА

В МИРЕ
БЛОКА

СБОРНИК
СТАТЕЙ



МОСКВА
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1981

Сборник «В мире Блока» выходит к 100-летию со дня рождения великого русского поэта. Авторы статей — известные исследователи творчества Александра Блока, ученые-литературоведы, критики и публицисты. Сборник расширяет наше представление о творческом мире крупнейшего русского поэта начала XX века. Углубление связей с демократическими и гуманистическими традициями русской классической литературы, преодоление декадентских и модернистских влияний, выход к важнейшим темам России и Революции — главные особенности пути Блока, рассматриваемые в книге.

Составители:
Ал. Михайлов и Ст. Лесневский

Художник *М. Ф. Лохманова*

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Литература, посвященная Александру Блоку, обширна и многообразна. Первые упоминания имени поэта в печати относятся к началу века. И при жизни Блока, и в последующие десятилетия его творчество неизменно привлекало к себе читателей, критиков, исследователей. В разное время этот интерес был различным и по своему характеру, и по степени интенсивности. Особенно много работ о Блоке вышло в шестидесятые — семидесятые годы. И вместе с тем можно утверждать, что советскому блоковедению предстоит решить важнейшие проблемы наследия поэта.

Этот сборник приурочен к 100-летию со дня рождения Александра Блока. Не претендуя на подведение итогов изучения творчества поэта, авторы предлагаемой книги рассматривают некоторые существенные аспекты художественного мира Блока, и прежде всего наиболее общие особенности пути поэта к революции, его связи с классическими традициями, гуманизм и гражданственность позиции Блока. Авторы сборника останавливаются на проблемах творческого метода, анализируют отдельные циклы, стихотворения и поэмы Блока, его критическую прозу. В ряде статей исследуются взаимоотношения Блока и его современников.

В сборник вошли работы литературоведов и критиков, обращение которых к творчеству Блока не случайно. Отличаясь друг от друга по проблематике, стилю и подходу к материалу, исследованию эти объединены задачей постижения творчества великого русского поэта.

Сборник подготовлен Литературным институтом имени А. М. Горького Союза писателей СССР.

ЖИЗНЬ, СТРАСТЬ, ДОЛГ

УРОКИ БЛОКА



Не забывай долга — это единственная музыка. Жизни и страсти без долга нет.

Александр Блок

1

Александр Блок оказался, быть может, самым пророческим поэтом своей переломной эпохи! ознаменованной величайшими социальными битвами и историческими катаклизмами. «Открой мои книги: там сказано все, что свершится...» Решительно никто другой из поэтов его времени, ни у нас, ни на Западе, не ощутил с такой остротой и не передал с такой впечатляющей худо-

жественной силой «подземный шорох истории» и «новый порыв мирового ветра»¹.

Возникает вопрос: как же могло случиться, что такая доля выпала поэту, возвращенному культурой старого мира, — культурой, которая ко времени появления Блока на литературной сцене уже переживала глубокий кризис, была поражена неизлечимым недугом?

Но всякий кризис, как говорил Ленин, «одних надламывает, других *закаляет*»². Блока кризис старого мира и его культуры закалил³.

Казалось бы, все это было так недавно — полвека с небольшим: срок в масштабе общеисторическом совсем короткий. Но эпоха русского символизма, с которым в начале своего пути был достаточно прочно связан Александр Блок, представляется нам такой отдаленной по времени, такой призрачной, что о ней в пору сказать словами другого поэта:

Повесть наших отцов,
точно повесть из века Стюартов,
отдаленней, чем Пушкин,
и видится,
точно во сне...

Давно уже стало вполне очевидным, что творчество Блока не укладывается в рамки символизма, как художественного мировоззрения и литературной школы. Безусловно, и содержание и направление идейно-художественных исканий Блока свидетельствуют о том, что он настойчиво и последовательно преодолевал воздействие эстетики и поэтики символизма, что к вершинам своего творчества он пришел не в силу своей причастности к символизму, но вопреки ей. Все это выяснено и доказано

¹ Александр Блок. Собрание сочинений в восьми томах. М.—Л., Гослитиздат (1960—1963), т. V, с. 689 и т. VI, с. 454. В дальнейшем ссылки на это издание даны в тексте: римская цифра обозначает том, арабская — страницу. Под римской цифрой IX даны ссылки на примыкающее к Собранию сочинений издание: Александр Блок. Записные книжки 1901—1920. М.—Л., «Художественная литература», 1965.

² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 26, с. 380.

³ Сложный, исполненный глубоких противоречий путь идейно-творческого развития Блока освещен и прослежен во многих посвященных ему работах общего характера (книжки Н. Венгрова, П. Громова, Б. Соловьева, Л. Тимофеева, А. Туркова и др., в том числе и моя книга: Александр Блок. Очерк творчества. М., 1956). Здесь же я сосредоточился на центральных проблемах художественного метода Блока, каким сложился он в пору его творческой зрелости, преимущественно — в третьем томе лирики.

советским литературоведением. И все же нет у нас оснований полностью элиминировать Блока от русского символизма, поскольку как поэт он сложился в лоне этого течения, дышал его воздухом. Суть дела — в природе связи Блока с символизмом, в тех противоречиях, которые в ней, в этой связи, обнаружались.

Круг людей, представлявших русский символизм, особенно на первых порах, был достаточно узок и замкнут. Он ограничивался по преимуществу элитой столичной художественной среды, так или иначе причастной к новым, декадентским течениям в литературе и в искусстве. Но в силу известных обстоятельств именно этот узкий круг в условиях исторического заката старого мира и угасания его культуры выдвинулся на первый план, задавал тон в литературно-художественной жизни и оказывал немалое влияние на более широкие слои тогдашней буржуазно-дворянской интеллигенции, особенно на молодое ее поколение.

Лидеры и теоретики русского символизма меньше всего склонны были рассматривать его только как художественное направление или литературную школу. Нет, они видели в символизме путь к «творчеству жизни», хотели обрести в нем некий «синтез» — полное слияние жизни, религии и искусства и тем самым — гармоническое разрешение противоречий и конфликтов действительности, которые они ощущали по-своему остро. «Собственно символизм никогда не был школой искусства, — утверждал Андрей Белый, — а был он тенденцией к новому мироощущению, преломляющему по-своему и искусство... А новые формы искусства рассматривали мы не как смену одних только форм, а как отчетливый знак изменения внутреннего восприятия мира»¹. Андрей Белый собирался даже написать целую книгу о символизме как особом типе сознания и новом этапе культуры, обозначивших «духовную революцию в мире», и хотел назвать эту книгу: «Символизм как жест жизни».

Впоследствии Блок, умудренный опытом не придуманной, а действительной жизни, очень верно и глубоко вскрыл всю иллюзорность подобных стремлений, поставив над ними точный исторический знак: мысль, разбуженная от химерического сна «сильными толчками извне», уже не могла удовлетвориться мистифицированным «слиянием всего воедино», но искала от-

¹ Андрей Белый. Воспоминания о Блоке. «Эпопея», 1922, № 3, с. 254.

вет в «трагическом сознании» реальных сложностей и противоречий исторической действительности (III, 293).

Нецеломудренное отношение к жизни и к искусству, характерное для символистов, жестоко мстило за себя. «Жизнетворчество» сплошь и рядом оборачивалось легкомысленной «игрой в жизнь», которая уничтожала правду искусства, приводила к тяжелым личным драмам и дорого обошлась даже самым талантливым из русских символистов.

В Александре Блоке были заложены и громадная сила отталкивания от того мира, в котором ему суждено было существовать, и мучительное ощущение своей зависимости от него. Общее поветрие декадентских настроений коснулось и его, не могло не коснуться. Но в том-то и сказалось душевное величие Блока, что он сумел понять историческую обреченность старого мира, а вместе с ним и своей среды, и сделал из этого понимания решительные выводы.

Для этого Блоку нужно было во многом, чему он на первых порах поверил, усомниться, многое переоценить и отвергнуть. И прежде всего — собственное декадентство, которое притягивало его своими соблазнами, но которое он научился ненавидеть. «Поскольку все это во мне самом — я ненавижу себя и преследую *жизненно и печатно* сам себя... отряхну клоки ночи с себя, по существу светлого» (VIII, 209). И еще Блоку нужно было преодолеть упорное сопротивление той общественной и художественной среды, которая его окружала и не хотела выпустить из своих цепких объятий.

Непросто было Блоку прийти к убеждению (высказанному в самое глухое время реакции), что «современная жизнь есть кошунство перед искусством, современное искусство — кошунство перед жизнью» (IX, 132) и что только революционное преобразование жизни приведет к новому подъему и расцвету искусства. Позже он скажет: «Возвратить людям всю полноту свободного искусства может только великая и всемирная Революция, которая разрушит многовековую ложь цивилизации и поднимет народ на высоту артистического человечества» (VI, 22).

Наиболее важно понять внутреннюю логику пути, пройденного Александром Блоком. Множество препятствий возникало перед поэтом, когда он буквально *пробивался* к жизни, к народу, к революции после тщетных блужданий в лабиринте мистических утопий и всяческой утонченной спиритуалистики. Касаясь своих ранних стихов, Блок говорил о «*тюрьме* сладких гар-

моний», в которую он «засадил юношу» — самого себя (VIII, 385). Вырваться из этой тюрьмы — значило переступить через самого себя. Это всегда страшно трудно, неизбежно связано с тяжелыми издержками.

И все же в перспективе своей путь Блока был прямым и неуклонным. Он и сам видел эту неуклонность. Пересматривая уже после Октября свои книги, он заметил: «... в них — одно лучше, другое хуже, а третье и вовсе без значения, без окружающего. Но какое освобождение и какая полнота жизни (насколько доступна была она): вот — я — до 1917 года, путь среди революций; *верный путь*» (VII, 355).

Не к чему, конечно, сглаживать противоречия мировоззрения и творчества великого поэта, упрощать его сложный творческий мир. Блок был и остался идеалистом. Мир для него стихия и катастрофичен. Но он был на редкость чуток к реальной жизни, к ее движению, к ее правде и лжи, и это обстоятельство в конечном счете оказалось в творческой судьбе поэта решающим.

2

Начиная дневник 1912 года, Блок, исходя, конечно, из личного своего опыта, размышлял о том, что, когда люди, «долго пребывавшие в одиночестве», выходят в настоящую жизнь, они оказываются беспомощными и, чтобы устоять в буре русской жизни «или — хоть иметь надежду подняться, оправиться, отдохнуть и идти к людям», они должны обрести в себе «*большие нравственные силы*» (VII, 117).

В обретении нравственных сил и заключался пафос идейно-художественных исканий Александра Блока.

«Обнаженной совестью» назвал его незлобивый А. Ремизов. «От него, так сказать, несло правдой», — вынуждена была признать ожесточившаяся против автора «Двенадцати» З. Гиппиус. *Совесть и правда* — вот, бесспорно, две главные черты человеческого и поэтического характера Блока, две силы, всецело завладевшие им и заставившие его *сделать выбор*. Уже подходя к концу своего жизненного пути, он так изложил свою давнюю, выношенную, заветную мысль: «...совесть побуждает человека искать лучшего и помогает ему порой отказываться от старого, уютного, милого, но *умирающего и разлагающегося* — в пользу нового, сначала неуютного и немилрого, но обещающего свежую жизнь» (VII, 388).

Необыкновенно важные слова! Вне этого нельзя понять ни личности, ни поэзии Блока.

Он оказался поистине блудным сыном старого мира. Уже в юношеские годы, когда он творил поэтическую мифологию Прекрасной Дамы, в нем просыпалось предчувствие чего-то смутного, неопределенного, но «обещающего свежую жизнь».

Будет день — и свершится великое,
Чую в будущем подвиг души...

В глубине уединившейся и немолчаливой души поэта, до времени погруженной в заколдованный сон, таились настоящие жизненные силы, настоящая воля к жизни творческой, действенной, устремленной в будущее. Но были разного рода причины и обстоятельства личного, социального и даже общеисторического порядка, почему эти глубоко запрятанные жизненные силы долго не находили выхода и, сублимируясь, облекались в изощренные формы столь далеких от реальной жизни мистических абстракций и утопий. И однако же в юношеской лирике Блока слышится биенье живого человеческого чувства, изнутри взрывающего мистическую созерцательность.

Существенное значение для верного понимания раннего творчества Блока имеют письма его к невесте (1902—1903 годы). Здесь автор «Стихов о Прекрасной Даме» настойчиво твердил, что его мистицизм есть не что иное, как способ жить более глубокой и напряженной духовной жизнью, что содержание и сама «субстанция» его поэзии не есть что-то годовное, но «выпеваётся из сердца непосредственно». И в другом месте он заверяет, что хочет ощутить «три жизни», только бы не провести одну в сплошном созерцании: «От созерцаний душно. Ни одного «чувствования» я не отдам за тьму «созерцаний». И разве не об этом же говорят сами стихи?

Я и молод, и свеж, и влюблен,
Я в тревоге, в тоске и в мольбе,
Зеленею, таинственный клен,
Неизменно склоненный к тебе...

Символисты, стараясь изолироваться от неприятной им, грозящей всевозможными «бурями и бедами» действительности, суживали свой мир до тесных размеров уединенной кельи. Но у разных поэтов и кельи были разные. У такого истинно декадентского по духу поэта, как Э. Гиппиус, когда она хотела построить свой образ мира, келья превращалась в отвратительное, «зловонно-сумрачное» паучье гнездо:

Я в тесной келье — в этом мире.
И келья тесная низка.
А в четырех углах — четыре
Неутомимых паука.

Мои глаза — под паутиной.
Она сера, мягка, липка.
И рады радостью звериной
Четыре толстых паука...

Юный Блок тоже замыкался в келье. Но какова ж разница!

Мы живем в старинной келье
У разлива вод.
Здесь весной кипит веселье,
И река поет.

Но в предвестие веселий,
В день весенних бурь
К нам прольется в двери келий
Светлая лазурь.

И полны заветной дрожью
Долгожданных лет,
Мы помчимся к бездорожью
В несказанный свет.

В этих стихах просвечивают геалия быта и пейзажа: блоковская келья в собственном смысле — это высокая и узкая комната (с внутренним окном, нижние стекла которого были заклеены цветными изображениями средневекового рыцаря и его дамы) в старинном здании Гренадерских казарм, расположенном на берегу Большой Невки, где весной широко разливалась вода и «кипело веселье» рабочей окраины. Но суть дела, конечно, не в приметах быта, а в том, что за стенами блоковской кельи чувствуется большой, просторный мир, овеванный мощным дыханием пусть еще метафорических, но уже громко говорящих о настроении поэта «весенних бурь». В том же 1902 году, когда были написаны эти стихи, Блок утверждал, что слышит, как рядом с ним «отбивается такт мировой жизни» (VIII, 46).

Блок еще мистифицирует действительность, «мировую жизнь». В общественно-исторических закономерностях он не разбирается, и его не тянет к этому. Но в нем постепенно накапливается пока еще безотчетное ощущение наступающего кризиса и перелома. Жизнь уединившейся души, устремленной в «миры иные», оказывается, как-то и в чем-то пересекается с жизнью века. «Мое тамошнее треплется в странностях века», — много-

значительно замечает Блок в одном из писем к невесте. Тема власти «века» над индивидуальной душой приобретает для него все большее значение, и он начинает в условиях времени, в катастрофичности эпохи искать разгадку человеческих трагедий, всеобщего неблагополучия. Много лет спустя он имел право и основание сказать: «...что везде неблагополучно, что катастрофа близка, что ужас при дверях,— это я знал очень давно, знал еще перед первой революцией» (VI, 131).

Такое предощущение, конечно, свойственно было не одному Блоку. На сходных переживаниях именно и сошлись молодые люди, входившие в литературу в самом начале нового века и составившие «вторую волну» русского символизма. В отличие от ранних декадентов и символистов первого призыва, замыкавшихся в области «чистой эстетики», они не просто отворачивались от жизни, но мечтали об ее обновлении. Однако одного смутного ощущения кризиса старой жизни и старой культуры было недостаточно,— требовалось ясное понимание существа и закономерностей общественно-исторических, социальных, классовых противоречий эпохи, дававших о себе знать все более властно.

Юным «жизнетворцам» из символистского круга такое понимание было недоступно по самой природе их переживаний, и тем более притягательными оказались для них мистика и эсхатология Владимира Соловьева, его апокалипсические прогнозы и мессианические надежды. Можно согласиться с Андреем Белым, когда он утверждает, что учение Вл. Соловьева о Мировой Душе — Вечной Женственности, долженствующей одухотворить человечество и внести в земной мир божественную гармонию истины, добра и красоты, было для символистов-соловьевцев лишь «звук, призывающим к отчаливанью от берегов старого мира».

В воспоминаниях о Блоке А. Белый писал: «Безбрежное ринулось в берега старой жизни, а вечное показало себя среди времени; это вторжение вечного ощутили мы в 1898 и 1899 годах землетрясением жизни... В 1900—1901 годах «символисты» встречали зарю... все казалось им новым, охваченным зорями космической и исторической важности: борьбы *света с тьмой*, происходящей уже в атмосфере душевных событий, еще не сгущенной до явных событий истории, подготовляющей их; в чем конкретно события эти — сказать было трудно: и «видящие» расходились в догадках»¹.

¹ «Эпопея», 1922, № 1, с. 134—136.

Сказано верно, точно и искренне. Именно так: «душевные события», волновавшие соловьевцев, не входили ни в какое соотношение с «явными событиями истории». И этим была predetermined судьба идейных исканий подобного рода. Поскольку критерий обновления жизни выключался соловьевцами из сферы исторической действительности и общественной практики, они были обречены на бесконечное, уводившее их от жизни вращение в замкнутом кругу всяческой метафизики и спиритуалистики.

Александр Блок не разделил этой судьбы. Он тоже «встречал зарю», придавая ей значение космической и исторической важности. Он тоже верил в приближение «мирового переворота», представляя его себе в аспекте соловьевских чаяний и предвестий.

Верю в Солнце Завета,
Вижу зори вдали.
Жду вселенского света
От весенней земли...

И нам недолго любоваться
На эти, здешние, пиры:
Пред нами тайны обнажатся,
Возблещут новые миры...

Но пережив бурное увлечение мистикой Вл. Соловьева, заинтересовавшись историсофскими и «неохристианскими» идеями Мережковского, Блок чуть ли не сразу же впал в сомнения и разочарования. В 1902 году он уже признавался, что «никому не верит, ни Соловьеву, ни Мережковскому»¹. Сомнения и разочарования возникли именно потому, что сухое теоретизирование на мистико-эсхатологические темы, схоластическая безусловность всякого рода рассудочных «синтезов» входили в резкое противоречие с его, Блока, лирическим ощущением мировой жизни, «отбивающей свой такт», со все больше овладевавшим им чувством внутренней тревоги. Живое чувство художника побеждало отвлеченную умозрительность.

На этой почве и возник конфликт Блока с правоверными соловьевцами, начавшийся со взаимного непонимания и закончившийся полным разрывом, ожесточенной полемикой, дуэльными вызовами².

¹ Эту фразу из утраченного письма Блока приводит в своем ответном письме С. В. Панченко (ЦГАЛИ).

² См. мой очерк «История одной «дружбы-вражды». В кн.: Вл. Орлов. Пути и судьбы, изд. 2-е. Л., «Советский писатель», 1971.

«Талант рождается в тиши, характер — в мировом потоке». Слова Гёте вполне применимы к Александру Блоку. Этот громадный поэтический характер вырос на почве истории, в бурях и катаклизмах века. Совершенно прав был Андрей Белый, когда утверждал, что «биография Блока не будет ясна вне огромного фона эпохи и вне музыкальных напоров ее»¹.

Мощное дыхание русской жизни XX века захватило и Блока. Стихотворение «Фабрика» (ноябрь 1903 года) — первый, но уже совершенно внятный протест поэта против капиталистического правопорядка. Власть капитала воплощена в образе ко-го-то «недвижного» и «черного»:

Я слышу всё с моей вершины:
Он медным голосом зовет
Согнуть измученные спины
Внизу собравшийся народ.

Они войдут и разбредутся,
Навалят на спины кули.
И в желтых окнах засмеются,
Что этих нищих провели.

Вскоре Блок скажет в письме к Андрею Белому: «Ты написал мне о конкретно-жизненном, у меня было его много теперь, и я хочу сохранять это дольше и больше... Мне все хочется теперь меньше «декадентства» в смысле трафаретности и безвдохновенности. Я пробовал искать в душах людей, живущих на другом берегу, — и много находил» (VIII, 109).

Бурный ветер времени, идущее со всех сторон брожение, стремительный водоворот событий — все это нахлынуло на Блока, ворвалось в его внутренний мир, создало музыку, краски, атмосферу его поэзии. Хрупкая мистическая вера не вынесла первого же столкновения с жизнью. Историческое чутье Блока (свойство гения) раньше всего и сказалось в том, что иллюзорные «зори» соловьевства погасли для него в багровом зареве действительных событий, развернувшихся в России.

Смотрите, как ширятся полосы света,
Как радостен бег закипающих пен!
Как море ликует! Вы слышите — где-то —
За ночью, за бурей — зыванье сирен!..

¹ «Эпопея», 1922, № 1, с. 232.

Общеизвестно, какое сильное освобождающее влияние оказала на Блока первая русская революция, в свете которой он воочию увидел лицо «проснувшейся жизни» и сам очнулся от своего заколдованного сна. «Молния сверкнула, гений родился» (V, 422).

Говоря словами самого Блока, революция пробудила в нем наряду с «второстепенным» — «главное»: этическое чувство, сознание громадной ответственности за свое писательское дело, веру в свои человеческие силы. «Знаешь ли, что *мы* — те, от которых хоть раз в жизни надо, чтобы поднялся вихрь? *Мы сами ждем от себя вихрей...* Хочу действительности, чувствую, что близится опять *огонь*, что жизнь не ждет... Старое рушится... Если б ты узнал лицо русской деревни — оно переворачивает; мне кто-то начинает дарить оружие... Какое важное время! Великое время! Радостно» (VIII, 131).

Наконец, революция открыла перед Блоком новые широчайшие темы. В июле 1905 года была написана «Осенняя воля» (вчерне набросанная еще за год до того), где впервые с такой покоряющей силой сказалось блоковское ощущение родины как живого существа, с которым «и невозможное возможно», с которым связаны все пути и все надежды.

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

Много нас — свободных, юных, статных —
Умирает, не любя...
Приюти ты в дaliaх необъятных!
Как и жить и плакать без тебя!

А в ноябре появились «Сытые» — стихотворение, проникнутое новой для Блока гневно-сатирической энергией, где старый мир, уже поколебленный революционной бурей, но устоявший и все еще казавшийся сильным и нарядным, был припечатан поистине крепким словечком: «прогнивший хлеб».

Так — негодует всё, что сыто,
Тоскует сытость важных чрев:
Ведь опрокинуто корыто,
Встревожен их прогнивший хлеб!

Теперь им выпал скудный жребий:
Их дом стоит неосвещен,
И жгут им слух мольбы о хлебе
И красный смех чужих знамен!

Пусть в историческом реализме Блока было больше от чувства и переживания, чем от понимания и анализа. Но, как никто другой из поэтов — его современников, он подхватил эстафету великой русской поэзии, унаследовал ее заветы и традиции — гуманизм и гражданственность, мучительную тоску по лучшей жизни и страстную ненависть ко всему, что калечило и унижало человека.

Блок ушел из кельи мистика не для того, чтобы стареть в салоне эстетов. Когда правда жизни стала колоть ему глаза, он прежде всего задумался о деле и долге художника. Человеческое благородство поэта и его художническая честность в полной мере сказались в выношенном им твердом убеждении: подменять в искусстве реальные противоречия и конфликты действительности (голод голодных и сытость сытых) самыми, казалось бы, «глубокими» коллизиями мистического сознания — дело безответственное и безнравственное. Именно под этим углом зрения Блок решительно и последовательно пересматривает свои первоначальные представления о сущности искусства и задачах художника.

Теперь для него потеряли цену прежние «странные, *казавшиеся* нужными связи с не совсем реальным» (VIII, 113). Ощущение это распространяется на область художественных воззрений: «Черпать содержание творчества из отвлеченно-бесплотного — значит расстаться с творчеством. Черпать его из самого живого и конкретного — значит углублять и утверждать творчество» (V, 585). Самый критерий художественности переносится в сферу социальную: «Гений прежде всего — народен» (V, 643). Мысль о народе как источнике всякой жизненной силы, в том числе и творческой силы художника, всецело завладевает Блоком.

Исходя из этой мысли, он констатирует художественное бессилие современной декадентской литературы: «...весь яд декадентства и состоит в том, что утрачены сочность, яркость, жизненность, образность, не только типическое, но и характерное» (VIII, 227).

Было бы в высшей степени интересно и поучительно проследить, как год от года растет и крепнет, углубляется и набирает высоту протест Блока против эстетики и художественной практики русского и западного декаданса. Но сделать это невозможно в рамках данного сжатого очерка. Остается отослать читателя к пяти томам прозы Блока — к его статьям и речам, дневникам, записным книжкам и письмам, где тема эта проходит красной нитью. Отметим лишь отчетливость понимания

Блоком декаданса как явления социально-исторического, возникшего и развившегося «в замкнутых кругах, обреченных на медленное тление, в классах, от которых идет трупный запах» (V, 195).

Сосредоточимся на одной только стороне проблемы: человек и человеческое в искусстве, в поэзии. Вопрос этот сильно волновал Блока. Содержание, которое поэт вкладывал в понятия «человек» и «человеческое», бросает яркий свет на его творчество.

4

Весной 1907 года Блок записывает для себя: «Реалисты исходят из думы, что мир огромен и что в нем цветет лицо человека — маленького и могучего... Мистики и символисты не любят этого — они плюют на «проклятые вопросы», к сожалению. Им ни о чем, что столько нищих, что земля кругла. Они под крылышком собственного «я» (IX, 94).

В этих немногих словах заложена целая программа, которую Блок вслед за тем, в 1907—1908 годах, реализовал в обширном цикле литературно-критических и публицистических выступлений, проникнутых боевым, наступательным духом. Все они вызвали крайнее раздражение в окружавшей поэта общественно-литературной среде и обусловили его глубокий внутренний разлад с «лучшими друзьями» и непрошеными «покровителями», начиная с Андрея Белого и Мережковских (IX, 108—109).

С полной свободой подходил Блок к самым большим и самым насущным, пусть «старым», но всегда неотвратимым вопросам искусства. Такая свобода свойственна только гениальным художникам, которые любой, казалось бы уже решенный, вопрос ставят и решают словно впервые. Вспомним Льва Толстого... Так было и с Блоком.

В эпоху «александрийского» заката старой культуры, когда плененные ею даже высокодаровитые художники истощали себя в атомистической раздробленности мысли и, соблазненные «духом мелочей», разменивали жизнь и искусство на элегантные пустяки, Блок, единственный из русских символистов, несколько не претендуя на роль теоретика, охотно уступая ее Валерию Брюсову, Вячеславу Иванову, Андрею Белому, *смотрел в корень* — думал и говорил о самом простом, но и самом важном. «Нигде не жизненна литература так, как в России, и

нигде слово не претворяется в жизнь, не становится хлебом или камнем так, как у нас» (V, 247).

Мысль Блока неделима. Он не разграничивает эстетику и этику. В замечательной статье «Три вопроса» (февраль 1908 года) он обращается к одной из «вечных» проблем русской эстетики, которую декаденты высокомерно игнорировали,— к соотношению между прекрасным и должным. Блок признает, что вопрос «как» (вопрос о «формах искусства») уже решен: форма стала настолько легкой и общедоступной, что для ловких эпигонов уже ничего не стоит заключить в красивую оправу стекляшку вместо брильянта. Перед истинными художниками, призванными оберегать русскую литературу «от вторжения фальсификаторов», вырос второй вопрос — о содержании, о том, *что* имеется за душой у новейших художников, которые подозрительно легко овладели формами? А за этим неизбежно возникает и властно требует ответа третий, самый острый, самый насущный вопрос — «зачем?»: «Перед русским художником вновь стоит неотступно этот вопрос *пользы*... К вечной заботе художника о форме и содержании присоединяется новая забота о *долге*, о должном и недожном в искусстве... В сознании долга, великой ответственности и связи с народом и обществом, которое произвело его, художник находит силу ритмически идти единственно необходимым путем». Только в «сознании прекрасного долга» слово становится *плотью*, художник — *человеком* (V, 234—239).

Такова эстетическая позиция зрелого Блока.

В дальнейшем он еще больше углубляет свой подход к искусству, переоценивает старые ценности, приходит к новым выводам.

Более всего тревожит его вопрос о «*почве искусства*» — о той «земле, без которой не видно неба» (V, 472). Почву составляют размышления художника «о живом, о том, что во времени и пространстве». Как всегда у Блока, вывод подсказан собственным опытом: «Пока не найдешь *действительной* связи между временным и вневременным, до тех пор не станешь писателем не только понятным, но и кому-либо и на что-либо, кроме баловства, нужным» (VII, 118).

В эстетическом сознании Блока возникает антиномия *красивого* и *прекрасного*. Красивое — это не более как нарядная, но дешевая оболочка, прикрывающая никчемность или полную пустоту содержания. «Смертельно скучно не *прекрасное*, а только *красивое*, без надобности *хорошенькое*» (V, 199). Умело написанные стихи бывшего своего друга Сергея Соловьева Блок

предает самому строгому, можно сказать беспощадному осуждению именно за «ловкость», за изобретательные рифмы и внешнюю красоту, потому что за всем этим словесным фейерверком чувствуется «полное пренебрежение к внешнему миру» (V, 153).

Прекрасное — единственный истинный критерий художественности, потому что в нем объединяются и примиряются «красота» и «польза»: «Прекрасное — вот мир тех существей, с которым имеет дело искусство». С искусством нельзя «заигрывать или фамильярничать», — оно требует определенного «чина» отношения — «медленного, важного, не суетливого, не рекламного» (V, 474). В этой связи Блок вспоминает пушкинский завет: «Служенье муз не терпит суеты. Прекрасное должно быть величаво...»

Очень важная сторона дела: Блок считал, что искусство требует столь же осторожного с ним обращения, как, скажем, радий. Малейшая доля искусства (не фальшивого, а настоящего) способна чудесным образом «радиоактивировать» все, к чему прикоснется художник, даже «самое тяжелое, самое грубое, самое натуральное» (IX, 214). Поэтому (как говорит Блок) не следует «перегружать произведение искусства искусством» (VI, 321), или (как стали говорить позже) «обнажать прием». Художник должен быть строго экономным в расходовании «радиоактивных» средств искусства. Перегрузка в этом отношении, всякого рода формалистические излишества и ухищрения (Блок называет их «миражами сверхискусства») только «мешают искусству» (VII, 140). И в этом смысле полноценные художественные создания отличаются тем, что в них «больше *не искусства*, чем искусства» (IX, 213).

Мысль эта была дорога Блоку. Он возвращается к ней после Октября, резко характеризуя расплодившуюся породу «любителей всяких искусств» — эстетов и снобов, «жалких в своем искании все более экзотического и пряного», обожающих «разоблачение художественной техники», открытую демонстрацию всякого рода приемов. Им «нравилось бы, вероятно, чтобы стихи печатались в виде ритмических и метрических схем, формул, будто бы возникающих в мозгу у поэта. Я думаю, что считаться с этими людьми было бы преступлением: по-человечески — их положение трагично, но в глазах художника — они комичны» (VI, 320 — 321). Так Блок прозорливо подметил опасную тенденцию, которая привела многих ревнителей новейшего буржуазного искусства к голому формотворчеству.

«Миражи сверхискусства» опасны и вредны — потому что с

ними исчезает из искусства основное и главное: правда. Легкий и изящный талант, игнорирующий строгий и величавый чин искусства, может принести непоправимый вред, когда (как правило) впадает в украшающую и утешающую ложь. «Только гений говорит правду, только правда, как бы она ни была тяжела, легка — «легкое бремя». Отсюда — задача: «Правду, исчезнувшую из русской жизни, возвращать — наше дело» (VII, 103).

Ярчайший пример несомненного, по вредного, «перегруженного искусством», лживого таланта Блок видел, например, в деятельности одного из корифеев тогдашнего театрального декаданса — Н. Евреинова. Для него это — «ничем не прикрытый цинизм какой-то голой души» (VII, 178). Явлениями такого же порядка были для Блока всевозможные вечера и выставки «нового искусства», на шумевшее в свое время литературно-артистическое кабаре «Бродячая собака», шарлатанские кривлянья ранних русских футуристов (из которых он сразу же, в 1913 году, выделил двух: Маяковского — за «демократизм», и Хлебникова, в тягостном косноязычии которого почувствовал «новую силу и правду вечно рождающегося слова»)¹. В своем беспромиссном протесте против эстетского и формалистического подхода к искусству Блок строго осуждал театральную деятельность лично близкого ему В. Мейерхольда (многочисленные следы этого осуждения — в дневниках, записных книжках и письмах Блока).

Художник прежде всего и больше всего должен думать и говорить не о «красоте», но о «человеке». В октябре 1911 года Блок записывает: «Нам опять нужна *вся* душа, все житейское, весь человек... Безумно люблю жизнь, с каждым днем больше... Возвратимся к психологии... Назад к душе, не только к «человеку», но и ко «всему человеку» — с духом, душой и телом, с житейским — трижды так» (VII, 79).

Тема человека выдвигается в мировоззрении и творчестве Блока на первый план. Человек — главный предмет искусства; человечность — мерило его ценности.

При необыкновенной своей чуткости к любым вспышкам неукротенной «стихии» Блок очень глубоко пережил знаменитое землетрясение, потрясшее в 1908 году Сицилию и Калабрию. Он неоднократно возвращался к этому событию в своих публицистических и художественных произведениях (статья «Стихия

¹ Свидетельства: В. Гиппиус. Встречи с Блоком. «Ленинград», 1941, № 3, с. 20; Иванов-Разумник. Творчество и критика. Пг., 1922, с. 228.

и культура», «безжалостный конец Мессины» — в «Возмездии», «провал и Лиссабона и Мессины» — в «Скифах»). И более всего поразило его, «какие же чудеса человеческого духа и человеческой силы», «какая красота скорби, самоотвержения, даже самого безумия» были явлены миру в обстановке этой чудовищной катастрофы. «При внезапной вспышке подземного огня явилось лицо человечества... Так вот каков человек. Беспомощней крысы, но прекрасней и выше самого прозрачного, самого бесплотного видения... Он поступает страшно просто, и в этой простоте только сказывается драгоценная жемчужина его духа» (V, 384).

В этом убеждении заложены многие лирические сюжеты блоковского третьего тома. В границах нынешней нашей темы важно подчеркнуть, что вопрос о человеке, о его бессилии и силе, о его падениях и влетах, равно как и вопрос о человеческом содержании искусства ставились и решались Блоком в свете собственного духовного и творческого опыта: «Я не умею и не имею права говорить *больше*, чем о человеческом» (VII, 186).

Блок без устали твердил, что для того, чтобы иметь право говорить о человеке и о человеческом, художник сам должен быть «больше всего человеком», «по преимуществу человеком» (V, 247—248). Когда один начинающий стихотворец принес Блоку на суд свои сочинения, тот ответил ему: «Вы сами пока мне понравились больше стихов, а это, я думаю, всегда важнее. Без человека (когда в авторе нет «человека») стихи — один пар» (VIII, 417).

Представление Блока о художнике, о поэте близко и понятно нам. Поэт может сказать людям что-либо нужное им в том лишь случае, если способен передать содержание своего внутреннего опыта. Он должен сам пережить то, о чем хочет рассказать, и только претворив пережитое в свое создание, он имеет право называться поэтом. Личность поэта индивидуальна и неповторима. «Поэты интересны тем, чем они отличаются друг от друга, а не тем, в чем они подобны друг другу» (V, 135), и «чем сильнее лирический поэт, тем полнее судьба его отражается в стихах» (V, 514). Этим и отличается поэт от ремесленника, умеющего писать в рифму.

5

Наряду с выработкой художественных взглядов шло (в том же направлении и с теми же переоценками) осмысление собственного творческого пути.

За всем этим стоит концепция жизни и искусства в их соотношении, в их связях и противоречиях, выношенная Блоком в результате пережитого им духовного кризиса и художественно претворенная в третьем томе его лирики.

Смысл пережитого кризиса в том, что поэт сперва возжелал стать пророком, жизнестроителем, провозвестником новых истин и даже на какое-то время поверил, что достиг этого, но затем убедился в тщетности и иллюзорности своих притязаний, отступился от них и тем самым «изменил» своему предвозвещенному свыше призванию и стал «только» художником и «только» человеком. И здесь возникает вопрос о судьбе этого «только» художника и «только» человека, оказавшегося лицом к лицу с миром, с его светом и тьмой, испытывающего то упоение жизнью, то отвращение от нее, впадающего попеременно в восторг и отчаянье, в покаянье и надежду.

Это было личной трагедией Блока как человека и художника, но он хотел найти ей объяснение общественно-историческое. И попытался сделать это в знаменитой статье 1910 года «О современном состоянии русского символизма» (V, 425—436), которую, между прочим, считал лучшим из всего, что было написано им в прозе до революции (IX, 309). Статья действительно является произведением тончайшего словесного искусства и по всей своей тональности тесно соприкасается с поэзией Блока — это как бы стихотворение в прозе. В этом — и сила и слабость аргументации Блока, поскольку глубокие, связанные с личным переживанием мысли, требовавшие особенно отчетливого и ясного выражения, изложены в статье языком усложненным, метафорическим, «поневоле условным», как предостерег читателя сам Блок. Следует учесть это предупреждение, чтобы сквозь пелену символов и метафор уловить живую, трепетную, выстраданную мысль Блока.

В статье Блок взял на себя задачу — дать «отчет в пройденном пути» и нащупать почву для «гаданий о будущем». В основу отчета положена диалектическая триада: теза, антитеза и некий, скорее предугадываемый, нежели воплощенный, синтез.

Вначале был внезапно приоткрывшийся опыт теургического служения, приобщения к «тайному знанию» о сверхчувственном мире. Это душевное состояние угадывалось в юношеской лирике, полной «щемящих музыкальных звуков, призывов, шепотов, почти *слов*», говорившей об идеале всеобщей гармонии, но вместе с тем уже таившей в себе предчувствие кризиса и катастрофы — «изменения облика» той, кому хотел служить поэт-теург. Далее Блок вводит совершенно мистифицированное

понятие «чьего-то постороннего вмешательства», существенно меняющего всю картину душевных переживаний. Как можно догадаться, «чудо одинокого преображения» оказывается недоступным, поскольку душа поэта (в силу земной своей природы) вмещает в себя разрушительные начала сомнения, раздвоения, неверия — и потому не выносит тяжелейшего испытания.

Предчувствия сбываются. «Золотой свет», которым были озарены одинокие теургические видения, вытесняется «синь-лиловым мировым сумраком», а тонкая музыка «призывов и шепотов» сменяется «раздирающим аккомпанементом скрипок и напевов, подобных цыганским песням». Пророк всеобщей гармонии терпит жесточайший духовный крах — изменяет божественной любви и безусловной вере ради пьяняще-греховных, демонических и гибельных соблазнов индивидуалистического искусства, которые Блок точно и недвусмысленно характеризует как *декадентство*. Знаком антитезы, в осмыслении Блока, отмечен «переходной период» его творчества, отразившийся по преимуществу во втором томе лирики.

Далее Блок с полным самоосуждением задается вопросом: что же произошло с бывшими теургами, отчего погрузились они в «лиловые миры» декаданса и сделали из собственной жизни искусство, опустошив свои души? Ответ прям и однозначен: «Были пророками», пожелали стать «поэтами», «вступили в обманные заговоры с услужливыми двойниками», «превратили мир в Балаган», «произнесли клятвы демонам — не прекрасные, но только красивые». Блок констатирует: произошла катастрофа («у нас лица обожжены и обезображены лиловым сумраком»). Но он понимает и принимает закономерность этой катастрофы. Ибо обманный «синий призрак» декаданса противоречит самой природе искусства, которое создается людьми и для людей.

В свете всего, что было за эти годы пережито Россией, «в лучах новой гражданственности», со всей неотвратимостью возникают вопросы о «возвращении к жизни», об «общественном служении» и т. п. «Лиловый сумрак рассеивается; открывается пустая равнина — душа, опустошенная пиром». В ходе размышлений Блока возникает новый и уже последний вопрос: что же делать дальше художнику, пережившему и такой взлет, и такое падение? В обоснование ответа выдвигается мысль о том, что «восторг души», окрылявший художника в юности, не может и не должен пройти бесследно. Юношеские духовные искания органически входят в накопленный опыт, но требуют новой про-

верки жизнью. «В первой юности нам было дано неложное обетование» — и его нужно воплотить заново и по-новому — уже не как «пророку» и не как «поэту» (в смысле: пленнику «лиловых миров»), но как *человеку*.

Теперь перед художником, прошедшим сквозь «тезу» и «антитезу», стоит выбор: «Или гибель в покорности, или подвиг мужественности». Блок добавляет: «Золотой меч был дан для того, чтобы разить». И он безоговорочно выбирает *путь подвига*. «Мой вывод таков: путь к подвигу, которого требует наше служение, есть — прежде всего — ученичество, самоуглубление, пристальность взгляда и духовная диета. Должно учиться вновь у мира и у того младенца, который живет еще в сожженной душе. Художник должен быть трепетным в самой дерзости, зная, чего стоит смешение искусства с жизнью, и оставаясь в жизни простым человеком».

Этот «простой человек» (не простак, конечно!), его душевная тревога, его отчаянья и надежды — стали главным предметом поэзии Блока.

Здесь попутно возникает вопрос о лирическом герое этой поэзии.

Понятия «лирический герой», «литературная личность» подчас вызывают сомнения в своей правомерности или начисто отвергаются как мнимые, подменяющие реальную личность автора, которая якобы стоит за любой строкой, им написанной. Тут мы имеем дело либо с недоразумением, основанным на смешении понятий, либо просто с детской наивностью.

Литературная личность автора, от лица которой написано произведение, конечно, не сводима к его реальной, «житейской» личности, и в то же время не подлежит сомнению, что литературная личность является совершенно реальной *художественной* проблемой, поскольку вырастает в характер, в обобщенный образ, наделенный чертами типическими. Здесь не место вступать в полемику по предмету, который таковой вообще не требует. Ограничимся лишь тем, что напомним давнее предостережение Чернышевского: «...не следует предполагать, будто каждое «я», излагающее в лирической пьесе ощущения, по необходимости есть «я» самого автора, которым написана пьеса... Есть подобные «я», несомненно различные от личности самого лирика, в лирических пьесах... почти каждого великого поэта... В приписывании самому поэту поступков, положений и ощущений являющегося в лирическом стихотворении «я» надобно поступать с крайней осмотрительностью и не иначе как сообразив

ощущения и поступки лирического «я» с положительными историко-литературными фактами»¹.

Разумеется, понятие «лирический герой» нельзя безразборчиво применять решительно ко всем поэтам-лирикам. В одних случаях литературная личность автора служит основным структурным принципом лирической речи, в других такой роли она не играет.

В русской поэзии до Блока никто так открыто и прямо не утверждал свою литературную личность. Нечто подобное было разве что у Лермонтова. В стихах Некрасова, при всей громадной силе его драматического лиризма, личность автора уже отодвигается в тень. В еще большей мере это относится к Тютчеву и Фету (имеется в виду, естественно, не просто лирическое «я», от имени которого идет речь в их стихах, но именно личность поэта как структурный принцип и целостный художественный образ). Об анемичных и безликих поэтах конца века говорить по этому поводу вообще не приходится. Ранние символисты, как правило, рядились во всевозможные маски, за которыми личность поэта исчезала. Зато в дальнейшем, после Блока, данный художественный принцип получил стремительное развитие. Он был подхвачен Есениным и доведен до крайнего предела Маяковским, который уже без каких-либо околичностей, прямо и непосредственно заговорил о себе от первого лица, рекомендуясь всему миру по имени и фамилии (трагедия «Владимир Маяковский» и др.), хотя само собой понятно, этот «Маяковский» тоже не является зеркальным отражением человеческой личности В. В. Маяковского.

Образ поэта, лирического героя — образ выделенный, обособленный как характер, со своей судьбой и даже в известной мере устойчивым портретным обликом («Влюбленность расцвела в кудрях и в ранней грусти глаз...» и т. п.) — служит центром творческого мира Александра Блока, связующим его началом, точкой притяжения различных лирических тем, мотивов и сюжетов.

Лирическое «я» играет в стихах Блока поистине громадную роль, превращает их в «дневник одной жизни». Этот растянувшийся на многие годы дневник отразил сложные коллизии душевной жизни данной, определенной личности. Психологической достоверности дневника сильно способствует его открыто исповедальный тон, та полнота «искренности самопожертвова-

¹ Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, в сорокадвух томах, т. 3. М., Гослитиздат, 1947, с. 455—457.

ния», которую сам Блок считал едва ли не главным достоинством искусства. «Великие произведения искусства выбираются историей лишь из числа произведений *«исповеднического»* характера. Только то, что было исповедью писателя, только то создание, в котором он *сжег себя дотла*, — для того ли, чтобы родиться для новых созданий, или для того, чтобы умереть, — только оно может стать великим» (V, 278).

Образ лирического героя в поэзии Блока не оставался статичным, данным раз навсегда. В ходе развития, которое прослеживается в «дневнике жизни», он претерпевает разительные изменения. Сперва это серафический «отрок» с «восковыми чертами», молитвенно зажигающий свечи перед алтарем, или (другой аспект образа) — влюбленный и тоскующий юноша, рвущийся навстречу жизни; далее — «потомок северного скальда», «прекрасный нищей красотой зыбучих дюп и северных морей»; еще позже — грешный «завсегдатай ночных ресторанов», «падший ангел», спаленный цыганскими страстями; наконец — трагический «стареющий юноша», «угрюмый скиталец», «печальный, нищий, жесткий» человек, с обезоруживающей искренностью рассказывающий о своей нелегкой жизни, которая оборачивается и «восторгом», и «бурей», и «адам».

Облик героя меняется, но самый принцип утверждения в поэзии лирического «я» остается неизменным. При этом, однако, всегда наиболее важно проследить, как вместе с обликом героя меняются (укрепляются или, напротив, слабеют) его связи с действительностью, какой характер приобретает его отношение к миру.

Как всякий великий лирик, Александр Блок, говоря о себе и о своем, говорил за всех и об общем, раскрывал душевный мир человека, живущего не вне времени и пространства, но в определенной исторической и национальной среде. Могучая сила обобщения, свойственная поэзии, превращает его лирический дневник в повествование «о времени и о себе», в исповедь человека, который дышал грозовой атмосферой «испепеляющих лет», предшествовавших крушению старой России.

Историческое прочтение поэзии Блока невозможно без учета особенностей ее структуры и стиля.

6

Погружаясь в поэзию Блока, мы воспринимаем ее не как простое сочетание отдельных, разрозненных произведений, пусть даже связанных общностью настроения или мысли, но

как некое единство, как целостную художественную структуру, в основе которой лежит развивающийся из одного центра и широко разветвляющийся в ходе своего развития генеральный лирический сюжет.

В предисловии к первому трехтомному собранию своей лирики (январь 1911 года) Блок счел нужным подчеркнуть, что каждое стихотворение в этом собрании необходимо для образования «главы», что из нескольких «глав» образуется «книга», а все книги вместе составляют «трилогию», которую можно назвать «романом в стихах», посвященным «одному кругу чувств и мыслей» (I, 559). Круг чувств и мыслей был один, но он не оставался неподвижным, замкнутым, а непрерывно расширялся за счет все новых и новых впечатлений поэта и обогащения его внутреннего опыта.

Проходит несколько месяцев — и Блок в письме к А. Белому (июнь 1911 года) раскрывает содержание своей трилогии, ее общий смысл. Заметив, что только теперь он «выходит из ночи, проблуждав по лесам и дебрям теплые годы», он говорит: «...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 отчаянью, проклятьям, «возмездию» и... — к рождению человека «общественного», художника, мужественно глядящего в лицо миру, получившего право... испытывать годный и негодный материал, вглядываться в контуры «добра» и «зла» — ценою утраты души). Отныне я не посмею возгордиться, как некогда, когда, неопытным юношей, задумал тревожить темные силы — и уронил их на себя» (VIII, 344).

Как видим, Блок здесь варьирует ту же диалектическую триаду, которая легла в основу его статьи 1910 года о символизме, но придает ей гораздо более конкретный смысл применительно к своему творческому пути. Это лишний раз свидетельствует, насколько глубоко и всесторонне был осмыслен им собственный душевный опыт, накопленный в исторических условиях стремительно менявшейся русской жизни.

Если перевести метафорическую речь Блока на язык более строгих понятий, под «мгновением слишком яркого света» следует понимать воплощенную в «Стихах о Прекрасной Даме» попытку мистически окрашенного мифотворчества (создания «другой действительности»), а под «болотистым лесом» — пройденный поэтом этап эстетического «преображения» действительности, отмеченный душевной раздвоенностью и мучительными поисками выхода из нее. Художественными памятниками этого

этапа («переходного периода», по определению Блока) служат сборники «Нечаянная Радость» и «Снежная маска», в которых Блок испытал наиболее сильное воздействие эстетики декаданса и которые в дальнейшем, по собственному признанию, не любил¹, хотя и не отрекался от них². Наконец, заключительная часть «трилогии» озаменована стремлением поэта установить прямые, непосредственные отношения с миром в живом потоке исторической действительности.

В короткий промежуток времени между предисловием к собранию стихотворений и письмом к А. Белому, 2 марта 1911 года, был написан Пролог к поэме «Возмездие» (в первый раз напечатанный отдельно под знаменательным заглавием: «Народ и поэт»). Это — одно из важнейших произведений Блока, в сущности — его художественная декларация, в которую вложено цельное представление о деле и долге художника, поэта.

Здесь особо выделена мысль о *сознательности* художника, о необходимости для него строго определять свою позицию в обстановке борьбы, происходящей в мире. Вопреки обступившему его безначальному и бесконечному хаосу бытия, вопреки бесконтрольной власти «случая», художник обязан владеть твердыми критериями ценности, воспитывать в себе душевное бесстрашие перед лицом, казалось бы, безвыходных противоречий жизни, познавать и принимать мир в его целостности, единстве, но вместе с тем и в движении, в вечном противоборстве «света» и «тьмы».

Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай.
Тебе дано бесстрашной мерой
Измерить всё, 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 всё пройдет неспешно,
Что в мире свято, что в нем грешно,
Сквозь жар души, сквозь хлад ума.

¹ «Нечаянная Радость» — книга, которую я, за немногими исключениями, терпеть не могу» (VIII, 344); «...прошли все эти годы «снежных масок» (VII, 388).

² «Не могу не признать их своими» (VIII, 317). Недаром понятие «бологистый лес» в письме к А. Белому сопровождается эпитетом: «необходимый».

Долг и назначение художника состоят не только в том, что он благословляет смысл жизни, которая в существе своем, несмотря на искажающие ее облик «случайные черты», прекрасна, но также и в том, чтобы деятельно, творчески участвовать в преобразовании жизни во имя будущего, всегда быть на стороне юности и свободы, содействовать своим искусством созреванию революционного гнева в сердцах людей, униженных и оскорбленных несправедливой «лживой жизнью». Заканчивая свою поэтическую декларацию, Блок сказал, что хочет «неспешно и нелживо» поведать

О том, что мы в себе таим,
О том, что в здешнем мире живо,
О том, как зреет гнев в сердцах,
И с гневом — юность и свобода,
Как в каждом дышит дух народа.

«Как в каждом дышит дух народа...» — это для Блока положение важнейшее, решающее. Как никто другой из поэтов его времени, он близко, вплотную подошел к решению центральной идейно-художественной проблемы, вставшей перед прогрессивным искусством века (полностью решило ее уже советское искусство), проблемы верного соотношения единичного и общего, личного и общественного, субъективно-лирического и объективно-исторического.

Так с необходимой полнотой и отчетливостью раскрываются выработанные Блоком понятия «вочеловечения» и «мужественного подвига» художника, который понимается одновременно и как «простой человек», и как «человек общественный». Здесь намечается единственно верный подход к мировоззрению и творчеству зрелого Блока. Воля к мужественному подвигу неизменно побеждала нередко охватывавшее его отчаянье.

«Один — и за плечами огромная жизнь — и позади, и впереди, и в настоящем, — писал он А. Белому все в том же марте 1911 года. — Уже «меня» (того ненужного, докучного, вечно самому себе нравящегося или не нравящегося «меня») — мало осталось, почти нет...; чаще и чаще. Но за плечами — все «мое» и все «не мое», равно великое: «священная любовь», и 9-е января, и Цусима — и над всем единый, большой, строгий, милый, святой крест. Настоящее — страшно важно, будущее — так огромно, что замирает сердце, — и один: бодрый, здоровый, не «конченный», отдохнувший. Так долго длилось «вочеловечение» (VIII, 334—335).

Блок жадно стремился к целостному мировоззрению. «Современная душа, истерзанная чудовищной раздвоенностью жизни, требует цельности» (VI, 348). Это стремление, это требование проложило глубокий водораздел между искусством Блока и эстетикой декаданса¹.

Для декадентского искусства задачи целостного, синтетического изображения жизни во взаимосвязи, диалектической закономерности, внутренне присущей ее явлениям, вообще не существовало. Вся суть декаданса — в утрате духа целостности, в неспособности создать представление о цельности мира, о диалектике части и целого. Стихия декадентского искусства — дифференциация, раздробленность, бесконечное мелькание образов, тем, мотивов, имеющих мало общего между собой.

Декадентское искусство начала XX века, поставившее личность вне целого и над целым, создавало тем самым иллюзию освобождения личности от всех и всяческих ограничений, налагаемых на нее обществом, моралью, этическими нормами. Эта якобы освобожденная личность, расторгнувшая свои общественные связи, отданная во власть первичных инстинктов (сила, воля, распаленное самообожествление), вместе с утратой духа целостности на деле начисто утрачивала и свое человеческое содержание. Декадентский эгоцентризм уничтожал, губил в «сверхчеловеке» человека.

Блок же воодушевлялся духом целостности, не дифференциации, а интеграции, единства во множественности (на своем языке он называл это «духом музыки»). В зрелом творчестве своем он исходил из представления о единстве мира, общества и человека. Мир для него целен и неделим, и задача состоит в том, чтобы из этого целого вывести, понять и объяснить отдельное и единичное, в том числе и человека. Жизнь своя неотделима от общей — и обратно: общая жизнь переживается как своя. Человек не растворяется в обществе, а, напротив, обретает в нем свою индивидуальность (Маркс говорил о «возвращении человека к самому себе как человеку общественному, т. е. человеческому»²). Личность способна проявить себя лишь во всей полноте своих связей с целым — с обществом, с народом, и только определив свою позицию в общественной борьбе сво-

¹ Буквально накануне создания Пролога к поэме «Возмездие» Блок писал матери: «Я чувствую, у меня наконец, на 31-м году, определился очень важный перелом, что сказывается и на поэме, и на моем чувстве мира. Я думаю, что последняя тень «декадентства» отошла» (VIII, 331).

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 42, с. 116.

его исторического времени. Лишь почувствовав себя частью целого, личность проникается чувством ответственности за целое — так возникает драгоценное для художника чувство соучастия в истории.

Чувство *личного* участия в истории — черта, глубоко свойственная сознанию Блока. Здесь как нельзя более уместно вспомнить знаменитые слова Герцена, который охарактеризовал художественную картину своей жизни («Былое и думы») как «отражение истории в человеке, случайно попавшемся на ее дороге»¹. Лирический герой Блока, повествующий о своей душевной жизни, превращается в «субъект действия», в человека исторического. «Буря жизни» и «дух времени» — вот что прежде всего и больше всего формирует человеческую личность, какой предстает она в поэзии Блока. Только в сознании своей причастности к целому (мир, родина, народ, общество) обретает она духовную силу, нравственное достоинство и полноту переживания.

...через край перелилась
Восторга творческого чаша,
И все уж не мое, а наше,
И с миром утвердилась связь.

И лишь в сознании этой утвердившейся связи личность способна сделать выбор — остаться ли пленницей старого мира или обрести свое место в борьбе за «новый век».

В высшей степени знаменательно, что чувство общности с миром, отказ от «только моего» в пользу «нашего» (то есть и «моего» и «общего») связаны для Блока с понятием «творческого восторга». Лишь такое чувство, лишь такое состояние души служит залогом полноценного творчества, создает благодарную почву для большого искусства.

Искусство, как понимал его Блок, и призвано выразить своими, одному ему присущими и доступными средствами ощущение цельности мира и причастности к нему человека. Наивысшую эстетическую ценность имело в представлении Блока такое поэтическое чувство, «которое стремится охватить весь мир в целом», сделать его «близким и знакомым и тем более таинственным и увлекательным» (VI, 424). В таком случае перед художником за любой мелочью возникает громадный очерк «всего мира».

¹ А. И. Герцен. Собрание сочинений в 30-ти томах, т. X. М., Изд-во АН СССР, 1956, с. 9.

То всеобъемлющее поэтическое чувство, о котором говорил Блок, составляет, по его мнению, «сущность всякой подлинной романтики» (VI, 425). Подчеркнем: *подлинной* романтики.

Тут возникает вопрос о художественном методе Блока — вопрос тем более существенный, что в разросшейся и все растущей литературе о Блоке нередко приходится встречаться с утверждениями такого рода, будто поэт «стремился к реализму», даже «пришел к реализму» и т. п. Делается это, нужно думать, из лучших побуждений — ради большего возвеличения Блока, хотя он в этом несколько не нуждается, потому что и так велик. Зачислять Блока по ведомству реализма — на мой взгляд, это заблуждение, возникшее в результате смешения понятий *реализм* (как метод искусства) и *реальность* (как предмет искусства).

Можно, впрочем, говорить о реалистических тенденциях в зрелом творчестве Блока (в ряде стихотворений сатирического склада, в историко-бытовых сценах первой главы поэмы «Возмездие»). Но тенденции остаются всего лишь тенденциями, и не ими определяется общая тональность поэзии Блока. Если не поддаваться магии слов и не считать «реализм» синонимом понятий «хорошее» и «прогрессивное», приходится признать, что к реализму (в конкретно-историческом понимании этого слова, как определения целостного художественного метода и сложившегося литературного стиля) Блок не шел и что поэзия его в целом была явлением искусства романтического. Хотя в вершинных своих выражениях (то есть в третьем томе лирики) она и не имеет ничего общего, скажем, с индивидуалистическим, субъективистским течением в романтизме начала XIX века (в его немецком варианте, отозвавшемся в русской поэзии того времени) с его пассаизмом, духом созерцательности и резиньяции, утверждением прав личности на автономное существование в мире. Столь же очевидно, что общий смысл творчества Блока не может быть сведен и к мистико-романтическим концепциям русского символизма, которые в свое время оказали на Блока сильное воздействие, но, как мы уже могли убедиться, были им решительно отвергнуты.

Как всякая форма искусства, и романтизм требует исторического к себе подхода. Поэтому закономерно говорить о *типах* романтического искусства.

Живое искусство не терпит тесных рамок, не уместается в

них. Вечных, незыблемых категорий художественного стиля история искусства не знает. Стиль художника рождается в конечном счете из его мировоззрения, а мировоззрение формирует только действительность, только время. В частности, и романтизм не есть нечто застывшее, данное раз и навсегда, — он существует в движении, в разное время, в разных исторических обстоятельствах вбирает в себя новое содержание, принимает новые краски, образует новый стиль. Из истории мировой литературы хорошо известно, что романтизм многократно служил формой большого, жизненно правдивого и революционно направленного искусства. Таков был, например, в главных своих чертах, романтизм Байрона, на русской почве — романтизм молодого Пушкина, поэтов-декабристов, Лермонтова.

Вообще в живой практике искусства нет непреходимой черты между стилями романтическим и реалистическим, поэтому в поэзии, романтической по своему художественному облику, но обращенной к жизни, к исторической действительности, закономерно и возникают реалистические тенденции. Стоит отметить, что сам Блок не противопоставлял романтического искусства реалистическому. Он утверждал, что «истинный реализм, реализм великий, реализм большого стиля составляет самое сердце романтизма», а «подлинный романтизм», в свою очередь, не только не есть «отрешение от жизни», но, напротив, несет в себе «жадное стремление жить удесятенной жизнью, стремление создать такую жизнь» (VI, 367, 370).

Ясно, что под романтизмом Блок понимает не некий кодекс художественных правил и приемов, не литературное течение, не поэтическую школу, а нечто неизмеримо более широкое — именно *мировоззрение*, «новый способ переживания жизни». Художественное новаторство, в свое время внесенное в мировое искусство романтизмом, «есть лишь следствие глубокого перелома, совершившегося в душе, которая помолодела, взглянула на мир по-новому, потряслась связью с ним, прониклась трепетом, тревогой, тайным жаром, чувством неизведанной дали, захлестнулась восторгом от близости к Душе Мира» (VI, 363). В понимании Блока романтизм — это дух «вечного стремления, пронизывающего всю историю человечества», дух смелого, преобразующего, творческого вмешательства в жизнь, дух мятежного протеста против всего слежавшегося, догматического, потерявшего соль — против всего, что «утратило жизнь и превратилось в мертвую инерцию» (VI, 367).

Наиболее знаменательно, что, раскрывая содержание романтизма как общего мировоззрения, Блок выявлял его революционную природу, тесно связывал его с широкими народными движениями, с борьбой человечества за социальную и духовную свободу. Романтизм — это «дух, который струится под всякой застывшей формой и в конце концов взрывает ее». В этом своем качестве он прослеживается и в условиях раннего христианства, опрокинувшего старый языческий мир, прогнившую Римскую империю (эта идея нашла отражение в «Двенадцати»), и в гуманистических призывах и открытиях великих ученых и художников Возрождения, сокрушивших догматику и схоластику средневековья, и в деятельности идеологов буржуазной революции XVIII столетия, когда «стихия впервые в новой истории проявилась в духе народного мятежа».

Таким образом, существо блоковского понимания романтизма как начала взрывчатого, мятежного, революционного не подлежит сомнению. Есть в этом понимании еще одна важная сторона, возвращающая в круг мыслей Блока об универсальном, всеохватывающем характере искусства: «...во всяком романтическом произведении заключено всемирное чувство, чувство как бы круговой поруки всего человечества» (VI, 370).

Именно таковым был и романтизм зрелого Блока. Это был романтизм бурного и трагического XX века — века грандиозных социальных битв и катастроф, величайших революционных переворотов, гибели одних и рождения других всемирно-исторических формаций. И этот романтизм, так ярко окрашенный в цвет своего времени, вел поэта навстречу жизни, а не прочь от нее, — вел в самые глубины жизни и не позволял забывать о будущем.

Да, так велит мне вдохновенье:
Моя свободная мечта
Все льнет туда, где униженье,
Где грязь, и мрак, и нищета.
И я люблю сей мир ужасный:
За ним сквозит мне мир иной,
Обетованный и прекрасный,
И человечески простой...

Романтизм Блока был формой искусства активного, проникнутого высоким нравственным чувством, обращенного не к отвлеченно-иллюзорному (как в годы ранней юности поэта), но к жизненно-конкретному. Поэт был полон жаждой жить «удесятеренной жизнью».

О, я хочу безумно жить:
Всё сущее — увековечить,
Безличное — вочеловечить,
Несбывшееся — воплотить!

Вот наиболее полная и отчетливая формула блоковского романтизма. Здесь выражен весь пафос творчества настоящего, великого Блока. Оно обращено ко «всему сущему» и ко всему человеческому, охвачено жаром созидания, воплощения, деяния — то есть всего того, что составляет душу, силу и власть живого и жизнеспособного искусства.

Блок не стал поэтом-реалистом по своему художественному методу. Но решающим критерием ценности искусства была для него связь искусства с действительностью, и он строил *свой* образ действительности, пользуясь теми приемами и тем языком, которыми владел в совершенстве, — и образ этот был романтическим по самой своей художественной природе.

Романтиком Блок остался до конца. Но романтизм его, конечно, изменился и обогатился под воздействием самого хода исторической жизни. После крушения старой России Блок жил ощущением «русского революционного пафоса», который отражает «всю тревогу, все надежды и весь величавый романтизм наших дней» (IX, 365). Этот величавый романтизм, рожденный революцией, был не только бесконечно далек от духовных порывов, пережитых Блоком в юности, но и нес в себе новое историческое содержание сравнительно с романтическими предчувствиями, воодушевлявшими поэта в пору его творческой зрелости, накануне революции. В ощущении «русского революционного пафоса», в ощущении революции как уже свершившегося деяния истории была создана поэма «Двенадцать», которую М. Горький так верно и тонко охарактеризовал как произведение революционного романтизма. Говоря о том, что истинно романтическая литература — это та, которая «верует в завтрашний день», в которой «сквозит сияние будущего», Горький указал на Октябрьскую поэму Блока: «Современный литератор должен быть романтиком и писать примерно так, как написана поэма Блока «Двенадцать»¹.

Вопрос о романтической природе творчества Блока, поставленный здесь в общей форме, требует конкретного и детального рассмотрения (анализа самой стилистики Блока, принципа

¹ См. Александр Блок. Полное собрание стихотворений в двух томах, т. 1. «Библиотека поэта». Л., 1946, с. XII.

построения образа героя, структуры лирической речи) в соотношении с традициями именно такого типа героико-романтического искусства, которые прослеживаются в мировой поэзии от Шиллера до Гарсиа Лорки.

Блок не стал реалистом, но главной темой и основным содержанием его романтической поэзии стала общественно-историческая *реальность* — русская жизнь в эпоху великого рубежа между старым и новым миром и реальный, исторический человек этой эпохи.

8

На почве того понимания искусства и задач художника, к которому пришел Блок, складывалась и его поэтика. Он сам отнес окончательное формирование ее к 1910—1911 годам, когда уже явно определился распад русского символизма как литературной школы, а перед самим Блоком выросло «сознание нераздельности и неслиянности искусства, жизни и политики». Вспоминая впоследствии в предисловии к поэме «Возмездие» (III, 295—300), одним из самых важных литературно-теоретических его произведений, это поворотное для него время, Блок утверждал: «Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор». Понятие «единого музыкального напора» — центр и основа поэтики Блока.

В пояснение своей мысли Блок привел длинный ряд происшествий и явлений, случившихся в те годы, когда им была задумана и начата поэма «Возмездие». Примечательна широта его восприятий: общественно-политические события вроде дипломатических инцидентов, железнодорожной забастовки в Англии, смерти Льва Толстого и убийства Столыпина сочетались с первыми успехами (и неудачами) русской авиации, небывало жаркой погодой, стоявшей летом 1911 года, и даже — прихотливым образом — с таким частным явлением, как «расцвет французской борьбы в петербургских цирках».

«Все эти факты, казалось бы столь различные, — подчеркнул Блок, — имели для меня один музыкальный смысл». Над всем этим калейдоскопом всемирной жизни, где большое и важное переплеталось с малым и случайным, Блок ставил как бы общий исторический знак: множественность разрозненных, но одновременных событий (и даже, как мы видели, природных явлений) интегрировалась в конкретном ощущении приближав-

шейся мировой войны: «Уже был ощутим запах гари, железа и крови».

Переживание всех этих конкретностей бытия создавало «единый музыкальный напор». Воплотить его в стихотворных формах и тем самым раскрыть единство («один музыкальный смысл») мира и составляет задачу поэзии. «Дело художника — восстанавливать связь, расчищать горизонты от той беспорядочной груды фактов, которые, как бурелом, загораживают все исторические перспективы» (VI, 83). Из этого следует, что «расцвет французской борьбы в петербургских цирках» в представлении Блока вовсе не был ничтожным фактом. Дело не в масштабе события, не в размере факта, а в их соотносительности. Расцвет французской борьбы по-своему тоже приоткрывал историческую перспективу: образ запомнившегося Блоку борца, «мускульная система которого представляла из себя совершеннейший музыкальный инструмент редкой красоты», соотносился для поэта (на наш взгляд — неожиданно и прихотливо) с политической обстановкой, сложившейся в мире, с острым ощущением «ритма того времени, когда мир, готовившийся к неслыханным событиям, так усиленно и планомерно развивал свои физические, политические и военные мускулы».

В размышлениях Блока о существе и задачах поэзии очень важна категория *времени* — «данного времени». Атмосферой «испепеляющих лет» русской жизни овеяно все, что написал Блок в период между двумя революциями. Неизгладимая печать времени лежит не только на мироощущении героя его лирики, но и на всей обстановке, которая его окружает. Самый цвет, воздух и запах эпохи и бесчисленные ее приметы — Невский проспект, фонари, мосты и аптеки, трамваи и костры на ночной улице, бродяги, городовые и лихачи, петербургский мокрый март и желтый закат — все это тоже «действующие лица» блоковской лирики.

Понять поэзию Блока во всем ее объеме, во всей ее глубине и художественной специфике можно лишь в общем историческом контексте эпохи. Лишь в этом случае приобретает окончательный, единый смысл многообразие лирических тем и лирико-сюжетных структур этой поэзии, где горькое отчаянье спорит с бурными страстями, «холод и мрак» — с «вихрем музыки и света», где беспредельно малое входит в сложное соотношение с бесконечно большим: песчинка на карманном ноже — с безумным полетом миров, «линялая занавеска» — с поющей рудой Новой Америки, трактирная стойка — с исторической трагедией России.

Даже самые, казалось бы, беглые и дробные впечатления, как правило, служат в лирике Блока толчком к широкому поэтическому обобщению. «Упорство поэтической воли», доказывал он, позволяет достичь «того музыкального единства, которое оправдывает всякую лирическую мысль» (V, 649). Поэтому, конечно, Блок и считал, что на свете нет ничего такого, о чем нельзя было бы сложить песню.

Музыкальное единство может возникнуть буквально «из ничего» — из промелькнувшего воспоминания, далекой, внезапно блеснувшей ассоциации, какого-то случайно услышанного «щемящего звука»...

Приближается звук. И, покорна щемящему звуку,
Молодеет душа...

Пылинка, обнаруженная на карманном ноже, способна вызвать не только воспоминание о том, что когда-то случилось с поэтом на чужбине, но и представление обо всем бесконечном и таинственном мире:

Случайно на ноже карманном
Найди пылинку дальних стран —
И мир опять предстанет странным,
Закутанным в цветной туман!

Стук топора, услышанный в лесистых окрестностях Флоренции, возвращает воображение поэта в далекое прошлое и позволяет воссоздать целую историческую картину, вмещенную в тесные рамки восьмистишия:

Стучит топор — и с кампанил
К нам флорентийский звон долинный
Плывет, доплыл и разбудил
Сон золотистый и старинный...

Не так же ли стучал топор
В нагорном Фьезоле когда-то,
Когда впервые взор Беато
Флоренцию приметил с гор?

Впечатление от пролетевшего в сырой петербургской ночи автомобиля рождает совершенно оригинальный вариант обще-европейской легенды о Дон Жуане («Шаги Командора»), опять-таки обретающий окончательный смысл лишь в общем историческом контексте лирики Блока. «Настежь дверь. Из непомерной стужи, // Словно хриплой бой ночных часов...» и т. д. Непомерная стужа, заменившая жаркое солнце Севильи, — это

устойчивый и коррелятивный образ «страшного мира», крепко вросший в образно-словесную ткань блоковского «третьего тома» (ср.: «Когда ж в морозный мрак засмотрится столица...» и мн. др.), — и в целом «Шаги Командора» воспринимаются не как переложение бродячего сюжета, а как одна из тех «петербургских» стихотворных новелл, которые занимают столь заметное место в поэзии Блока.

История, время всегда присутствуют в том, что писал Блок. Возьмем, к примеру, широкоизвестную «Сольвейг», этот радостный гимн «пришедшей весне». Вся музыка и вся сотканная из контрастов образная ткань этих стихов, написанных в 1906 году (с одной стороны: зимний сон, бедная и темная избушка, старая сосна; с другой: «невеста-весна», голубой свод, звонкий топор, новая, светлая изба), передают чувство проснувшейся жизни, свежего ветра, широкого простора, веру в свои силы, надежду на будущее, — все то, что было связано с переживанием первой русской революции, повеявшей весной в усталые души людей.

Слышишь звонкий топор? Видишь радостный взор,
На тебя устремленный в упор?

Слышишь песню мою? Я крушу и пою
Про весеннюю Сольвейг мою!

И с не меньшей эмоциональной заразительностью выражено чувство смертельной тоски и отчаянья, охватившее поэта (как и множество других передовых русских людей) после поражения революции, в замечательном стихотворении «Когда в листе сырой и ржавой...», написанном в 1907 году. Здесь ржавчина опадающей листвы, кровавые грозди рябины (образ, вызывающий ассоциацию с кровавыми язвами распятого Христа, — из этого образа развивается тема со-распятия лирического героя с Христом), свинцовая рябь реки, серая, безрассветная высота — в этом мрачном осеннем пейзаже запечатлены трагические черты «суровой родины», охваченной мертвящим дыханием общественно-политической реакции, а «костлявая рука палача» и предсмертные слезы распятого вносят в этот по глубинному своему смыслу *исторический* пейзаж представление о тогдашних казнях, и самый крест воспринимается как прообраз столыпинских виселиц.

Христос! Родной простор печален!
Изнемогаю на кресте!

И челп твой будет ли причален
К моей распятой высоте?

Столь же выразительный пример — одно из известнейших стихотворений Блока «Я пригвожден к трактирной стойке...» (1908). Здесь нет ни слова ни об эпохе, ни о России, а все только об утрате счастья, которую с рыдающим отчаяньем почувствовал человек, потопивший свое горе в стакане вина.

Я пригвожден к трактирной стойке.
Я пьян давно. Мне всё — равно.
Вон счастье мое — на тройке
В серебристый дым унесено...

Мы входим в сложный мир блоковской семантики: счастье, тройка, серебристый дым... *Тройка*, однако, сразу же настораживает, поскольку в традиции русской литературы образ этот приобрел особое и очень глубокое значение. Традиция восходит к Гоголю, которому в образе летящей, необгонимой тройки представилась сама Россия, устремленная в будущее. Далее у Блока сказано:

Летят на тройке, потонуло
В снегу времен, в дали веков...

Вот как расширяются рамки лирического сюжета... Речь пошла уже о том, что частная, отдельная судьба отчаявшегося человека каким-то образом пересекается с «далью веков». Эти пересечения, эти далеко идущие и многое подсказывающие ассоциации — не случайны. Сохранился черновик этого стихотворения, в котором намечен план дальнейшего развития сюжета, и из этого плана выясняется, что стихи были задуманы вовсе не о завсегдаге трактира, а именно о России. Тройка, уносящая проигранное счастье героя (не куда-нибудь, а в «даль веков»!), — это сама Россия, «летающая неведомо куда — в синеголубую пропасть времен — на разубранной своей и разукрашенной тройке». И в этой связи разворачивается целая цепь метафор-символов: тройка, мертвая и пустынная равнина, «звездные очи» красавицы России, «демонский ямщик» (образ реакции, русского паризма). Историческая, больше того — политическая подоплека этой символики очевидна (развитие данной темы — в статьях Блока «Вопросы, вопросы и вопросы», «Народ и интеллигенция», «Стихи и культура», «Дитя Гоголя»). Блок в стихотворении не счел нужным «договаривать» сюжет, а ограничился сказанным, поскольку и сказанное уже отвечало принципу его творческой работы.

Принцип нерасторжимого слияния частного и целого в историческом контексте эпохи распространялся в лирике Блока и на область самого личного, интимного. «Личная страсть» поэта, — доказывал Блок, — «всегда насыщена духом эпохи». *Время* внушает поэту не только идеи, темы, содержание стихов, но и их ритмы и даже размеры — «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).

Все, что окружает поэта в мире, воспринимается им только в индивидуальном переживании, но каждая личная тема, расширяясь до сверхличных обобщений, приобретает смысл и значение лишь в меру своей объективной общезначимости. Ощущение катастрофичности эпохи проникает и в частное бытие человека. Буря жизни, бушующая вокруг поэта, завихрилась, запутала и его человеческую судьбу, втянула его в общий «мировой водоворот».

Грань между «своим» и «не своим» исчезает. Самые, казалось бы, сокровенные события внутренней жизни поэта оказываются связанными очень тонкими, подчас трудно уловимыми ассоциациями и соотношениями с самыми широкими, общими темами.

Примером такого органического слияния личного и общего в лирике Блока может служить стихотворение «Ты отошла, и я в пустыне к песку горячему приник...» (1907), которым поэт неизменно открывал в своем трехтомнике важнейший раздел «Родина».

Оно и воспринимается как типическое произведение гражданственно-патриотической лирики Блока, — речь идет, бесспорно, о родине, «родной Галилее». Но из переписки поэта мы узнаем, что стихи эти непосредственно вызваны были глубоко интимными переживаниями, связанными с осложнившимися отношениями с женой, и поначалу были обращены не к кому иному, как к ней.

Однако из этого вовсе не следует, что Блок в дальнейшем просто «переосмыслил» свое стихотворение, включив его в раздел «Родина» (да еще в качестве заглавного). Нет, в том-то и суть дела, что в собственно поэтическом, семантическом смысле стихотворение двупланно, и в то же время это целостная

словесно-образная структура. Понятия «жена» и «родина» здесь взаимодействуют. Они вмещены в один емкий образ, играющий разными гранями смысла. Также и «Сын Человеческий» в этих стихах — одновременно и лирическое «я» поэта, и некий обобщенный образ гонимого по миру несчастного человека, вызывающий воспоминание об евангельском Христе, пришедшем в мир, чтобы собственным страданием искупить грехи всего человечества.

И потому интимно-лирическая тема, расширяясь в своем значении, наполняется историческим содержанием, и стихи воспринимаются уже не как обращение к любимой женщине, которая «отошла» от поэта (в смысле реально-житейском), но как нечто сказанное о судьбах родины и ее обреченного на скитания сына.

И пусть другой тебя ласкает,
Пусть множит дикую молву:
Сын Человеческий не знает,
Где приклонить ему голову.

И именно такое расширенное восприятие входило в творческую задачу поэта. (Напомним, что и в дальнейшем Россия предстает в поэзии Блока чаще всего не в образе матери, как было это у старых русских поэтов, а в образе «жены» или «невесты», красавицы возлюбленной.)

Или обратимся к другому стихотворению — «Под шум и звон однообразный...» (1909), одному из наиболее характерных и совершенных лирических созданий Блока. В основе своей оно представляет собою тоже обращение к любимой женщине и касается их сложных отношений. Вот его первая строфа:

Под шум и звон однообразный,
Под городскую суету
Я ухожу, душою праздный,
В метель, во мрак и в пустоту.

Метель, мрак и пустота в данном случае (как и обычно у Блока) — это не просто конкретности данного случая, не просто метельная и темная ночь. Семантическая природа лирики Блока такова, что образы эти обозначают нечто более общее: мрак и пустоту «страшного мира». Сила поэтического обобщения, которая была так доступна Блоку, превращает стихотворение в исповедь «сына века», обращенную уже не к частному (к любимой женщине), но к целому (к некоему духовному идеалу, которому «изменил» лирический герой).

Что, если я, замороженный,
Сознания оборвавший нить,
Вернусь домой уничтоженный,—
Ты можешь ли меня простить?

Ты, знающая дальней цели
Путеводительный маяк,
Простишь ли мне мои метели,
Мой бред, поэзию и мрак?

В разговор о себе и о своем («Ты можешь ли меня простить?») естественно, свободно вторгаются иные ноты, иные — многозначительные — образы: «дальняя цель», «путеводительный маяк». И такая трансформация смысла закономерно вызывает представления о родине, о гражданском призвании поэта, что и выражено с полной отчетливостью в заключительной строфе:

Иль можешь лучше: не прощая,
Будить мои колокола,
Чтобы распутица ночная
От родины не увела?

Здесь знаменателен и полон глубокого смысла весь образно-семантический строй стихотворной речи. Метели, бред, мрак, пустота, ночная распутица — это образы того темного, что посягает на душу и мысль поэта. Но за мраком и бредом есть в жизни иное — светлое, благородное, обнадеживающее, что будит в душе «колокола», исторгающие высокие и чистые звуки. И это влекущее и желанное, хотя и труднодоступное, воплощается в произнесенном под самый конец слове: родина.

Так в «своем» у Блока неизменно сквозит историческое. Даже воспоминание о «меховой шубке», в которой когда-то давным-давно, в памятный день, была любимая девушка, переплетается с трагическим размышлением о «мировой чепухе», какою представляется поэту окружающая его неблагоприятная жизнь.

Над смрадом, смертью и страданьем
Трезвонят до потери сил...
Над мировой чепухой;
Над всем, чему нельзя помочь;
Звонят над шубкой меховую,
В которой ты была в ту ночь.

Лирический историзм и гражданственно-нравственный пафос явственно проступают и в собственно любовной лирике Блока. В ней тоже «бушует вьюга» трудной, утомительной и

несправедной жизни — бушует с той же опустошительной силой, как в стихах о родине. Мотивы бури, метели, вьюги, ветра, пожара, стихийных катастроф возникают в стихах Блока на равных правах и в тех случаях, когда он говорит прямо о России («Ты стоишь под метелицей дикой, роковая, родная страна...»), и тогда, когда речь идет о человеческом горе или счастье, о человеческой любви («Есть времена, есть дни, когда ворвется в сердце ветер снежный...»).

Поэтому в стихах Блока о любви (по большей части построенных как драматическая сцена) всегда присутствуют не только два непеременных героя лирического романа («я» и «ты», «он» и «она»), но и третий — *мир*.

Таковы, например, лирические шедевры Блока — «Я помню длительные муки...» (1908) или «Превратила всё в шутку сначала...» (1916), сжатые «новеллы» с сюжетом, пейзажем, характерами и психологическими мотивировками. Мы ясно представляем себе и героя и героиню, угадываем их отношения, кажется даже, что слышим их речь (хотя она непосредственно и не передана в стихах, — самый диалог опущен), вникаем в нарастание и разрешение их конфликта.

«Я» и «она» в первом из этих стихотворений — это не просто бесплотные тени обычных лирических дуэтов, но люди, характеры, поступки и драма которых обусловлены исторически. Это — те самые «дети страшных лет России», от имени которых писал Блок, и их несчастная, отравленная любовь есть следствие общего неблагополучия эпохи. Эффект такого ощущения достигнут тончайшими художественными средствами — образами, словарем, игрой словесных значений, интонацией и ритмом.

Я помню длительные муки:
Ночь догорала за окном;
Ее заломленные руки
Чуть брезжили в луче дневном.

Вся жизнь, ненужно изжитая,
Пытала, унижала, жгла;
А там, как призрак возраста,
День обозначил купола;

И под окошком участились
Прохожих быстрые шаги;
И в серых лужах расходились
Под каплями дождя круги;

И утро длилось, длилось, длилось...
И праздный тяготил вопрос;

И ничего не разрешилось
Весенним ливнем бурных слез.

Пасмурное утро, затяжной дождь, серые лужи, доносящиеся с улицы шаги равнодушных к чужому горю прохожих, «праздничный вопрос», тяготящий душу героя, бурное отчаянье героини, ее безнадежно заломленные руки и напрасные слезы — все это объяснено через общее и главное: через трудную и неправильную, «ненужно изжитую» жизнь, которая не приносит человеку ничего, кроме нравственной пытки и унижения.

И даже когда Блок рассказывает о таких сугубо частных вещах, как прогулка с дамой на петербургском «лихаче», он все равно возвращается в круг своих неотступных мыслей о «страшном мире» и о трагедии человека — пленника этого мира. В стихотворении «Болотистым, пустынным лугом летим. Одни...» чисто лирический сюжет погружен в атмосферу тревоги, которая овладела героем перед лицом грозящей катастрофы, «неотвратимого мрака». Болотистый луг, расходящиеся полукругом огни города, туман, цоканье копыт рысака, духи, кольца и перчатки возлюбленной — все это реальное, точно названное — в едином переживании объединяется с беспредельностью мироздания и бесцельным полетом миров, и за всем этим вместе тоже вырастает образ неблагополучного, рокового времени.

Все говорит о беспредельном,
Все хочет нам помочь,
Как этот мир, лететь бесцельно
В сияющую ночь!

Эпоха, история, действительность — вот та среда, в которой рождалась поэзия Блока, и реальная русская жизнь всегда просвечивает сквозь ее сюжеты, символы и метафоры. Когда Блок однажды на литературном вечере читал разные свои стихи, а ему кричали из публики: «О России, о России!», он «почти гневно», как передает очевидец, ответил: «Это все — о России!»¹

10

Ведя переключку со «всеим сущим», Александр Блок стал самым историческим из русских поэтов начала XX века, — не в том смысле, конечно, что много писал на собственно исторические темы, о прошлом (как, к примеру, В. Брюсов) либо углуб-

¹ В. Зоргенфрей. Александр Александрович Блок (по памяти за 15 лет). «Записки мечтателей», 1922, № 6, с. 147.

лялся в философию истории (впрочем, и эта область была ему знакома, о чем свидетельствуют хотя бы введения в первую и вторую главы «Возмездия» и «Скифов»), но потому прежде всего, что *чувство истории* как каждодневно творимого, вечного и необратимого процесса растворено во всем его творчестве, проникает его целиком.

Историзм в таком понимании — еще одна черта, отделяющая поэзию Блока от искусства декаданта. Мировоззрение декадента в принципе антиисторично: ему, по существу, чуждо ощущение истории как процесса. В объективных закономерностях истории декадент видит лишь посягательство на призрачные анархо-индивидуалистические права своей отъединившейся от общей жизни личности. В лучшем случае он обращается к истории как к источнику заемных вдохновений, необозримому каталогу тем и образов, которые можно пересказать и воспроизвести заново. Но он лишен исторического чувства, не способен ощутить и пережить исторический процесс как форму своей связи с целым — с обществом, народом, родиной, миром.

Для Блока же дух истории, которому он оставался неизменно верен, — это дух органической целостности, позволяющей понять исторический процесс не как череду разрозненных событий, а как поток единой жизни человечества. При таком подходе к истории, который позволяет понять и раскрыть ее внутренний смысл, художником с особенной силой овладевает ощущение «связи времен». И свою современность он переживает в движении — как безостановочный процесс, берущий начало в глубинах прошлого и устремленный в дали будущего, а себя самого ощущает частицей этого всеобщего поступательного движения. Елагин мост, пляска цыганки в столичном ресторане, «красный штоф полинялых диванов», бросившаяся под поезд девушка, трупный запах роз в итальянских церквах, мертвые души старого мира, собравшиеся на светский раут, бродяга с дырявым козырьком, щемящая солдатская песня, «крест и насыпь могилы братской» и многое, многое тому подобное в полноте лирического переживания сочетаются с тенью Данте, провалом Лиссабона, битвой на Куликовом поле, «прекрасной вничкой варяга».

Чувство личного участия в истории — всегда чувство преемственности, причастности к тому, что «было, было, было...». Прошлое переживается как событие собственной душевной жизни («Мы любим всё...», «Нам внятно всё...», «Мы помним всё...»). Поэт «помнит» Ивана Калиту и венецианских дождей; для него «свои» Галла Плацидия и Изотта Малатеста; он сам

перевоплощается то в Иоанна Крестителя («Таясь, проходит Саломея с моей кровавой головой...»), то в русского воина из рати Дмитрия Донского.

Собственно историческая тема никогда не превращается у Блока ни в мертвую ретроспекцию, ни в плоскую декорацию, ни в предмет эстетической стилизации. В его стихах нет неподвижных «исторических картин», экскурсов в прошлое, существующих сами по себе. История у него всегда пересекается с современностью, с живым ощущением *данного* исторического момента («Нет! Все, что есть, что было,— живо!..»). Древнерусский воин в цикле «На поле Куликовом» это не только объект исторического изображения, но — одновременно — и субъект лирической речи. Стихи написаны от лица лирического героя, ощутившего себя участником Куликовской битвы. Блок ничего не описывает, ни о чем не рассказывает, но воссоздает событие прошлого в лирическом переживании, в ощущении собственного действия: «Мы, сам-друг, над степью в полночь стали...», «Я — не первый воин, не последний...», «Говорит мне друг: «Остри свой меч...», «Слышал я Твой голос сердцем вещим...», «Я слушаю рокоты сечи и трубные крики татар...», «Я рыщу на белом коне...» — вплоть до удивительно конкретных деталей такой полной сопричастности прошлому: «Освежила пыльную кольчугу на моем плече.»

Но лирический историзм Блока — это не только власть припоминания, платоновского «анамнезиса», но также — и более всего — чувство *будущего*, без которого Блок не мыслил существования поэзии. Все его творчество проникнуто ощущением происходящего в жизни движения вперед, в предугадываемый новый мир, который предстоит завоевать «священным мечом».

Я верю: новый век взойдет
Средь всех несчастных поколений...
Пусть день далек — у нас всё те ж
Заветы юношам и девам:
Презреенье созревает гневом,
А зрелость гнева — есть мятеж...

Среди писем Блока есть одно исключительное по значению. Это письмо к одному из его юных литературных поклонников — начинающему грузинскому литератору А. И. Арсенишвили от марта 1912 года. Это, в сущности, целая идейно-художественная декларация, сжатая и емкая, дополняющая написанный незадолго до того Пролог поэмы «Возмездие» с его концепцией мужественности и бесстрашия художника, прямо и открыто глядящего в лицо миру.

Наиболее выделена в письме тема будущего. Корреспондент Блока говорил, что «есть сладкая тоска стихов», без которой жить на свете скучно и плохо. Блок отвечает: «...понимаю Вас, но *не хочу* знать этого. Мы пришли не тосковать и не отдыхать. То чудесное сплетение противоречивых чувств, мыслей и воли, которое носит имя *человеческой души*, именно оттого носит это *радостное* (да, несмотря на всю «дрянь», в которой мы сидим) *имя*, что оно все обращено более к будущему, чем к прошедшему; к прошедшему тоже, — но поскольку в прошедшем заложено будущее. Человек есть *будущее*. Когда же начинает преобладать прошедшее, хотя бы в чистейших и благороднейших своих формах... то человеку, младенцу, юноше и мужу в нас грозит опасность быть перенесенным в елисейские поля. Пусть всё там благоуханно, пусть самый воздух синее блаженством, — одно непоправимо: *нет будущего*. Значит, нет человека» (VIII, 384—385).

Эту мысль Блок развивал, защищал, обосновывал многократно, придавал ей значение первостепенной важности. С этой точки зрения он с присущей ему строгостью осуждал и самого себя, и свое творчество, понимая, что и оно заражено «ядами» тоски и отчаянья. В том же письме к Арсенишвили он сказал об этом не обинуясь: «Говорю Вам по своему опыту — боюсь я всяких тонких, сладких, *своих*, любимых, медленно действующих ядов. Боюсь и, употребляя усилие, возвращаюсь постоянно к более простой, демократической пище». В заключение Блок спрашивал своего корреспондента: «...что для Вас мои стихи? Только ли «елисейские поля» или морфий? Если так, то виноваты мы оба: Вы, не прочитавший между строк *больше* того, чем сумел (но ведь *хотел!*) написать я; и я, не сумевший написать того, что хотел... Последняя просьба к Вам: если Вы любите мои стихи, преодолите их яд, прочтите в них о будущем».

Строгое самоосуждение для художника — всегда благо, самодовольство — всегда гибель. История сама разобралась в том, что оставил миру Александр Блок.

Однажды, уже в конце жизни, он сказал о своих стихах: «Неситесь! Буря и тревога вам дали легкие крыла...» Буря века и пробужденная ею тревога человеческой души — это и есть сама стихия великой поэзии Александра Блока. Придя к историческому пониманию человека, объясняя «духом времени» формирование его личности и течение его судьбы, стараясь уловить самый «ритм времени» и найти ему ритмический эквивалент в своих стихах, Блок закономерно стал поэтом-пророком, гениально выразившим на своем неповторимом языке, соткан-

пом из тревоги, страсти и магической музыки, предчувствие «неслыханных перемен и невиданных мятежей», неотвратимо надвигавшихся на Россию.

А когда наша родина пережила действительно неслыханную перемену, Блок сказал, что революция прекрасна — потому что возвращает человека к настоящей жизни, что новая, Октябрьская Россия «заразила уже здоровьем человечество» (VII, 326) и что будущее — только за нею.

Новая Россия прочитала своего поэта так, как он этого хотел. С верой в будущее он сказал от лица своего читателя-друга — «веселого юноши»:

Простим угрюмство — разве это
Сокрытый двигатель его?
Он весь — дитя добра и света,
Он весь — свободы торжество!

«Угрюмство», наложившее печать на многое из того, что написал Блок, понятно и объяснимо, поскольку оно запечатлело душевный опыт глубоко искреннего, мучительного переживания той исторической трагедии, которую во время Блока, в канун Октябрьской революции, переживала вся Россия. А «сокрытый двигатель» его поэзии действует безотказно и со все возрастающей силой — во имя торжества добра, света и свободы.

11

Творческий опыт Александра Блока сохраняет громадное значение и в наше время, когда в мире так обострилась идейная борьба между новейшими модернистскими течениями, знаменующими распад реакционного буржуазного искусства, и набирающим силу социалистическим искусством, которое обретает опору в революционной активности трудящихся масс.

Блок учит тому, что поэзия — дело не шуточное, что призвание поэта — призвание высокое, потому что он ответствен перед людьми и за людей. Поэту, говорил Блок, «дана какая-то роль в мировой культуре...» «его дело — историческое» (VI, 162 и 165). «Только о великом стоит думать, только большие задания должен ставить себе писатель; ставить смело, не смущаясь своими личными малыми силами»¹.

Блок учит тому «святому беспокойству», той сжигающей тревоге духа, без которого нет и не может быть творчества.

¹ Александр Блок. Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 8. Л., 1938, с. 6.

«Ведь именно «литератор» есть человек той породы, которой суждено всегда от рождения до смерти волноваться, ярко впечатлеть в своей душе и в своих книгах все острые углы и бросаемые ими тени. Для писателя — мир должен быть обнажен и бесстыдно ярок. Таков он для Толстого и Достоевского. Оттого — нет ни минуты покоя...» (VIII, 276).

Блок учит пониманию поэзии как могущественного средства духовно-нравственного воспитания. Назначение поэзии — силой гармонии добыть нечто ценное, «более интересное, чем средне-человеческое», и тем самым поднять человека над уровнем обыкновенности (VI, 165). Поэзия способна воодушевить и выпрямить человека в трудную для него минуту. Поэзия — это «испытание сердец» и закалка творческой воли, необходимой человеку, чтобы жить, действовать, бороться.

Блок учит тому, что поэт должен творить в согласии с духом и ритмами действительной жизни, с ее «мировым оркестром». «Душа поэта подобна приемнику, который собирает из воздуха и сосредоточивает в себе всю силу электричества» (VI, 376). Тем самым решается вопрос о творческой свободе поэта. Она неотделима от причастности художника к обществу, к народу. «Искусство есть радость быть самим собой, жить и принадлежать обществу» (VI, 21). Нельзя «нарушать визгливым воем своей расстроенной души важную торжественность мирового оркестра» (V, 417). Высшая свобода творчества — в согласии с духом времени, которому истинный художник ни при каких обстоятельствах изменить не может: «Век прощает все грехи... Он никому не прощает одного: измены духу времени» (V, 450).

Именно потому Блок утверждал, что поэма «Двенадцать», создание которой явилось, конечно, наивысшим проявлением его творческой свободы, — лучшее из всего, что он написал, потому что тогда он «жил современностью»¹. И тем убедительнее звучат и в наше время слова Блока, которые он уже после Октября снова повторил относительно согласия поэта с «мировым оркестром» жизни: художник должен «слушать ту великую музыку будущего, звуками которой наполнен воздух, и не выискивать отдельных визгливых и фальшивых нот в величавом реве и звоне мирового оркестра» (VI, 19).

Блок учит тому, что поэзия — это не «эстетическая забава», не веселое и приятное ремесло, а трудный подвиг, «испытание

¹ См.: Г. Блок. Герои «Возмездия». «Русский современник», 1924, № 3, с. 184.

огнем и железом». «Искусство, как и жизнь, слабым не по плечу», «писать трудно — и должно быть трудно» (VI, 273; V, 678). Художественное творчество — это «строгий чин», здесь нет места суете, самодовольству и рекламе. Художник, поэт «на каждом шагу должен исповедаться перед собой, проверять себя до конца, выворачиваться наизнанку; если этого нет, — не помогут ни наука, ни вкус, ни даровитость — искусство будет улетать» (VI, 337).

Блок учит презрению ко всякого рода эстетической лжи, дешевому украшательству, бездушному формализму, холодному версификаторству. «Предаваться головоломным выдумкам — еще не значит быть художником» (V, 433). Творчество больших художников Блок уподоблял не регулярному «французскому парку», а вольно разросшемуся «русскому саду», где «непреренно соединяется всегда приятное с полезным и красивое с некрасивым. Такой сад *прекраснее* красивого парка; творчество *больших* художников есть всегда прекрасный сад и с цветами и с репейником, а не красивый парк с утрамбованными дорожками» (VII, 365). Последнее, что написал Блок в прозе, была гневная статья «Без божества, без вдохновения», посвященная беспощадному изобличению эстетствующих поэтов акмеистической школы, которые в своих выглаженных и отлакированных стихах, не желая иметь и тени представления о русской жизни и о жизни мира вообще, потопили себя «в холодном болоте бездушных теорий и всяческого формализма» (VI, 183).

Блок учит высокому и строгому мастерству поэзии, той высшей простоте, отчетливости и экономии художественных средств, при которой теряют цену любые «узорные финтифлюшки вокруг пустынной души» (VIII, 440). Поэт должен неустанно изыскивать такие формы, которые способны выдержать самый сильный «напор прибывающей творческой энергии» (VI, 7). В свете наших нынешних размышлений и споров об искусстве поэзии особую актуальность приобретает мысль Блока о том, что «форма искусства есть образующий дух, творческий порядок», что хорошим художником следует признать того, кто «из данного хаоса (а не в нем и не на нем)... творит космос» (IX, 160).

Блок учит, наконец, тому, что поэзия, творимая человеком и для человека, бессмертна и ничем не заменима. Время не властно над истинной поэзией. «Поэт — величина неизменная. Могут устареть его язык, его приемы; по сущности его дела не устаревает». Поэтому «нельзя сопротивляться могуществу гармонии, внесенной в мир поэтом» (VI, 160, 165).

Творчество Александра Блока, его опыт, его пример, его судьба — это и наш ответ на обезчеловеченную поэзию нынешнего декаданса, из которой вынули душу живую и вместо нее вставили нехитрую машинку, способную издавать не слишком членораздельные звуки, совершенно бесполезные в душевном обиходе нормального человека. Уже при жизни Блока наиболее чуткие и прозорливые люди поняли, что он стал вровень с великими лириками прошлого. Но, конечно, положение, которое Блок занял при жизни, не может идти ни в какое сравнение с его прекрасной посмертной судьбой. Свыше полувека длится испытание сердец гармонией, внесенной Блоком в мир. За это время вполне и окончательно выяснились его место, роль и значение в истории русской и мировой поэзии.

Александр Блок вошел в безостановочный поток времени, как входит в него все великое и непреходящее в искусстве. И он живет в этом потоке, говоря его же словами, «с удесyтеренной силой», потому что с каждым годом, с каждым десятилетием все больше человеческих сердец подпадает под неодолимую власть его гармонии.

Александр Блок и сегодня — наш союзник и соратник в борьбе за поэзию больших мыслей и чувств, поэзию общенародного звучания. Великая историческая заслуга Александра Блока, пошедшего навстречу революции с открытой душой, состоит в том, что он связал прошлое с настоящим, озаменовал своей личностью, жизнью и творчеством преемственность русской национальной культуры. В своих шедеврах — в третьем томе лирики, «Возмездии», «Розе и Кресте» — он завершил поэтические искания всего русского XIX века, «Двенадцатью» и «Скифами» — открыл первую, заглавную страницу русской поэзии советской эпохи.

Поэты нового мира, родившегося в огне Великой Октябрьской революции, и среди них прежде всего Александр Блок и Владимир Маяковский, — утвердили за русской поэзией нашего века значение всемирно-историческое. Оно воплощено в понятии *музыка революции*.

Александр Блок был первым, кто «с трепетом и верой в величие эпохи» (VI, 437) услышал и гениально передал эту музыку, волна которой на наших глазах взметается все выше и выше, омывая наш бесконечно сложный, беспокойный, быстро меняющийся мир.

Статья печатается по изданию: В. л. О р л о в. Перепутья. Из истории поэзии начала XX века. М., «Художественная литература», 1976.

ТОЛЬКО
ОБ ОДНОЙ ЗВЕЗДЕ



Все будет хорошо, Россия будет великой.
Но как долго ждать и как трудно дожждаться.

Ал. Блок. 22. IV. 1917

У меня была революция и Моцарт.
Революция — настоящее, а Моцарт —
предвкушение будущего...

Г. Чичерин

Н а высоком рассветном небосводе отечественной культуры начала двадцатого века, сплошь исчерченном огневыми сполохами революций, на его зоревой октябрьской грани не вдруг замечаешь, но невольно запоминаешь сияние одной крупной звезды. В то время как все прочие светила, отбрасывающие на земную твердь то ли собственные, то ли отраженные лучи, жмутся друг к другу,

эта держится вроде бы особняком. И свет ее «странен». Его врубелевский спектр не спутаешь ни с каким другим, а вызванное им однажды очарование потом уж не проходит никогда.

Имя этой звезды — Блок.

Для немалой части изучавших родную литературу в старших классах средней школы он по сию пору «декадент», и этим якобы «все сказано». Оживление интереса к творчеству поэта в последние десятилетия, отмеченные значительным подъемом образовательного уровня трудящихся, ростом их духовных запросов, «возвышением» потребностей, однако, показывает, что дело тут куда сложнее. Очевидно, свидетельствовать своим творчеством о «декадансе», то есть упадке, вырождении старой, буржуазно-помещичьей культуры, еще не значит быть самому вырожденцем. Ведь и Блок когда-то делил литературных декадентов на «хороших» и «дурных». «Название декадентство, — писал он о первых, тех, кто, не будучи продуктом духовного гниения господствующих классов, пытается вырваться из цепких объятий традиционного мироощущения, — прилепляется публикой ко всему, чего она не понимает» (VII, 25). При этом совершается пагубное смешение здорового в тенденции порождения переходной эпохи с ее духовными отбросами, «(чему, кстати, — замечал Блок, — очень способствуют настоящие «упадочники», дегенераты, имена которых история сохранит без благодарности)» (VII, 26).

Ради полной ясности хочу сразу предупредить читателя, что не намереваюсь в этих заметках предпринимать какие бы то ни было историко-литературные экскурсы и филологические изыскания. Александр Александрович Блок привлекает мое, можно сказать, любительское внимание главным образом не как поэт, а всего лишь как человек, и его произведения затрагиваются только под этим углом зрения.

Впрочем, и индивидуальный человеческий облик Блока не самоцель. Он интересен *социально* — как ярчайшее до ослепительности выражение самочувствования и самосознания беспощадно искреннего, по оценке Максима Горького, бескомпромиссно честного интеллигента ранней, начальной поры новой общественной формации, лишенного каких бы то ни было меццанских преубеждений и вместе с тем наделенного поразительным историческим чутьем. Его-то иной раз ох как не хватает отдельным нашим современникам, профессионально занимающимся интеллектуальным трудом.

Речь А. А. Блока по случаю восьмидесят четвертой годовщины гибели А. С. Пушкина начинается так:

«Наша память хранит с малолетства веселое имя: Пушкин. Это имя, этот звук наполняет собою многие дни нашей жизни. Сумрачные имена императоров, полководцев, изобретателей орудий убийства, мучителей и мучеников жизни. И рядом с ними — это легкое имя: Пушкин» (VI, 160).

Если хоть в какой-то мере допустимо сопоставлять подобные вещи, имя «Блок» веселым и легким не назовешь. От него, наоборот, веет каким-то белым холодом, чудится каменная тевтонская тяжесть, явление которой на Руси объяснимо лишь иноземным пришельством.

Но с подозрением относиться к Блоку только на этом основании даже самые что ни на есть «природные русаки» не имеют права. В антологии нашей поэзии текущего столетия не так уж легко отыскать автора «русее» его. Конечно, на язык просится, например, имя Сергея Есенина. Но это еще вопрос, национальнее ли он Блока. По свидетельству Блока, Есенин называл его «западником» (VII, 313). А сам не поднимался (допустим, потому, что был еще слишком молод) до пушкинской божественной всеохватности, оставаясь верен исконному крестьянскому мировосприятию. *А крестьянское и национальное далеко не одно и то же.* Немало недоразумений происходило из-за того, что русское вследствие ограниченности кругозора путали с деревенским, подчас отказывая в этом звании лучшим творениям российской интеллигенции, то есть наиболее рафинированным, ювелирно ограненным проявлениям того же отечественного духа, к которым по праву принадлежит и Пушкин и Блок¹.

¹ Горький писал о драме Есенина, который погиб, так и не сумев «понять, почувствовать глубокое и всем ходом истории обусловленное значение того, что называется «смычкой» города и деревни. Трудно лирикам жить во время эпического, в героические будни, я бы сказал», — добавлял он и ставил в пример Михаила Исаковского, который «хорошо понял необходимость и неизбежность «смычки», хорошо видит процесс ее и прекрасно чувствует чудеса будних дней». В одном только Горький с Исаковским не соглашался, критикуя его строки:

Я потерял крестьянские права,
Но навсегда останусь деревенским.

«Вот это последнее, — писал Горький, — я думаю, уже неверно. Михаил Исаковский не деревенский, а тот новый человек, который знает, что город и деревня — две силы, которые отдельно одна от другой существовать не могут, и знает, что для них пришла пора слиться в одну, необоримую творческую силу, — слиться так плотно, как до сей поры силы эти никогда и нигде не сливались». (М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24. М., Гослитиздат, 1953, с. 310—312).

По своему происхождению Блок «нерусский» не более, чем великий правнук «арапа Петра Великого», знаменитого абиссинца Абрама Петровича Ганнибала. Существенной роли не играет, что в жилах его была доля не африканской, а «нордической» крови: по преданию, отдаленный предок Блока, выходец из Мекленбурга, служил врачом у царя Алексея Михайловича. Подобные «примеси» — при удивлявших иностранцев веротерпимости и уживчивости восточных славян — довольно типичны для многих русских, и не только образованных семей. Еще не так давно от людей, хорошо помнивших старое время, можно было услышать исполненные своеобразной гордости слова о прабабушке-эстонке или бабушке-татарке. Удивительно, но факт. Донской ли, терский или кубанский казак, как правило, избегал родства со своими же православными, но «иногородними» русаками, но мог примириться с чужеземной полонянкой, взятой сыном в жены, и охотно братался с отважным кавказцем. Русь с ее бесконечными просторами многие века была ареной перемещения и расселения разноплеменных масс людей, открытой культурным веяниям со всех стран света, и не замыкалась от других народов в свою национальную скорлупу. Национализм всегда — даже в те времена, когда он в форме великодержавной идеологии сознательно насаждался царским правительством, — неуютно чувствовал себя в русском народе. Не в этом ли одно из объяснений того, что неохватно мощный ствол российской духовной культуры своей разросшейся корневой системой органически связан по сути со всеми основными плодородными слоями культурной почвы человечества?

Мы любим всё — и жар холодных числ,
И дар божественных видений,
Нам внятно всё — и острый галльский смысл,
И сумрачный германский гений...

Эти строки из «Скифов» звучат как образная аттестация природно-исторической предрасположенности русского человека к *интернационализму*, как художественная характеристика примечательнейшей черты его *национального* характера. «Ненавидеть интернационализм — не знать и не чувствовать силы национальной», — записал Блок в дневнике 5 января 1918 года (VII, 314).

Всякий раз, когда отзвучит величественная оратория всенародного торжества в честь очередной годовщины Октября, на память вновь и вновь приходят другие связанные с ней, пусть и не столь громкие, но тоже дорогие нам даты. Одна из них уже давно время от времени всплывает в моем сознании. Кон-

кретно речь идет о появлении 19 января 1918 года в газете «Знамя труда» статьи Блока «Интеллигенция и Революция».

Ну что, казалось бы, могла означать в жизни профессионального, широкоизвестного и давно признанного литератора еще одна публикация? Однако ставить так вопрос о названной статье не только безграмотно, но и бестактно. «Интеллигенция и Революция», а ее Блок начал писать в последние дни 1917 года, есть знамение поворота, и поворота решительного, лучшей части дореволюционной интеллигенции к Советской власти, к тесному союзу и плодотворному сотрудничеству с победившим пролетариатом. Эта статья — историческая декларация пролетарского мироощущения передовых, социально ответственных деятелей умственного труда, не говоря уже о переломно-программном значении ее в творчестве, во всей деятельности самого поэта.

«У буржуа, — писал Блок, — почва под ногами определенная, как у свиньи — навоз: семья, капитал, служебное положение, орден, чин, бог на иконе, царь на троне. Вытащи это — и все полетит вверх тормашками.

У интеллигента, как он всегда хвалился, такой почвы никогда не было. Его ценности невещественны. Его царя можно отнять только с головой вместе. Уменьше, знанье, методы, навыки, таланты — имущество кочевое и крылатое. Мы бездомны, бесfamilейны, бесчинны, нищи, — что же нам терять?» (VI, 18).

Сказано категорично, с некоторым психологическим «перехлестом», но зато недвусмысленно четко. «Как он всегда хвалился» ввернуто не случайно, как не случайно ни одно слово в этой статье. Напоминание о фрондерской болтовне, призванной продемонстрировать отличие интеллигента от буржуа, звучит здесь укором. Многие из ранее похвалявшихся своей «беспочвенностью» повели себя перед лицом революционного народа как заурядные мещане. Вопрос «что же нам терять?» как бы навеян заключительными словами «Манифеста Коммунистической партии»: «Пусть господствующие классы содрогаются перед Коммунистической Революцией. Пролетариям нечего в ней терять, кроме своих цепей. Приобретут же они весь мир»¹. Последнее не натяжка, ибо это произведение классического марксизма Блоку было хорошо известно. «Манифест Маркса, — подчеркивал он в статье о Рихарде Вагнере, — ...представляет собою новую для своего времени картину всей истории человечества, разъясняющую исторический смысл революции...» (VI, 22).

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, с. 459.

Блок отмечает, что творение Вагнера «Искусство и Революция» «связано с Марксом идейно, жизненно», но не замалчивает различий между ними, различий между «реальным политиком» и художником, творение которого «смело обращено ко всему умственному пролетариату Европы» (VI, 22).

Многочисленными случалось так, что в длительные периоды эволюционного прозябания общества бок о бок могли действовать, находиться в спокойных повседневных служебных и житейски-бытовых отношениях, даже «водить дружбу» совершенно разные по своим фундаментальным воззрениям люди. Иногда эта разница навсегда оставалась неосуществившейся возможностью, иногда она бывала неясна им самим, иногда вызревала лишь постепенно и вдруг прорывалась, когда перед обществом во весь рост вставала проблема: *дальше жить так невозможно — как жить дальше?* Решение проблемы с позиций того или другого из основных противоборствующих классов, с противоположных позиций сил эксплуататорского «порядка» или же революционной демократии было причиной многих гражданских коллизий: по разные стороны баррикады оказывались не только бывшие друзья, раскалывались и семьи, брат иногда шел на брата, жена, если вспомнить хрестоматийный пример — тревневскую Любовь Яровую, — бывала вынуждена делать жестокий выбор между любовью к мужу и верностью своему народу.

Ожидала ли Блока подобная же участь? Исходя из многих обстоятельств его личной и творческой биографии, из состава его ближайшего окружения, пожалуй, скорее можно было бы ответить: нет. И это «нет» оказалось бы искомой истиной, если бы речь шла о заурядной личности, то есть о решении арифметической или как максимум алгебраической задачи. Но здесь все вышло — и не могло не выйти — как раз наоборот. Переживший мистические сны юности, восторги богемы и пьяные миражи Блок, к счастью, обманул представления многих. Духовный вождь символистов, первый русский поэт начала века, не дрогнув, встал на сторону большевиков. Одна лишь парадоксальность этого решения придает его личности неповторимо романтический и трагический ореол. «Не много ли я взял на себя? — размышляет поэт. — Люба (жена Блока — Любовь Дмитриевна, дочь Д. И. Менделеева. — Р. К.), шутя, говорит: рикируйся. Жутко» (IX, 389).

Начались, как в подобных случаях говаривал М. Е. Салтыков-Щедрин, всяческие рылокошения и спиноотворачивания. «Звонил Есенин, — записывает Блок 22 января 1918 года, —

рассказывал о вчерашнем «утре России» в Тенишевском зале. Гизетти (литературный критик.— Р. К.) и толпа кричали по адресу его, А. Белого и моему: «изменники». Не подают руки. Кадеты и Мережковские злятся на меня страшно. Статья «искренняя», но «нельзя» простить» (IX, 385).

И тут же — как открытие! — безошибочный полемический выпад поэта: «Господа, вы никогда не знали России и никогда ее не любили!»

И крупная приписка красным карандашом: «Правда глаза колет».

Это уже была борьба, и Блок проявил себя неплохим бойцом.

Поэт написал «жутко» не потому, что его смутила или заставила усомниться в правильности решения реакция иных бывших друзей. Нет, так вопрос не стоял. Источник испытываемого Блоком чувства был другого толка. Он происходил из эмоционально окрашенного осознания взятой им на себя исторической ответственности, огромная мера которой ему, человеку, до недавнего времени весьма далекому от политики, не искушенному в решении проблем, связанных с судьбами сотен тысяч и миллионов, представлялась особенно непривычной. Было отчего испытывать «жуть» этой в высшей степени самокритичной натуре. Ключевая фраза тут: «Не много ли я взял на себя?» Ее можно прочесть и так: *а достоин ли я?*

Из замечательных качеств личности Блока, которые объясняют нам его поведение, хотелось бы (естественно, не без опасения навлечь на себя упреки в схематизации) назвать здесь такие.

Во-первых, органическое освоение высших достижений отечественной и мировой культуры в самом широком смысле, ощущение себя в мире высокого искусства прошлого и настоящего как в родной стихии и, конечно же, то, что называют эрудицией, освещенное изнутри уникальным проникновением в самую суть духовного творчества. Писать об этом можно много, но я ограничусь одним примером.

Паразительны очерки «Молнии искусства» из незаконченной книги итальянских впечатлений. Они передают почти физическое ощущение того, что подземный шорох истории, прошумевшей и невозвратимой, быть может, ближе, прикровеннее приезжему чужеземному поэту, чем большинству уроженцев этой земли. Поэт пронизательно всматривается в повседневность современного ему буржуазного общества и с болью констатирует его кричащую отчужденность не только от культур-

ных слоев античности, но и от наследия эпохи Возрождения. Особенно отчетливо это выражено в стихотворении «Флоренция» из цикла «Итальянские стихи»:

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

Звонят в пыли велосипеды
Там, где святой монах сожжен,
Где Леонардо сумрак ведал,
Беато снился синий сон!

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

Во-вторых, хрустальная душевная чистота, безупречная внутренняя честность, чуждость и неприятие какой бы то ни было фальши, нравственная цельность и верность самому себе, начиная от бесконечной — к сожалению, без такого же ответного чувства — любви к жене и кончая отношением к своему писательскому ремеслу. В условиях свирепствующей реакции, писал Блок в 1907 году, «почти не видишь вокруг себя настоящих людей, хотя и веришь, что в каждом встречном есть запуганная душа, которая могла бы стать очевидной для всех, если бы захотела. Но люди не хотят быть очевидными и притворяются, что им есть еще что терять. Это так понятно у тех, для кого цепи всяких отношений еще не совсем перержавели, чье сознание еще смутно. Но это преступно у тех, кто, родившись в глухую ночь, увидел над собою голубое сияние одной звезды и всю жизнь простирал руки к ней одной...» (V, 209). Уже к тому времени «цепи» поэта перержавели. И он не стеснялся быть для иных своих современников неприятным недоразумением, никому в мире не старался угождать, ибо, пользуясь его же словами, *ничему в мире, кроме увиденной им звезды, не была предана его душа.*

В-третьих, доминирующий надо всем патриотизм, беспредельное чувство Родины, России, о которой особенно нежно надо заботиться в «безвременье», «в эпоху распахнувшихся на площадь дверей, отпылавших очагов, потухших окон» (V, 71).

Как Россия, так и мы — эти слова были удивительно естественны в устах Блока, оказавшегося готовым отрешиться от соб-

ственного очага и всецело отдаться во власть вьюги гражданственности. Д. С. Мережковский в связи с этим уличал его в сатанинской гордыне, выразив тем самым, как потом сетовал Блок, «ужасно презрительное и предвзятое отношение к делу». Есть такой сорт людей, которые, исключая высокое из своей собственной бытовой повседневности, делают то же и по отношению ко всем остальным. Отечестволюбие они считают риторикой и его проявления пытаются так или иначе расчленять и низводить до уровня ремесленно-цеховых, групповых, а то и просто житейски-потребительских интересов. Не может быть, говорят они, чтобы имярек исходил лишь из соображений общей пользы или из идеальных побуждений, что-то тут не то, *для чего-то это ему надо*, но вот для чего?..

Впрочем, Блок тогда, в 1910 году, не винил ни в чем Мережковского и пробовал объяснить его ругань общими тяжелыми условиями русской культуры, когда «всякий только смотрит и ищет, как бы ему кого-нибудь обругать, притом, — чем ближе человек, тем язвительней и беспощадней» (V, 442). Надо было пережить целых семь лет (и каких!) и, самое главное, *нащупать роковую разделительную черту, неумолимый классовый водораздел*, чтобы бросить безошибочно беспощадную фразу, которую мы уже цитировали: «Господа, вы никогда не знали России и никогда ее не любили!»¹

«Чем больше чувствуешь связь с родиной, — писал Блок в незаконченном ответе Мережковскому, — тем реальнее и охотней представляешь ее себе, как живой организм...

Родина — это огромное, родное, дышащее существо, подобное человеку, но бесконечно более уютное, ласковое, беспомощное, чем отдельный человек...

Родина — древнее, бесконечно древнее существо, большое, потому неповоротливое, и самому ему не счесть никогда своих сил, своих мышц, своих возможностей, так они рассеяны по матушке-земле» (V, 443).

¹ «Даже у такого утонченного поэта, как Блок, — отмечал не весьма жаловавший Александра Александровича А. В. Луначарский, — тоже имеются иногда какие-то ноты, которые еще до революции 1917 года как-то подземно связывают его с судьбами бедноты. Так что, живя в одной стране, люди, разумеется, группировались не с такой абсолютностью в разные лагеря. Известное внутреннее соединение этих сосудов было, но, в общем, это не мешает тому, чтобы сразу мы условились, что здесь две реки, два водораздела, хотя кое-где и спаявшихся своими притоками» (А. В. Луначарский. Очерки по истории русской литературы. М., «Художественная литература», 1976, с. 434).

Блоковский образ России, блоковское ощущение родины очень характерно русские, основанные на глубоко прочувствованном знании истории страны и истории ее духа. Поэт-петербуржец, выходец из образованнейшего рода не ведает областнических или же салонных предпочтений, а тем более противопоставлений. Ему равно дороги и подновгородские лесные топи и ковыльные дали южных степей. Восприятие им родины можно назвать по-настоящему культурным в лучшем смысле слова. В нем нет ни грана какого бы то ни было местнического чванства и тем более национализма. Именно такое восприятие земли отцов достойно великого народа и оно сродни государственному мышлению. Насколько оно по типу своему выше, например, педантского взгляда Н. Бердяева, который увидел в истории «пять разных России: Россию киевскую, Россию татарского периода, Россию московскую, Россию петровскую, императорскую и, наконец, новую советскую Россию»¹.

Родина — живой организм... Это ощущение не только блоковское. Россию растущую, Россию в движении, Россию, устремленную вперед, с восторгом и тревогой воспевали все великие русские писатели. Пушкин не только по высочайшему повелению брался писать две истории — Петра и Пугачева. Начало интеллектуальное, культурно-преобразовательное, представленное Петром в деспотически-варварской форме, и начало глубинно-народное, не находившее, однако, нестихийного, небунтарского, неразрушительного выхода, но сулящее невиданное творческое обновление и облагораживание родного края в будущем,— все это была Россия в ее трагическом раздвоении, о преодолении которого мучительно размышлял и Блок.

«Куда ты скачешь, гордый конь, И где опустишь ты копыта?» — вопрошал Пушкин Медного всадника.

У Гоголя это уже вопрос, обращенный к летящей тройке: «Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливаются колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земле...» К этому образу не один раз обращался Блок. Пророческие видения и мрачные странности Гоголя вообще производили на него какое-то магическое впечатление. В них виделся ему шифр к тайнописи грядущего. «Гоголь и многие русские

¹ Николай Бердяев. Истоки и смысл русского коммунизма. Париж, YMCA-PRESS, с. 7.

писатели любили представлять себе Россию как воплощение тишины и сна; но этот сон кончается; тишина сменяется отдаленным и возрастающим гулом, непохожим на смешанный городской гул» (V, 327). Это из статьи «Народ и интеллигенция» 1908 года. *Не есть ли этот все более слышимый гул тот самый «чудный звон» колокольчика Руси-тройки?* — спрашивал Блок. После революции 1905 года об этом задумывалась вся мыслящая Россия и терзалась предчувствиями.

«В полете на воссоединение с целым, в музыке мирового оркестра, в звоне струн и бубенцов, в свисте ветра, в визге скрипок — родилось дитя Гоголя, — писал Блок в 1909 году. — Этого ребенка назвал он Россией. Она глядит на нас из синей бездны будущего и зовет туда. Во что она вырастет, — не знаем; как назовем ее, — не знаем» (V, 379).

Есть в блоковской пьесе «Песня Судьбы» (1907—1908), полной смутных пророчеств и невнятных призывов, образ обожаемой толпой певицы Фаины. Он, как и другие образы пьесы, многозначен, и одно из возможных его отождествлений — это *родина*, ждущая и зовущая бурю и солнце, что развеяли бы светлым ветром туманы и кружащее над ней черное воронье. Фаина и Герман говорят между собой на обычном языке влюбленных, но совсем не тот смысл угадывается в их речах.

Вот Герман объясняет Другу мотивы своего ухода из тихой белой обители, от продолжающей его верно ждать ангелоподобной Елены, от безысходного счастья, и мы видим, что дело тут не в поисках новой возлюбленной... «Все, что было, все, что будет, — обступило меня: точно эти дни живу я жизнью всех времен, живу муками моей родины. Помню страшный день Куликовской битвы. — Князь встал с дружиной на холме, земля дрожала от скрипа татарских телег, орлиный клекот грозил невзгодой. Потом поползла зловеющая ночь, и Непрядва убралась туманом, как невеста фатой. Князь и воевода стали под холмом и слушали землю: лебеди и гуси мятежно плескались, рыдала вдовнца, мать билась о стремя сына. Только над русским станом стояла тишина, и полыхала далекая зарница. Но ветер угнал туман, настало вот такое же осеннее утро, и так же, я помню, пахло гарью. И двинулся с холма сияющий княжеский стяг. Когда первые пали мертвыми чернец и татарин, рати сшиблись, и весь день дрались, резались, грызлись... А свежее войско весь день должно было сидеть в засаде, только смотреть, и плакать, и рваться в битву... И воевода повторял, остерегая: рано еще, не настал наш час. — Господи! Я знаю, как всякий воин в той засадной рати, как просит сердце работы, и как ра-

по еще, рано!.. Но вот оно — утро! Опять — торжественная музыка солнца, как военные трубы, как далекая битва... а я — здесь, как воин в засаде, не смею биться, не знаю, что делать, не должен, не настал мой час! — Вот зачем я не сплю ночей: я жду всем сердцем того, кто придет и скажет: «Пробил твой час! Пора!» (IV, 148—149).

Фаина, зовущая того статного, русого, с дивными серыми очами, который ее освободит, — это не обычная невеста, а *призвание*, смысл которого вот-вот станет ясен Герману, и тогда, разорвав завесу вековых российских будней, наступит прозрение. Блок точно знает, что оно наступит скоро, но не знает, что за прозрение это будет. Поэтому встреча Фаины и Германа преждевременна. Фаина ничем не связана, у нее ни дома, ни родных, ни близких никогда не было. А Герман лишь сейчас осознал, что избавлен от искусственных уз, что путь свободен и что здесь только и начинается долг, но он не накопил еще внутренней силы, чтобы наполнить долг достойным содержанием. И ему следует пока расстаться с Фаиной, с тем чтобы потом соединиться с ней вновь навсегда.

Проводя аналогию между образом Фаины (кстати, по-гречески это имя означает «сияющая») и образом Родины, я вспоминаю позднейший цикл стихотворений «Родина», один из высочайших пиков патриотической русской поэзии, как кажется, недостаточно читаемый и почитаемый по сию пору. Так вот, там не только присутствуют и развиваются все темы монолога Германа о Куликовской битве, но и есть удивительное объединение образа отчизны и женщины, в чем-то напоминающее настроение «Слова о полку Игореве»:

О, Русь моя! Жена моя! До боли
Нам ясен долгий путь!

И еще одно, собственно то, что делает Блока продолжением линии Пушкин — Гоголь, Медный всадник — птица-тройка: его, блоковская, аллегория исторического движения России:

И вечный бой! Покой нам только снится
Сквозь кровь и пыль...
Летит, летит степная кобылица
И мнет ковыль...

Знаменательно, что поэт обратился к теме поля Куликова в канун великой череды русских революций. В бурной современности узнает он новое «начало высоких и мятежных дней» и по-

своему выстраивает в один ряд рубежные вехи отечественной истории, не случайно делая упор прежде всего на победе рати Дмитрия Ивановича, Андрея и Дмитрия Ольгердовичей, иными словами, на вступлении национально-освободительной борьбы русского народа в свою завершающую фазу, означавшую начало национального возрождения. В этой связи невольно обращает на себя внимание такое совпадение: в нынешнем, 1980 году, когда будет отмечаться 100-летие со дня рождения А. А. Блока, исполняется также 600 лет Куликовской битвы и 500 лет неудачной военной вылазки Ахмед-хана на реке Угре — свидетельства окончательного падения золотоордынского ига. Трудно переоценить вдохновляющий потенциал, который несут в себе эти юбилеи с точки зрения их воздействия на патриотическое и интернационалистское сознание, и с этим потенциалом надо по-хозяйски умело, бережно и чутко обойтись.

И, наконец, в-четвертых, уникальная художническая интуиция, которую можно, пожалуй, сравнить только с пушкинской. Это она поставила перед поэтом, казалось бы, нелепый для символиста вопрос *пользы* художественных произведений, иначе говоря, прибавила к его вечной заботе о форме и содержании заботу о *долге*. «В сознании долга, великой ответственности и связи с народом и обществом, которое произвело его, — утверждает поэт, — художник находит силу ритмически идти единственно необходимым путем. Это — самый опасный, самый узкий, но и самый прямой путь» (V, 238). *Долг*, по Блоку, *есть пуге-водный ритм нашей жизни*. Настоящий писатель, считал он, должен обладать *чувством пути*, это его первый и главный признак. Тем самым определяется и его внутренний «такт», ритмическая окраска его деятельности. «Всего опаснее — утрата этого ритма. Неустанное напряжение внутреннего слуха, прислушивание как бы к отдаленной музыке есть неперемненное условие писательского бытия. Только слыша музыку отдаленного «оркестра» (который и есть «мировой оркестр» души народной), можно позволить себе легкую «игру» (V, 370—371).

О «музыке», «музыкальности», «мировом оркестре» в блоковском словоупотреблении нельзя не сказать особо. Эти термины у него появляются очень часто, и они значат неизмеримо больше, чем простое звучание известных всем инструментов. «Музыка», без всякого преувеличения, возведена поэтом в ранг философско-исторической категории. С одной стороны, она сродни понятию *универсального закона бытия* вообще, социального бытия в частности, может быть, тому, что древние греки

называли «логосом». С другой стороны, музыка у поэта означает гармонию, *гармоническое начало* в природе, общественной жизни, в движении человеческого духа. Далее, это, по Блоку, *полифония народной души*, то есть поэтический способ выражения той истины, что реальное историческое действие есть действие больших людских массивов. Наконец, музыка сродни категории *меры*, и музыкальность есть знак, критерий правомерности, законности, оправданности, моральности и т. п. данного социального явления. А это значит, что она тут также категория *нравственная*, оценочно-ориентирующая, позволяющая положительно относиться лишь к «музыкальным» поступкам и требующая совершать только их.

Блок опять-таки обращается к мысли Гоголя, который скептически оценивал состояние современных ему искусств. Сравнивая между собой скульптуру, живопись и музыку — этих трех прекрасных цариц мира, он утверждал, что именно музыка «осталась нам, когда оставили нас и скульптура, и живопись, и зодчество. Никогда не жаждали мы так порывов, воздвигающих дух, — писал Гоголь, — как в нынешнее время, когда наступает на нас и давит вся дробь прихотей и наслаждений, над выдумками которых ломает голову наш XIX век. Все составляет заговор против нас; вся эта соблазнительная цепь утонченных изобретений роскоши сильнее и сильнее порывается заглушить и усыпить наши чувства. Мы жаждем спасти нашу бедную душу, убежать от этих страшных обольстителей и — бросились в музыку... Но если и музыка нас оставит, — спрашивал «украинский соловей», — что будет тогда с нашим миром?»¹

«Нет, музыка нас не покинет», — отвечает Блок (V, 379).

Предчувствия не обманули поэта, и судьба вознаградила его зрелищем того, как поток, ушедший было в землю и протекавший там бесшумно в глубине и тьме, опять вырвался наружу. В октябре 1917 года Блок услышал музыку, чьи едва уловимые отдельные ноты не давали покоя его совести, а теперь слились воедино и, многократно усилившись, потрясали целые народы своим богатырским симфоническим ревом.

«Дело художника, *обязанность* художника, — читаем мы в «Интеллигенции и Революции», — видеть то, что задумано, слушать ту музыку, которой гремит «разорванный ветром воздух».

Что же задумано?

Переделать все. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы

¹ Н. В. Гоголь. Собрание сочинений в семи томах, т. 6. М., «Художественная литература», 1973, с. 26—27.

лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью.

Когда *такие* замыслы, искони таящиеся в человеческой душе, в душе народной, разрывают сковывавшие их путы и бросаются бурным потоком, доламывая плотины, обсыпая лишние куски берегов,— это называется революцией. Меньшее, более умеренное, более низменное — называется мятежом, бунтом, переворотом. Но *это* называется *революцией*.

Она сродни природе. Горе тем, кто думает найти в революции исполнение только своих мечтаний, как бы высоки и благородны они ни были. Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное; она жестоко обманывает многих; она легко калечит в своем водовороте достойного; она часто выносит на сушу невредимыми недостойных; но — это ее частности, это не меняет ни общего направления потока, ни того грозного и оглушительного гула, который издает поток. Гул этот все равно всегда — *о великом*» (VI, 12).

Начало 1918 года, когда написаны эти строки, было для Блока чем-то вроде болдинской осени для Пушкина, вероятно, для Блока еще значительнее. В январе созданы «Интеллигенция и Революция», «Двенадцать», «Скифы» — произведения итоговые для *всей* творческой биографии поэта, программно-мировоззренческие. Они, как выпавшие в жизненном растворе благородные кристаллы зрелых раздумий, органически соединяют отечественную классику дореволюционной поры с ее продолжением в советское время и знаменуют безоглядное превращение Блока в человека нового мира.

Для меня, например, при первом чтении необъяснимо было, почему Блок именно в этот период, весной 1918 года, пишет очерк «Катилина», очевидно, искусственно представляя своего героя «революционером» и даже римским «большевиком». Многие обстоятельства и детали заговора Катилины (I век до новой эры), о котором нам известно лишь из свидетельств его противников, как и цели его, так и не будут когда-либо установлены. О многом можно догадываться, по сути дела, на любой лад, но Блок и не претендует на историческую достоверность. Своими смелыми сопоставлениями и обобщениями он развенчивает авторитет догматических концепций, принятых в среде филологов, намеренно шокирует их.

Зачем все-таки поэт взялся за эту тему?

На мой взгляд, прежде всего потому, что он на школьном историко-литературном примере решил осветить некоторые

стороны современности и кое в чем объясниться лично. Заговор Катилины для него выражение общего неблагополучия в римском обществе, раннее предвестие гибели языческого старого мира, рождения нового, христианского, первый порыв исторического ветра. Отсюда прямая аналогия с моментом, который переживала Россия, который для Блока означал начало новой эры. «Ветер, — по его словам, — поднимается не по воле отдельных людей; отдельные люди чувствуют и как бы только собирают его: одни дышат этим ветром, живут и действуют, надышавшись им; другие бросаются в этот ветер, подхватываются им, живут и действуют, несомые ветром» (VI, 70). Катилину Блок относил ко вторым. Сравнение с его собственной судьбой напрашивается само собой. Поэт не мог причислить себя к тем, кто дышал ветром русской революции, жил и действовал, надышавшись им, — он не был «реальным политиком», марксистом. Он пришел к пролетариату, к социализму не от научно сформулированной классовой точки зрения, а от культуры в самом широком смысле слова, от своего гениального артистизма. Поэту ему оставалось только броситься в ветер Октября, испытать восторг и «жуть», быть подхваченным этим ветром, вслушаться в то, о чем он ревет, и передать свое переживание современникам и потомкам.

Страшно, сладко, неизбежно, надо
Мне — бросаться в многопенный вал,
Вам — зеленоглазую наядой
Петь, плескаться у ирландских скал.

Высоко — над нами — над волнами, —
Как заря над черными скалами —
Веет знамя — Интернационал!

Так писал Блок о сделанном выборе. «Зеленоглазую наядой» он называет здесь З. Н. Гиппиус, которая с нескрываемой ненавистью относилась к поэту после появления «Двенадцати». Стихотворение представляет собой ответ на присланную ею книжку «Последние стихи», в которой выражалось отрицательное отношение к Октябрьской революции. Объясняясь с Гиппиус в прозе (письмо это осталось неотправленным), Блок признается, что «нас разделил не только 1917 год, но даже 1905-й, когда я еще мало видел и мало сознавал в жизни. Мы встречались лучше всего во времена самой глухой реакции, когда дремало главное и просыпалось второстепенное. Во мне не изменилось ничего (это моя трагедия, как и Ваша), но только рядом с второстепенным проснулось главное...

В наших отношениях,— продолжает поэт,— всегда было замалчиванье чего-то; узел этого замалчивания завязывался все туже, но это было естественно и трудно, как все кругом было трудно, потому что все узлы были затянуты туго — оставалось только рубить.

Великий Октябрь их и разрубил. Это не значит, что жизнь не напутает сейчас же новых узлов; она их уже напутывает, только это будут уже не те узлы, а другие.

Не знаю (или — знаю), почему Вы не увидели октябрьского величия за октябрьскими гримасами, которых было *очень мало* — могло быть во много раз больше» (VII, 335—336).

Разбирая спустя длительный период то или другое явление в развитии культуры, исследователи да и вообще интересующиеся нередко недооценивают одну «подколенную» опасность. Она заключается в том, что мы, дети другого времени, воспринимаем не всю, а как бы провянную событиями и просеянную историей культурную жизнь прошлого. До нас подчас доходят одни лишь произведения, а не духовная атмосфера, в которой они создавались, образы, а не реальные прототипы, их эстетическое воздействие, а не первоначальное социальное предназначение и т. д. Храмовая архитектура Древней Руси изумительна. Благородство форм и устремленность ввысь церкви Вознесения в Коломенском или же тихое сахарное очарование Покрова на Нерли нынешняя молодежь видит как таковые, не думая связывать их ни с морочившим веками умы масс религиозным дурманом, ни с тем, что эта вечная архитектура была призвана укреплять отнюдь не вечную несправедливую власть. Все временное, наносное, своекорыстное отшумело и отжило. Осталась красота, которая подчас не в состоянии поведать нам о реальных отношениях причастных к ее сотворению давно ушедших из жизни людей. А разве эти отношения совсем утратили свое значение? Разве они не составляли для тех людей единственно возможную фактическую ткань их бытия?

Так и с тем узлом замалчивания в отношениях Блока с Гиппиус, который Александр Александрович решительно разрубил после Октября. Наш образованный современник в состоянии должным образом оценить мастерство поэтессы, признать в ней незаурядное литературное дарование. Но если он остановится на этом, то есть ограничится сугубо книжным подходом, у него останется о ней полуправда, внеклассовое, а значит, и искаженное представление. Кому на службу ставила она, для чего предназначала свое творчество?

«Зинаида Гиппиус — христианка, человек замечательно та-

лантливый и столь же замечательно злой,— писал Горький.— В 1901 году она в концертном зале Петербургского кредитного общества, выйдя на эстраду в белом платье, с крыльями за спиной, объявила публике:

Я хочу того, чего нет на свете,
Чего нет на свете.

Через 20 лет ей захотелось «повесить» большевиков «в молчании», то есть того, чего хотят все негодяи мира нашего. Так и написала:

Повесим их в молчании.

Как странно меняются вкусы!»¹

Да, вкусы менялись вроде бы неожиданно. По крайней мере «вешать большевиков» не относилось к тому, «чего нет на свете». Это было любимое занятие заурядных белогвардейских карателей, имена которых народ проклял и из своей памяти выкинул. Гиппиус морально была с ними против народа, и этот факт, ее «эстетическое» потворство белому террору, и теперь, спустя шесть десятилетий, нечестно затирать ссылками на ее талант. Вот какие узлы завязывала жизнь, и речь в отношениях Блока с Гиппиус и ее окружением шла вовсе не о ритмике стиха и нормах стихосложения, а о жестоком, меченном железом и кровью водоразделе двух враждебных станов, в битве которых решалась судьба Родины.

Было бы неверным изображать дело таким образом, будто бы Блок, порвав со своими бывшими друзьями, тут же упал прямо в распростертые объятия большевистского лагеря. Перечитывая теперь свидетельства очевидцев, ясно чувствуешь некоторую неадекватность, несоответственность восприятия поэта даже лучшими его современниками. *К стану революции он был намного ближе, чем казался, там он был куда больше свой, чем о нем думали.* Художническая интуиция в самый момент Октября оказалась у него чуть ли не острее горьковской, а творческая отдача — прямо-таки первопродческой, хотя это, с другой стороны, и не означает, что он вдруг полностью «обольшевился».

Припоминается в этой связи стихотворная полемика Луначарского с поэмой «Двенадцать». Имеется в виду пародия Анатолия Васильевича на это произведение, которая изображает

¹ М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24. М., Гослитиздат, 1953, с. 337.

Блока наблюдающим революцию с тыла, с се хвоста, объясняющимся в любви революционному обозу и т. п.

В стихотворении Луначарского, в частности, говорилось:

Так идут державным шагом,
А поодаль ты, поэт,
За кроваво-красным стягом,
Подпевая их куплет.
Их жестокого ромansa
Подкупил тебя трагизм.
На победу мало шанса,
Чужд тебе социализм,—
Но объят ты ихней дрожью,
Их тревогой заражен
И идешь по бездорожью,
Тронут, слаб, заморожен...¹

Вряд ли все это вполне справедливо адресовано автору знаменитых призывов:

— *к интеллигенции*: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию» (VI, 20);

— *к вооруженному народу*:

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

Кстати, две последних блоковских строки, проникнутые пафосом революционной дисциплины и порядка, очень наглядно показывают, насколько пристрастным было суждение, будто поэт «заслонил от себя революцию»... хулиганами².

Так ли уж далек от идеи социализма был человек, записавший в дневнике 19 октября 1917 года: «Вчера — в Совете рабочих и солдатских депутатов произошел крупный раскол среди большевиков. Зиновьев, Троцкий и пр. считали, что выступление 20-го нужно, каковы бы ни были его результаты, и смотрели на эти результаты пессимистически. *Один только Ленин* верит, что захват власти демократией действительно ликвидирует войну и наладит все в стране.

Таким образом, те и другие — сторонники выступления, но одни — с отчаянья, а Ленин — с предвиденьем доброго» (VII, 311—312).

Наибольший критический запал вызывало у первых читате-

¹ Н. Трифонов. Два стихотворения А. В. Луначарского. «Вопросы литературы», 1961, № 1, с. 201.

² А. В. Луначарский. Очерки по истории русской литературы. М., «Художественная литература», 1976, с. 163.

лей «Двенадцати» то, что Блок изобразил в качестве знаменосца красногвардейского отряда Иисуса Христа,— спор вокруг этой детали широко известен. Луначарскому образ Христа дал основание упрекнуть Блока в непонимании роли революционно-го авангарда. Рассуждая с позиций старого партийца, он набрасывает штрихи портрета вождя масс В. И. Ленина.

Кто ведет? Христос жемчужный?
Кто там зоркий и живой
Над Европою недужной
Простирает разум свой?..
Всея тоски их порожденье,
Кормчий всех надежд и снов.
Для буржуев наважденье
И Антихрист для попов¹.

Однако надо вникнуть и в положение Блока. Из дневниковых записей мы знаем, как сам он мучился над тем, *кого* изобразить во главе революционного воинства. Старая символика, из которой он постарался выбрать лучшее, не содержала образа более емкого, чем Христос: в нем дореволюционная верующая Россия видела олицетворение чистоты и бескорыстия, справедливости и готовности пострадать за людей, решительности в борьбе и нравственной цельности. А новой символика тогда еще не было. «Религия — грязь (попы и пр.), — записал Блок 17 февраля 1918 года. — Страшная мысль этих дней: не в том дело, что красногвардейцы «не достойны» Иисуса, который идет с ними сейчас; а в том, что именно Он идет с ними, а надо, чтобы шел Другой» (VII, 326).

«Христос с флагом» — это ведь — «и так и не так», — продолжает Блок ту же мысль в письме художнику Ю. П. Анненкову по поводу его иллюстраций к «Двенадцати». — Знаете ли Вы (у меня — через всю жизнь), что когда флаг бьется под ветром (за дождем или за снегом и *главное* — за ночной темнотой), то *под ним* мыслится кто-то огромный, как-то к нему относящийся (не держит, не несет, а как — не умею сказать). Вообще это самое трудное, можно только найти, но сказать я не умею, как, может быть, хуже всего сумел сказать и в «Двенадцати» (по существу, однако, не отказываюсь, несмотря на все критики)» (VIII, 514).

Блок, очевидно, создал, что красный стяг Октября *не под силу* одинокому тщедушному проповеднику, возведенному религиозной легендой в чин сына божия. А того «Другого», «ог-

¹ «Вопросы литературы», 1961, № 1, с. 203.

ромного», который этот стяг «не держит, не несет», а наполняет цветом собственной крови и заставляет биться биением собственного сердца,— *ленинской партии* он почти не знал. Это, однако, не означало, что с поэтом обязательно следовало говорить, как с *непонимающим*; нет, он заслуживал лучшего: с ним скорее следовало говорить как с *неосведомленным*. И, наверное, вряд ли было корректно буквально противопоставлять мифологическому образу Христа реальный образ Ленина. Такая конкретность откровенно не вязалась как с самой природой изображаемого, так и, что еще важнее, с марксистской традицией. Достаточно привести соответствующие негодующие места из поэмы В. В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин»:

«Рассияют головою венчик, // я тревожусь, не закрыли
чтоб // настоящий, мудрый, человечий // ленинский огромный
лоб. // Я боюсь, чтоб шествия и мавзолеи, // поклонений уста-
новленный статуй // не залили б приторным елеем ленинскую
простоту... // Неужели про Ленина тоже: // «вождь милостью
божьей»? // Если б был он царствен и божествен, // я б от яр-
ости себя не поберег, // я бы стал бы в перекоре шествий, // по-
клонениям и толпам поперек...»

Да и по самому смыслу «Двенадцати» надо бы подразуме-
вать именно партию, которая единственно способна совладать
со стихией, организовать ее идей, превратить в могучую твор-
ческую силу. Как раз так трактовал в поэме «Хорошо!» ситуа-
цию, вспоминая встречу с Александром Александровичем у ок-
тябрьских костров, Маяковский:

«Уставился Блок — и Блокова тень глазеет, на стенке при-
встав... // Как будто оба ждут по воде шагающего Христа. // Но
Блоку Христос являться не стал. // У Блока тоска у глаз. // Жи-
вые, с песней вместо Христа, // люди из-за угла».

Вольная, «расхристанная» мелодия этой песни, ее характер-
ные сюжеты и ритмы, рисуемые в нашем воображении разы-
гравшийся шторм массового возмущения, в котором то там, то
здесь проскакивают буйные искры Стеньки и Емельки, у Мая-
ковского по природе те же, что в «Двенадцати». Но финал дру-
гой. Художник следующего, собственно октябрьского, поколе-
ния без колебаний принимает эстафету у стареющего метра и
уверенно доводит поднятую им тему до ее подлинного логиче-
ского завершения.

Этот вихрь,
от мысли до курка,
и постройку,
и пожара дым

прибирала
 партия
 к рукам,
направляла,
 строила в ряды.

Помещая Христа впереди красногвардейцев и понимая всю малонадежность и спорность этого художественного приема, Блок мог иметь еще один, основанный на полустертых воспоминаниях, не вполне осознанный мотив — ответить на давно уже носившийся в атмосфере вопрос о грядущем России. Он, конечно, знал стихотворение Владимира Соловьева «Ех oriente lux» («Свет с Востока»), в котором есть такие строки:

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

После трех русских революций, которые вымели прочь весь монархический и колониально-милитаристский хлам самодержавия, превращение страны в «Восток Ксеркса» было невозможно. И Блок прибег к образу Христа для обозначения гуманистической, освободительной, нравственно-очистительной и мироутверждающей миссии новой России, потому что другого подходящего художественного строительного материала, кроме средневековых изваяний, под рукой у него не оказалось. Ему требовалось выразить животрепещущее содержание, а времени на поиски формы тратить было нельзя. Такова моя догадка, которая не столь обоснованна, сколь правдоподобна.

В своих лекциях в Коммунистическом университете имени Я. М. Свердлова Луначарский, отдавая должное необыкновенному изяществу и нежности блоковской поэзии, несколько утрированно, с довольно характерной для тех лет хлесткостью называл Блока типичным символистом с большим уклоном в туманность, в расплывчатость форм, в намеки, а также замечательным поэтом ресторанной жизни¹. Отнюдь не оспаривая этих суждений, хотелось бы, однако, хотя бы два слова сказать о социальных мотивах этих «уклонов», тем более что сам Блок не раз пояснял, *почему* он сочинял не всем понятные, «заумные» стихи.

Оценивая положение в стране в тот период, когда начиналась его литературная деятельность, поэт употребляет слова

¹ А. В. Луначарский. Очерки по истории русской литературы. М., «Художественная литература», 1976, с. 466.

«безвременье», «неблагополучие», «безбытность». Поистине человеческие силы надо было иметь, подчеркивал он, чтобы руководить существом, каким была вздернутая на дыбы, разгневанная и рвущая путы Россия начала нашего века. «Многие недоумевали и негодовали на мое описание «лиловых туманов»,— признается поэт,— и были, пожалуй, правы, потому что это самое можно было сказать по-другому и проще. Тогда я не хотел говорить иначе, потому что не видел впереди ничего, кроме вопроса — «гибель или нет», и самому себе не хотел уяснить» (V, 445). Разбирая уже после Октября в «Катилине» текст Катулла, Блок опять возвращается к этой теме. «...Художники хорошо знают: стихотворения не пишутся по той причине, что поэту захотелось нарисовать историческую и мифологическую картину,— указывает он.— Стихотворения, содержание которых может показаться совершенно отвлеченным и не относящимся к эпохе, вызываются к жизни самыми неотвлеченными и самыми злостными событиями» (VI, 82—83). Такова была диалектика творчества Блока, которая еще ждет своего исследователя.

Стоит заметить, что поэт и сам затевал соответственную работу, но понял всю трудность ее выполнения. «Ночью я проснулся в ужасе («опять весь старый хлам в книги»),— записал он 23 августа 1918 года.— Но — за что же «возмездие»? В том числе за недосказанность, за полужанность, за медленную порчу. Кто желает понять, поймет лучше, вчитываясь во все подряд» (IX, 422). И 28 августа: «Я задумал, как некогда Данте, заполнить пробелы между строками «Стихов о Прекрасной Даме» простым объяснением событий. Но к ночи я уже устал. Неужели эта задача уже непосильна для моего истощенного ума?» (IX, 423).

Неправильно, однако, думать, что Блок всегда «темнил» и нигде не «самовыражался» прямым текстом. «И скоро я расстанусь с вами // И вы увидите меня // Вон там, за дымными горами, // Летящим в облаке огня!» — писал он в апреле 1905 года, то есть вскоре после «Кровавого воскресенья» (II, 169). Чем это не признание? Но кто ему верил?

А вот стихотворение от 27 октября 1907 года, которое стоит привести целиком:

Меня пытали в старой вере.
В кровавый просвет колеса
Гляжу на вас. Что взяли, звери?
Что встали дыбом волоса?

Глаза уж не глядят — клоками
Кровавой кожи я покрыт.
Но за ослепшими глазами
На вас *иное* поглядит.

И *«иное»* *поглядело* спустя десять лет. Можно ли было такое заранее предсказать? Теперь мы вправе дать на это утвердительный ответ. Но не надо забывать, что ответ этот фиксировал бы лишь абстрактную, а не реальную возможность. Стихотворение 1907 года, будь оно тогда издано, почти наверное не выглядело бы в глазах публики как «блоковское», хотя это и был собственно Блок. Воистину ему было немислимо «тяжело ходить среди людей и притворяться непогибшим», а тем временем близкие и современники видели в его творениях одни лишь «лиловые туманы»...

Очень явственна в цитированном стихотворении раскольничья интонация одинокого неистового бунтаря. И должно еще пройти время, прежде чем ему откликнется звонко кованный, полный осознанно беззаветной силы голос представителя другого поколения — повитого и вскормленного под кумачами Парижской коммуны и московской Пресни поколения Октября и приступа к социалистическому строительству:

Нас водила молодость
В сабельный поход.
Нас бросала молодость
На кронштадтский лед.

Боевые лошади
Уносили нас,
На широкой площади
Убивали нас.

Но в крови горячечной
Подымались мы,
Но глаза незрячие
Открывали мы.

(Эдуард Багрицкий)

Исступленно-сектантское «я» здесь решительно сменилось твердым непобедимым «мы». То *«иное»*, о котором писал Блок, теперь принадлежало пробудившейся и прозревшей *массе*, и ослепить ее было уже невозможно.

Отрешенность Блока от политических коллизий была только кажущаяся. Он сознавал это, хотя иногда и колебался, высказываясь за чисто художническую автономию, сетуя на свою

усталость и разочарованность. «Нет, не надо мечтать о Золотом веке,— пишет он 20 мая 1917 года.— Сжать губы и опять уйти в свои демонические сны» (IX, 339). Но такие моменты были редки, и его честная натура не расставалась надолго с действительностью. «Быть вне политики»...? — С какой же это стати? — читаем мы его полемические раздумья.— Это значит — бояться политики, прятаться от нее, замыкаться в эстетизм и индивидуализм, предоставлять государству расправляться с людьми, как ему угодно, своими устаревшими средствами. Если мы будем вне политики, то значит — кто-то будет только «с политикой» и вне нашего кругозора и будет поступать, как ему угодно, т. е. воевать, сколько ему заблагорассудится, заключать торговые сделки с угнетателями того класса, от которого мы ждем проявления новых исторических сил, расстреливать людей зря, поливать дипломатическим маслом разбушевавшееся море европейской жизни. Мы же будем носить шоры и стараться не смотреть в эту сторону...

Нет, мы не можем быть «вне политики», потому что мы предадим этим музыку, которую можно услышать только тогда, когда мы перестанем прятаться от чего бы то ни было» (VII, 358—359). Так блоковская категория музыки оказывается сродни демократии.

Еще в начале века Блок указал на один нравственный недуг, которым были поражены многие чуткие его современники. Этот недуг, проявлениями которого бывают «приступы изнурительного смеха, который начинается с дьявольски-издевательской, провокаторской улыбки, кончается — буйством и кощунством» (V, 345), он назвал «иронией». Поэта очень тревожила буржуазно-индивидуалистическая готовность, обычно возникающая в периоды длительной реакции, подавить всю душу человеческую, все благие ее порывы «разлагающим смехом»; он сравнивал этот смех с водкой,— в нем люди тоже топят «свою радость и свое отчаянье, себя и близких своих, свое творчество, свою жизнь и, наконец, свою смерть» (V, 346).

Не надо путать это стремление подвергнуть все осмеянию с известным девизом Маркса: подвергай все сомнению. Сомнение, обязательным спутником которого у Маркса был смех создающий,— это импульс движения и совершенствования, стимул прогресса, между тем как всевысмеивающий, всеосмеивающий смех — сила антитворческая, обезволивающая, всеядно глумливая и уж, конечно, не революционная. «Эпидемия свирепствует; кто не болен этой болезнью, болен обратной: он все не умеет улыбнуться, ему ничто не смешно,— писал Блок.—

И по нынешним временам это — не менее страшно, не менее болезненно; разве мало теперь явлений в жизни, к которым нельзя отнести иначе, как с улыбкой?» (V, 346). Никакое дело невозможно, когда человек «пьян иронией, смехом, как водкой», когда «все «обесцещено», все — все равно» (V, 347). Так же и никакое развитие не может быть поддержано людьми, которым нечего осмеивать, которые ко всему относятся одинаково серьезно — без юмора, не испытующе, то есть как заведомые консерваторы, как конформисты.

Если сознательные защитники «иронии» еще могли выглядеть благородно, когда речь шла о ниспровержении насквозь прогнившего самодержавного, помещичье-буржуазного строя, то продолжение той же линии поведения после Октября приобрело уже очевидно сомнительную окраску. «Ирония» тут, в сущности, состояла во втыкании палок в колеса новому, наконец выстрадавшему народом общественному строю, в осмеянии становления пусть вначале в неловких, неотлаженных и неотшлифованных формах общества реального гуманизма, иными словами, открыто обнаруживала и свою внутреннюю фальшь и свою фактическую бездуховность. Это была теперь уже не «ирония», это был *цинизм*, который Горький именовал средством самозащиты мещанства против напора исторической справедливости¹, цинизм как один из замаскированных способов самообороны того же буржуазного индивидуализма, его сопротивления социалистическому коллективизму. С подлинным блеском он представлен полвека назад в романе Ю. Олеши «Зависть».

Один из его героев, обладатель незаурядных способностей, еще в детские годы бесивший педантичного отца — директора гимназии и латиниста рассказами о своих мнимых изобретениях, дипломированный инженер, после революции стал человеком дна, пивным проповедником. Любимая тема, можно сказать, конек этого «короля пошляков» — велеречивые филиппики «в защиту» человеческих чувств, якобы несовместимых с новым укладом жизни, «попранных» революцией, а цель — «устроить последний парад этих чувств», причем обязательно с громким,прямо-таки эпохальным скандалом.

Глубоко символично появление Ивана Бабичева на улице с подушкой в руках. Подушка фигурирует и когда он уговаривает свою дочь Валю вернуться, и когда повествует о вообража-

¹ См. М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 27. М., Гослитиздат, 1953, с. 7.

емом триумфе над своим антиподом, родным братом Андреем — заслуженным революционером, крупным хозяйственным руководителем, подлинным романтиком социалистической стройки и обновления быта.

В «Сказке о встрече двух братьев» Иван Петрович приписывает себе следующую речь: «Товарищи! От вас хотят отнять главное ваше достояние: ваш домашний очаг. Кони революции, гремя по черным лестницам, давя детей ваших и кошек, ломая облюбленные вами плитки и кирпичи, ворвутся в ваши кухни. Женщины, под угрозой гордость ваша и слава — очаг! Слонами революции хотят раздавить кухню вашу, матери и жены!..

...Вот подушка. Я король подушек. Скажите ему (Андрею Бабичеву. — *Р. К.*): мы хотим спать каждый на своей подушке. Не трогай подушек наших! Наши еще не оперившиеся, куриным пухом рыжеющие головы лежали на этих подушках, наши поцелуи попадали на них в ночи любви, на них мы умирали, — и те, кого мы убивали, умирали на них. Не трогай наших подушек! Не зови нас! Не мани нас, не соблазняй нас. Что можешь ты предложить нам взамен нашего умения любить, ненавидеть, надеяться, плакать, жалеть и прощать?.. Вот подушка. Герб наш. Знамя наше. Вот подушка. Пули застревают в подушке. Подушкой задушим мы тебя...»

Трудно, пожалуй, сочинить более сочный «манифест» воинствующего мещанина! Но как он мог появиться? Продукт ли это беспросветного невежества? Отнюдь нет. Он исходит из уст потомственного интеллигента. Плод ли невозмутимого, непуганого самобытного паразитизма? Опять нет. Перед нами связанная концепция, тщательно продуманная и глубоко прочувствованная, со своим образным строем и идейным острием. Причем в основе ее все та же, подмеченная еще Блоком, «ирония», естественно, претерпевшая известную послеоктябрьскую метаморфозу.

«Не слушайте нашего смеха, — предупреждал поэт, — слушайте ту боль, которая за ним. *Не верьте никому из нас, верьте тому, что за нами*» (V, 349). Это звучит как пророчество. Именно тем, «что за нами», строителям нового мира, довелось излечить ту боль, о которой писал Блок, и вернуть людям звонкий созидающий смех. Но не исчезли вдруг обывательские разлагающие смешки из подворотни. И не один раз раздастся гневный вопрос Андрея Бабичева брату: «Против кого ты воюешь, негодяй?»

Иван Петрович откровенно выкладывает перед Николаем

Кавалеровым свое мелкобуржуазное кредо: «...Мой милый, мы были рекордсменами, мы тоже избалованы поклонением, мы тоже привыкли главенствовать там... у себя... Где у себя?.. Там, в тускнеющей эпохе. О, как прекрасен поднимающийся мир! О, как разблистается праздник, куда нас не пустят! Все идет от нее, от новой эпохи, все стягивается к ней, лучшие дары и восторги получит она. Я люблю его, этот мир, надвигающийся на меня, больше жизни, поклоняюсь ему и всеми силами ненавижу его! Я захлебываюсь, слезы катятся из моих глаз градом, но я хочу запустить пальцы в его одежду, разодрать. Не затирай! Не забирай того, что может принадлежать мне...» Всеу этому он дает определение: *зависть*, «зависть старости», «зависть впервые состарившегося человеческого поколения», хотя биологический возраст тут, собственно, ни при чем.

У меня такое ощущение, что в этом монологе как бы высказаны «идейные» предпосылки того, что теперь, в 70-х годах, с подачи наших классовых противников получило пышный титул «диссидентства». Вот как наставлял Кавалерова — этот «слусток зависти погибающей эпохи» — Иван Петрович: «Милый мой, тут надо примириться или... устроить скандал. Или надо уйти с треском. Хлопните, как говорится, дверью. Вот самое главное: уйдите с треском. Чтоб шрам остался на морде истории, — блесните, черт вас подери! Ведь все равно вас не пустят туда». И все поведение Кавалерова, человечиски никчемного, но обладающего безмерно раздутым самомнением, всем своим рисунком напоминает образ действий тех, кто ныне выдается на Западе за якобы существующую у нас в стране «оппозицию». Разница состоит только в том, что капиталистический мир, приняв в свои объятия белую эмиграцию, не испытывал в 20-х годах нехватки в кадрах контрреволюционеров из России и не принимал всерьез бездарностей, которые нормальное непризнание у них таланта приноравливались поднимать на уровень своего конфликта с общественной системой. Теперь положение круто изменилось, кадры «изнутри» позарез необходимы империалистическим кругам хотя бы для наживки, и тут уж приходится довольствоваться чем бог послал.

«Вы, сами того не понимая, являетесь носителем исторической миссии», — внушал Кавалерову Иван. Именно это внушают в наши дни антисоветские «голоса» всякого рода политическим недоноскам, надеясь заполучить хотя бы еще одного охотника поцарапать физиономию эпохи. За них вступаются, с бесстыжим лицемерием присваивая себе роль ревнителей «прав человека» и используя ее в самых разнообразных целях — вплоть до

оправдания гонки вооружений и защиты шпионской агентуры империализма в социалистических странах. Вот уж действительно, «цинизм прикрывается и свободой — исканием полной свободы, — это наиболее подлая маска его»¹.

Что может быть большим преступлением против «духа музыки», чем насаждать дисгармонию, клянясь именем гармонии? Именно так — крупно — стоит ставить вопрос в наш великий масштабный и вместе с тем беспокойный, торопливый, не успевающий подчас осмыслить происходящее и сопоставить его с происшедшим, по-настоящему трудный век. Когда Блок говорит о *чувстве пути* у художника, наличии у него внутреннего «такта», собственного ритма, подразумевается как раз та незримая связь, которая делает его индивидуальный голос эоловой арфой, отзывающейся на ветры истории, придает ему уверенность в том, что его деятельность совершается в русле социального прогресса.

«Раз ритм налицо, — утверждал Блок в статье «Душа писателя» (1909), — значит, творчество художника есть отзвук целого оркестра, то есть отзвук души народной. Вопрос только в степени удаленности от нее или близости к ней.

Знание *своего* ритма — для художника самый надежный щит от всякой хулы и похвалы. У современных художников, слушающих музыку, надежда на благословение души народной робка только потому, что они бесконечно удалены от нее. Но те, кто исполнен музыкой, услышат вздох всеобщей души если не сегодня, то завтра» (V, 371).

Блок дождался этого завтра. Он услышал богатырский вздох народной души, который вызвал революционную бурю, и заслужил ее благословение. Музыка не покинула его потому, что он сам был ее сотворцом, потому, что его никогда не покидало острое чувство сопричастности к великому коллективному целому, имя которого — Отчизна. «У человека, который действительно живет, то есть двигается вперед, а не назад, — писал поэт 1 января 1918 года, — с годами, естественно, должно слабеть чувство всякой собственности; тем скорее должно оно слабеть у представителя умственного труда; еще скорее — у художника, который поглощен изысканием форм, способных выдержать напор прибывающей творческой энергии, а вовсе не сколачиваньем капитала, находя в этом поддержку своих близких, если они ему действительно — близки» (VI, 7).

¹ М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24. М., Гослитиздат, 1953, с. 14.

Припоминается фраза, сказанная Луначарским в 1927 году: «...Блок был великим попутчиком и мог бы быть еще более для нас важным и еще более близким»¹. Теперь мы признали бы, что это нарочито скромная оценка, хотя вряд ли иначе можно было судить о поэте более полувека назад. Блок был великим артистом современной эпохи, воплотившим в своей личности и творчестве, с одной стороны, всю ее противоречивость, с другой стороны — естественную связь и преемственность классической культуры прошлого и новой, социалистической культуры. Слова «попутчик», «важный», «близкий» тут уже вряд ли годятся. Блок — явление намного более высокое, чем то, что этими словами обозначается. Как есть общества переходного периода, вектор развития которых определяется общим поворотом человечества от капитализма к социализму, так, видимо, могут быть и соответствующие им переходные типы культурных и общественных деятелей. Как раз Блок и может быть канонизирован как подобный деятель, как трагически-оптимистический образец, который нельзя ни повторить, ни вычеркнуть из своего сердца. И хорошо, что он был именно таким и не стремился перескочить самого себя.

Завершая свою речь о Пушкине 10 февраля 1924 года, Блок предложил поклониться его веселым именем в трех простых и веселых истинах здравого смысла:

«Никаких особенных искусств не имеется; не следует давать имя искусства тому, что называется не так; для того чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать» (VI, 168).

Заключим и мы эти заметки тремя элементарными суждениями, существенными не только для художника, но и для всякого сознательного гражданина:

— чтобы выбрать верный путь в жизни и творчестве, надо всем существом прочувствовать связь времен и, зная, что мы реально действуем лишь в настоящем, вместе с тем всегда памятовать о том, что само это настоящее есть единство непрерывно уходящего прошлого и постоянно наступающего будущего;

— чтобы добиться чего-нибудь стоящего, заслуживающего широкого признания, надо уметь решительно стряхивать с себя все мелкое и обветшавшее, отказываться от засасывающего и усыпляющего уюта и условностей благополучного бытия, от личных и групповых пристрастий, если они хоть в малейшей

¹ Е. Зозуля. Встречи. М., «Библиотека «Огонек», № 288, 1927, с. 5.

степени начинают противоречить общественным интересам,— все это без гарантии какой-либо компенсации, кроме возможности дышать историческим ветром;

— чтобы не сфальшивить в творчестве и в жизни, не предать «музыку», надо постоянно пребывать в поле магнитного притяжения, образуемом передовым классом современности — пролетариатом, ощущать «музыкальность» его научной идеологии и деятельности его революционного авангарда, соединяющего эту идеологию с практикой масс.

Все эти вещи были так или иначе ведомы Блоку — не «попутчику», а добровольному и доброму спутнику большевизма, посланцу в его стан от русской классики на первых этапах его работы как правящей партии.

РОССИЯ У АЛЕКСАНДРА БЛОКА И ПОЭТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ НЕКРАСОВА



Роль Блока на рубеже двух веков, исторических и литературных, во многом оказалась аналогична роли Пушкина. Не случайно один из критиков отметил, что Блок «воскрешает давно забытое нами слово о Поэте — Эхо и ведет переключку со всем миром»¹, а Юрий Тынянов пронизательно указал на то, что после смерти Блока сразу появились не некрологи, а воспоминания, настолько он — явление, «готовое войти в ряд истории русской поэзии»².

¹ Б. Энгельгардт. В пути погибший. В сб.: «Об Александре Блоке». Пб., 1924, с. 11.

² Ю. Тынянов. Блок и Гейне. В сб.: «Об Александре Блоке», с. 239.

Подобно тому, как Пушкин синтезировал поэтические достижения XVIII — начала XIX века, Блок объединял разные, подчас противоположные, поэтические направления и системы XIX — начала XX века.

В 1921 году Андрей Белый писал: «...в созвездии (Пушкин, Некрасов, Фет, Баратынский, Тютчев, Жуковский, Державин и Лермонтов) вспыхнуло: Александр Блок»¹. Знаменательно самое соединение имен Фета и Некрасова. Блок не только — в ряду русских поэтов, но и завершение ряда. Разные начала, на которые раскололось цельное ядро пушкинского творчества (Некрасов, Тютчев, Фет), вновь обнаружили тенденцию к слиянию в поэзии Блока; в ней «переплетались», по замечанию Б. М. Эйхенбаума, «Фет и Полонский с Некрасовым и Никитиным»². Мощная устремленность к синтезу, характерная для Блока, находила выражение и в этой способности объединить разные поэтические потоки.

Однако гармония, присущая пушкинскому поэтическому мироощущению, уже исключалась. Блок более, чем кто-либо, выражал состояние, которое сам он определял как «трагическое сознание неслиянности и нераздельности всего — противоречий непримиримых и требовавших примирения» (III, 296).

Синтез, к которому стремился Блок, теоретически сознавая или не сознавая это на разных этапах, включал три ипостаси: «я», общее реальное — окружающий мир и общее идеальное — мир запредельный, мистический. Поиски гармонии «я» и общего — вот суть поисков Блока. Одиночество и томление ранних стихов Блока разрешилось выходом в гармонию. Форму выхода дало соловьевство. Известно, что Блок сам определял свое развитие, воспользовавшись формулой Белого из его «Кубка метелей», как «трилогию вочеловечения», как путь от мгновения «слишком яркого света через необходимый болотистый лес (в примечании Блок пишет: «Нечаянная Радость» — книга, которую я, за немногими исключениями, терпеть не могу) — к отчаянью, проклятьям, «возмездию» и... к рождению человека «общественного», художника...» (VIII, 344).

«Мгновение слишком яркого света» — чаемая, и, казалось, найденная гармония. Между «я» и общим идеальным устанавливалась прямая связь при помощи своеобразного медиума — Прекрасной Дамы. Однако гармония оказывалась иллюзорной,

¹ «Записки мечтателей», 1921, № 4, с. 8.

² Б. Эйхенбаум. Судьба Блока, В сб.; «Об Александре Блоке», с. 55.

коль скоро выпадало важнейшее звено — жизнь. Так начались поиски себя в окружающем реальном общем и поиски общего идеального в этом же реальном общем, поиски синтеза всех трех начал. Блок писал позднее, что в России всегда было «причудливое сплетение основного вопроса эры — социального вопроса с умозрением, с самыми острыми вопросами личности и самыми глубокими вопросами о боге и мире» (VI, 139). Именно такое «причудливое сплетение» явила и лирика самого Блока.

Какое же место занимал в этом сложном комплексе Некрасов? На вопрос известной анкеты К. И. Чуковского: «Не оказал ли Некрасов влияния на ваше творчество?» — Блок ответил: «Оказал большое» (VI, 483). Однако влияние это было иным, чем, например, влияние Некрасова на поэтов-демократов. Блок — последователь Некрасова, но не его ученик, не представитель некрасовской «школы» в том смысле, в каком объединяют под этим названием поэтов-демократов середины XIX века. Для представителей «школы» Некрасов — некая абсолютная величина, даже если они теоретически иначе представляли себе подлинную иерархию поэтических явлений. Но именно такая абсолютизация Некрасова, иногда сознательная, иногда нет, вела к сужению его. Каждый представитель «школы» как бы выбирал кусочек некрасовской поэзии по себе, по своей мерке, невольно сводя некрасовскую поэзию до этого кусочка. Обычно это были «гражданственность» или «народность», понимаемые очень узко. Для Блока Некрасов лишь один в ряду других, значительных и любимых. Но в то же время эта как будто бы меньшая значимость Некрасова для Блока, чем, например, для Л. Трефолева, позволила самому Некрасову на новом этапе русской поэзии ощутить бесконечно более масштабно. Некрасов «закрывался» для литераторов, ориентированных только на него самого, он «открывался» в своей подлинной глубине и многосторонности через поэзию, вбиравшую художественные достижения Пушкина и Тютчева, Достоевского и Толстого. На разных этапах развития Блока Некрасов воспринимался им, естественно, по-разному. Хронологию Блок указал в той же анкете Чуковского. На вопрос: «Как вы относились к Некрасову в детстве?» — он ответил: «Очень большую роль он играл», а на вопрос: «Как вы относились к Некрасову в юности?» — «Безразличнее, чем в детстве и «старости» (VI, 483).

В пору первого тома, условно говоря — фетовско-соловьевскую, Некрасов для Блока «безразличнее». Естественно, что в круге идей и настроений этой поры для Некрасова места не находилось. И все же один важнейший момент нужно иметь в ви-

ду и здесь. Именно потому, что для Фета и для Вл. Соловьева характерна принципиальная враждебность к Некрасову и его поэзии, невраждебность Блока к ней приобретает принципиальный характер, свидетельствуя о потенциальных возможностях его развития.

Путь поисков был мучительным и долгим, он пролегал через жизнь, и Блок не обходил ее, как обходил в иных случаях, например, Андрей Белый, тоже мучаясь, но совершенно иначе.

Встреча и Блока и Белого с Некрасовым произошла в сложный период 1904—1910 годов. Встреча Белого была сравнительно краткой и бурной. Интерес Блока был сдержаннее, но устойчивее. К Некрасову и Блока и Белого приводила первая русская революция (появление первых «неонароднических» стихов Белого, которые войдут в посвященный памяти Некрасова «Пепел», относится к 1904 году). Белый сильнее, чем кто-либо в русской поэзии этой поры, выразил распад русской деревни, настроения взрыва, кризиса, упадка, отчаянья в эпоху реакции. Он, пожалуй, оказался самым «деревенским» поэтом в эту пору. Однако, идя от состояний достаточно локальных, социально и хронологически, Белый кончал заключениями большого масштаба:

Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя!¹

Это были стихи большой силы и большой... несправедливости, страсть переходила в пристрастность, терялось ощущение общерусских перспектив и перспектив вообще. Поэт, хотевший быть «некрасовцем», становился антинекрасовцем. От этой России Белый уходил, другой не видел, начинал искать выходов помимо жизни, помимо искусства.

Блок не приближался к стихии деревенской жизни, как это сделал Белый, и здесь он как будто бы дальше от Некрасова. Вообще деревне Блок в стихах своих во многом оказался чужд. Но его ощущение жизни народа в целом, общенациональных ее перспектив масштабнее, чем у Белого, и здесь он Некрасову ближе. Сам Белый позднее скажет об этом точно: «Блок наш национальный поэт»². К. Н. Бугаева в неопубликованных воспоминаниях о своем муже рассказывает, что уже после револю-

¹ Андрей Белый. Пепел. СПб., 1909, с. 12.

² А. Белый. Воспоминания о Блоке. Рукописный отдел Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (далее: ГПБ), ф. 60, ед. хр. 11, с. 21. Частично опубликованы: «Беседа», Берлин, 1923, № 2; «Современные записки», Париж, 1923, № 16—17,

ции Андрей Белый впервые оказался на Волге; сильнейшие его впечатления от Волги сразу связались с Блоком и с сожалением о том, что Блок Волги не увидел: «Потеря невознаградимая... Если б увидел... Только он сумел бы о Волге сказать»¹, — говорит Белый. Только Блок сумел бы о Волге сказать. Только Некрасов сумел о Волге сказать. Вот на какую аналогию сразу наводят эти слова. В 1907 году, объясняясь и еще полуоправдываясь по поводу статьи «Реалисты», Блок пишет Белому: «Ведь вот откуда мои хватанья за Скитальца; я за Волгу ухватился, за понятность слога, за отзывчивость души, за ее здоровую и тупую боль» (VIII, 199). Это целая программа некрасовского типа. Однако трагедия Блока фатально проявилась и в том, что он, который только и «сумел бы о Волге сказать», на Волге почти не был и о ней не сказал. Волга, метафорически говоря, не только лирика, но и эпос русской жизни и русского искусства. Потому так органически вошла она в творчество Некрасова в ту пору, когда русская жизнь, и прежде всего жизнь русского крестьянства, могла питать эпическую тему. Блок же оставался лириком. Однако лириком, переживающим серьезнейшую трансформацию в некрасовском духе.

На путях выхода в жизнь, приобщения к ней Некрасов — один из главных спутников Блока. Что означало это приобщение? Прежде всего это было преодоление лирической замкнутости, возможность лирического духовного взаимодействия и контакта с иными людьми, а объективно — внешне достоверные описания жизни и быта, возможность коллизий, находящих выражение в сюжетах, биографиях, портретах. В этом смысле особенно значимо стихотворение 1903 года «Из газет». Название, почти полемически звучащее, подчеркивающее публицистичность стихотворения, тоже обращает нас к Некрасову. Заглавие (оно появилось только в «Стихотворениях» 1916 года) стало чем-то вроде позднее пришедшего теоретического осознания и закрепления реализовавшихся в стихотворении качеств, ссылкой, документированным свидетельством жизненности, достоверности, объективности.

Даже в самом общем виде и наличие сюжета, и характер события — самоубийство матери, оставляющей детей, — сближают стихотворение с Некрасовым. Но есть и более существенные сближения.

Конечно, стихотворение есть стихотворение, и «газетность»,

¹ К. Н. Бугаева. Воспоминания. Рукописный отдел ГПБ, ф. 60, ед. хр. 106, с. 15.

конкретность газетного сообщения преодолевается конкретностью художественной, т. е. в известном смысле еще большей конкретностью, углубленностью в судьбы, в быт, с пронзительными его деталями¹. Событие описано с поразительным эффектом присутствия человека, жившего в этой семье, находящегося в этой комнате.

Коля проснулся. Радостно вздохнул,
Голубому сну еще рад наяву.

«Коля проснулся». Имя, единственное, собственное, сразу дает и ощущение всезнания автора, и ощущение неповторимой маленькой человеческой индивидуальности, *этого* Коли.

Прокатился и замер стеклянный гул:
Звонящая дверь хлопнула вниз.

Это услышано человеком, находившимся в комнате (поэтом? Колей? обоими?). У Блока нет просто объективного описания со стороны. И нет перевоплощения в детей. Но из атмосферы детского восприятия жизни он нас не выпускает. И сам по-детски, перифрастически скажет о городовом:

Прошли часы. Приходил человек
С оловянной бляхой на толстой шапке...—

так описывают дети.

Последняя строфа особенно знаменательна:

Дети прислушались. Отворили двери.
Толстая соседка принесла им щей.
Сказала: «Купайте». Встала на колени
И, кланяясь, как мама, крестила детей.

Мамочке не больно, розовые детки,
Мамочка сама на рельсы легла.
Доброму человеку, толстой соседке.
Спасибо, спасибо. Мама не могла...

Мамочке хорошо. Мама умерла.

На протяжении всего стихотворения ушедшая мама ни разу не названа. Она была не нужна: ведь «играли в прятки. Были веселые морозные Святки». Наступил вечер. Слово, ни разу не названное, не вспомненное, теперь бесконечно повторяется, зовется, кличется. Все сливается в подлинно некрасовском много-

¹ «Мамин красный платок», который прячут дети, заставляет нас вспомнить о зеленом драдедамовом платке мармеладовского семейства.

голосом плаче. Кто утешает: «Мамочке не больно... Мамочка сама... Мамочке хорошо»? Соседка детей? Дети себя? Поэт всех?

Но, конечно, Блок остался Блоком, и Блоком, совсем недавно писавшим стихи Прекрасной Даме, приобщившимся мирам иным. Даже в стихотворении «Из газет» это сказывается явственно. Приглядимся к начальной строфе — она не «некрасовская»:

Встала в сияньи. Крестила детей.
И дети увидели радостный сон.
Положила, до полу клонясь головой,
Последний земной поклон.

Так мог написать только символист. Отсюда это почти евангельское сияние (хотя при желании можно дать и бытовую мотивировку: в сиянии утра). Отсюда неточное «клонясь» вместо точного, но бытового «кланяясь». И «до полу», вызывающее ассоциацию «клонясь долу». Нужны «иные» слова, или их совсем не нужно. И ей, кстати, не дано никаких конкретизирующих обозначений, вроде «мать», «женщина», даже просто «она». Невозможна никакая конкретность. Образ (почти иконный) несет печать чего-то отлетающего, бесплотного, уже почти неземного. Еще ничего не сказано о самоубийстве, о смерти, объяснение появится в конце, но все уже совершилось в этой первой строфе, ибо она уже не здесь. И тем сильнее и драматичнее звучат дальше мотивы земной жизни, быта, конкретности, земной радости и земной скорби.

«Из газет» в своем роде исключительно для первого тома. Достаточно сравнить стихотворение той же поры «Плачет ребенок», где сообщение о плаче ребенка не более чем подчиненная общей романтической картине чисто эстетическая деталь, со стихотворением «Из газет», чтобы увидеть принципиальную разницу. Во втором случае мы имеем дело уже с некрасовским принципом многоголосия. Блок здесь прямой наследник Некрасова.

Некрасов соотносим с Блоком по сути на всех этапах его зрелого творчества и с разными этого творчества сторонами. Очень близко Блок подходит к Некрасову, а вернее, Некрасов «подходит» к Блоку в ощущении и изображении страшного мира. Блок так и назвал цикл стихов — «Страшный мир». У Некрасова нет такого названия. Но многие его стихи конца 60-х — 70-х годов нечто вроде цикла «Страшный мир» образуют. Вообще лирика Некрасова 70-х годов, более чем когда-либо, несет настроение сомнений, тревоги, подчас прямого пессимизма. Его

все меньше можно рассматривать как поэта лишь народной крестьянской Руси. Все чаще образ мира как крестьянского жизнеустройства вытесняется образом мира как всеобщего миропоурядка. Масштабы, которыми меряется жизнь, поистине становятся мировыми. Позднюю лирику Некрасова проникает ощущение мирового неблагополучия и катастрофичности.

Но наиболее привлекателен для Блока не Некрасов поздний, конца 60-х—70-х годов, т. е. наиболее с ним соотносимый, а Некрасов 50-х—начала 60-х годов, Некрасов «Коробейников», и привлекателен он в общем в том же качестве, что, скажем, и Лев Толстой, т. е. как поэт с «устоями», как художник, помогающий жить.

Выход в жизнь был для Блока процессом многоэтапным и многосторонним. Для Блока-лирика он оказывался и подлинным выходом в свой собственный внутренний мир. Не случайно «Аnte Lucem» и «Стихи о Прекрасной Даме» при всем том, что они были субъективны, оказывались мало личностными. Открытие мира стало и открытием себя как личности, как части этого мира. Таким образом, приходит не отказ от субъективного для объективного, но новое открытие субъективного, уже в связи с реальным объективным. На этой основе в «страшном мире» совершается уяснение личностью своего внутреннего страшного мира с раздвоенным сознанием, атрофированными чувствами, ощущением нецельности и бесцельности собственного бытия. Эта лирическая проблематика уже у Некрасова от самых ранних произведений («Я за то глубоко презираю себя...») через «Рыцаря на час» переходит к стихам последних лет. Интимные мотивы эти несли большой объективный смысл. Добролюбов в письмах к Некрасову, да и в пародиях на него склонен был рассматривать их как выражение личного настроения и личной слабости Некрасова, которые, по его мнению, нуждались в преодолении. Более того, критик как бы недоумевал, оказываясь перед противоречием между впечатлением от таких стихов и впечатлением от их автора как безусловно сильного человека. Ни объективных истоков, ни общественного смысла этих стихов Некрасова, того, что называют обычно «покаянной» лирикой, Добролюбов не увидел. А ведь уже в «Рыцаре на час» Некрасов прямо говорит от лица целого поколения и о целом поколении:

Захватило вас трудное время
Неготовыми к трудной борьбе.
Вы еще не в могиле, вы живы,
Но для дела вы мертвы давно,

Суждены вам благие порывы,
Но свершить ничего не дано...¹

Такие стихи неизменно привлекали внимание Блока. Перечисляя любимое у Некрасова, Блок называет «Рыцаря на час». А стихотворение «Ангел-Хранитель», что отмечалось уже В. Н. Орловым², до прямых реминисценций связано со стихотворением Некрасова «Я за то глубоко презираю себя...». Это стихотворение 1906 года, отталкиваясь от одного некрасовского стихотворения, концентрирует многие образы и настроения Некрасова, буквально все пронизано ими: здесь и скорбь о нищих и бедных, и боль за себя, за свой народ, и проклятие наследственности («что предки мои — поколение рабов»). Самое ударное место у Блока — «И эта рука — не поднимет ножа...» — почти цитата из Некрасова с возвращением к доцензурному некрасовскому варианту: «А хватаясь за нож — замирает рука» (во всех прижизненных изданиях печаталось: «А до дела дойдет — замирает рука!»). Стихотворение Блока даже шире и определеннее по общественно-политическому звучанию. Недаром оно было запрещено за революционную тенденцию и призыв к «политическому убийству»³.

Но в стихотворении Блока есть нечто новое, воспринимаемое на отчетливом некрасовском фоне особенно явственно. Характер в некрасовском произведении проще. В нем есть двойственность с ее «или — или». И у Блока есть двойственность, но есть обертоны, которые ее усложняют («И нежности ядом убита душа...», «Но люблю я тебя и за слабость мою...»). Есть у Блока и фатальный мотив судьбы. Да и появление самого образа ангела-хранителя содержит намек на большее, чем двойственность, — на двойничество. Так, двойственность, подкрепленная некрасовской традицией и формально осознанная в ее рамках, несет зародыш двойничества, связанный уже с Достоевским. Надо сказать, что Блок здесь не только идет от Некрасова к Достоевскому, но и возвращается от Достоевского к Некрасову. Отсюда движение от ранних «двойников» («Ты совершил над нею подвиг трудный...» (1901) и «Вот моя песня — тебе, Колумбина» (1903) к «Ангелу-Хранителю» (1906) и снова к «двойнику» («Однажды в октябрьском тумане...» (1909). Конечно,

¹ Н. А. Некрасов. Полное собрание сочинений и писем в двенадцати томах, т. II. М., Гослитиздат, 1948, с. 97. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

² Вл. Орлов. Александр Блок. М., Гослитиздат, 1956, с. 96.

³ О. В. Цеховницер. Символизм и царская цензура. «Ученые записки ЛГУ», № 76, вып. 11, 1941, с. 293.

названия не исчерпывают сложности процесса, но они не случайны.

Вообще двойственность и двойничество совсем не одно и то же, несмотря на близость терминов. Двойственность в сравнении с двойничеством еще говорит, по сути, о цельности. Двойственность означает две стороны характера, осознающего себя как единое, хотя и противоречивое явление. Характеры в таких стихах, как «Я за то глубоко презираю себя...» или даже «Рыцарь на час», лишены двойничества. Отсюда возможность сохранения нравственных ценностей, рождающих и чувство вины и чувство ответственности. Они проще, но сильнее. Не то в случае с двойничеством. В двойничестве двойственность доходит до предела, за которым начинается уничтожение характера, по сути уничтожение человека. Двойничество — это завершение процесса, это раздвоение, отчуждение, дошедшее до выталкивания, до реализации в некий образ вовне.

В статье «О современном состоянии русского символизма» Блок пишет о художнике, в сущности о себе: «...он полон многих демонов (иначе называемых «двойниками»), из которых его злая творческая воля создает по произволу постоянно меняющиеся группы заговорщиков. В каждый момент он скрывает, при помощи таких заговоров, какую-нибудь часть души от себя самого» (V, 429). Но это лишь частное преломление более общего кризиса, более общего процесса отчуждения. «При таком положении дела, — пишет он, — и возникают вопросы о проклятии искусства, о «возвращении к жизни», об «общественном служении», о церкви, о «народе и интеллигенции». Это — совершенно естественное явление, конечно, лежащее в пределах символизма, ибо это искание утраченного золотого меча, который вновь пронзит хаос, организует и усмирит бушующие лиловые миры» (V, 431). «Как сорвалось что-то в нас, — продолжает Блок, — так сорвалось оно и в России. Как перед народной душой встал ею же созданный синий призрак, так встал он и перед нами. И сама Россия в лучах этой новой (вовсе не Некрасовской, но лишь традицией связанной с Некрасовым) гражданственности оказалась нашей собственной душой» (V, 431). Поскольку источник событий, переворотов, человеческих состояний усматривается в «тех мирах», постольку гражданственность, о которой говорит Блок, оказывается «новой», «вовсе не Некрасовской». Но именно потому, что искание «утраченного золотого меча» пролегает через этот мир, через жизнь, через общественное служение, через уяснение отношения к народу, обнаруживается связь с традицией Некрасова.

Никакая высшая гармония для Блока невозможна, если не гармонизован этот мир. После 1904 года самое высшее, дальнейшее и идеальное принималось Блоком уже только через конкретное, близкое, реальное. Знаменательно и то, что Некрасов назван здесь первым и единственным, и то, какая широкая жизненная общественная проблематика связана для Блока с именем Некрасова. Так Некрасов оказывается для Блока уже не только спутником в «страшном мире», но и проводником в нем.

Где, как и когда ищет Блок в жизни ценности и как эти поиски соотносятся с поисками Некрасова?

И для Некрасова, и для Блока одной из главных ценностей является родина, Россия. Особенно сближает обоих то, что отношение к ней обычно раскрывается через отношение к третьему. Это третье — женщина. Однако сами женщины эти у Некрасова и Блока разные, и разным оказывается характер отношений. Для Некрасова существен образ России-матери. И не случайно. Вообще мать и материнство в поэзии Некрасова приобрели огромное, даже исключительное значение, как ни у кого до него, включая Пушкина. Поэзия Некрасова в этом смысле уникальна. Нечто подобное мы находим лишь у Лермонтова.

Прежде всего можно сказать, что у Некрасова есть тема матери в ряду других тем, но в этом качестве она хотя отчасти и выражает, но никогда не поглощает колоссальной *идеи* материнства в его поэзии. Так, в беспощадно реальных картинах главы «Волчица» в поэме «Кому на Руси жить хорошо» образы матери-волчицы и матери-крестьянки, оставаясь реальнейшими сами по себе, просвечивают друг друга и сливаются в некий символ материнства.

Природность и духовность в своем крайнем проявлении — вот каков здесь некрасовский диапазон. Именно символический образ строится в стихотворении «Внимая ужасам войны...», когда в конце мы видим уже не простое по сходству сравнение: образ *плакучей* ивы и *плачущей* матери («То слезы бедных матерей!») как бы прорастают друг в друга. В то же время уже первые слова стихотворения исключают какую бы то ни было аллегоричность. «При каждой новой жертве боя» — не при новых жертвах и даже не при новой, «каждая» — так отмечена единственность жертвы.

У Некрасова мать — некое безусловное, абсолютное начало жизни, воплощенная норма и идеал ее. Для Некрасова она становится внутренне, жизненно необходимой, являя искомое «во имя». В этом смысле мать есть главный «положительный герой» некрасовской поэзии. Поэтические искания Некрасова здесь

стоят в том же ряду, что и поиски героя-гражданина. Это поиски цельности и полноты бытия.

Надо сказать, что идеал гражданина, высшего человека, скажем шире — героя, менялся у Некрасова, все более приобретая качества высшей духовности и идеальности, абсолютизируясь и даже осеняясь именем Христа, осознанного, конечно, совсем не в официальном церковно-православном духе. Дистанция, пройденная на этом пути Некрасовым, явственно отмечается двумя произведениями: «Памяти приятеля» и «Пророк».

С другой стороны, вспомним, что на третьем этапе освободительного движения Горький называет роман о его герое, скажем, не «Павел Власов», а «Мать», стремясь к выявлению всей широты, глубинности и природности совершающейся перестройки жизни.

Высшим типом материнского отношения для Некрасова стал образ «матери родной». Однако сам образ этот, подобно образу героя-гражданина, тоже не оставался неизменным. И его развитие связано с общей эволюцией поэзии Некрасова. Именно потому, что образы «дряхлого мира», «рокового пути» укрупнились, поэт ищет не только противостоящие положительные начала, но и их новую меру. Так изменяются образы и героя («Пророк»), и поэта («Поэту»), и матери.

Еще в 50-е годы Некрасов создает образ матери в поэме «Рыцарь на час». Здесь слиты в одно и реальные биографические приметы матери поэта, и идеальные начала в ней, в общем входящие все же за пределы реального биографического лица, хотя и связанные с ним. В дальнейшем, в 70-е годы, этот образ как бы раздваивается и предстает в двух разных произведениях. Более реальный — в поэме «Мать», тесно связанной с ранними разработками Некрасовым этой темы. Поэма «Мать» во многом автобиографична и биографична. Образ матери в ней сравнительно с «Рыцарем на час» гораздо более конкретен, а в черновых набросках к поэме были намечены сцены (например, с любовницей отца Аграфеной), которые еще более обытовляли его. Поэма не была закончена, и вряд ли только из-за болезни. Уже в первой главе поэт обращался к матери:

Благослови, родная: час пробил!
В груди кипят рыдающие звуки,
Пора, пора им вверить мысль мою!
Твою любовь, твои святые муки,
Твою борьбу — подвижница, пою!..

(II, 416)

Однако вопреки этой завязке из поэмы ушло нечто такое, что было уже в «Рыцаре на час», а именно — идеальность. Зато эта идеальность в бесконечно более высокой степени воплотилась в другом стихотворении — одном из лучших у Некрасова — «Баюшки-баю», созданном менее чем через месяц после того, как прекратилась работа над поэмой «Мать».

В этом стихотворении мать — последнее прибежище перед лицом всех потерь, утраты музыки, перед лицом самой смерти. И мать утешает, прощает, отпускает:

Еще вчера людская злоба
Тебе обиду нанесла;
Всему конец, не бойся гроба!
Не будешь знать ты больше зла!
Не бойся клеветы, родимый,
Ты заплатил ей дань живой,
Не бойся стужи нестерпимой:
Я скороню тебя весной.

(II, 426)

Мать наделена здесь прерогативами божества, всевластием абсолютным, по сути происходит обращение к «богу» в образе матери, ибо так утешать, прощать, отпускать может лишь бог.

Таким образом, в поэзии Некрасова есть пекая восходящая триада развития образа, даже шире — идеи матери: мать, мать-родина, мать — высшее идеальное начало. Подобное движение есть и в процессе создания образа и шире — идеи героя: приятель, гражданин, пророк. При этом происходит своеобразное возвращение к «наивностям» «первоначального христианства с его демократически-революционным духом», о котором говорил В. И. Ленин¹.

Конечно, для Некрасова бога как такового, в церковно-православном представлении, не существовало. Тем более не приходится говорить о чем-то складывающемся в религиозную концепцию. И все же в последних стихах Некрасова мы видим поиски абсолютного утверждения перед лицом абсолютного отрицания — смерти.

Интересно, что если в поэме «Мать» он, поэт, лирический герой, успокаивает, утешает ее, то во втором произведении — «Баюшки-баю» — это делает она. Он утешает здесь, она уже там. Она дарит не обещания чего-то, а разрешение *всего*:

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 33, с. 43.

Пора с полуденного зноя!
Пора, пора под сень покоя:
Усни, усни, касатик мой!
Прийми трудов венец желанный.
Уж ты не раб — ты царь венчаный;
Ничто не властно над тобой!
Не страшен гроб, я с ним знакома;
Не бойся молнии и грома,
Не бойся цепи и бича,
Не бойся яда и меча,
Ни беззаконья, ни закона,
Ни урагана, ни грозы,
Ни человеческого стона,
Ни человеческой слезы.

(II, 425)

Но Некрасов слишком «земной», и есть-таки последнее земное утешение, «властное» над ним до конца. Без него разрешение всего не разрешение, и «бог» сходит на землю:

Усни, страдалец терпеливый!
Свободной, гордой и счастливой
Увидишь родину свою.
Баю-баю-баю-баю!

В. Н. Орлов писал в свое время: «...тема материнства тесно связана у Блока с поэзией Некрасова...»¹ Действительно, многие образы, сопряженные у Блока с этой темой, несут следы влияния Некрасова. Так, стихотворение «Коршун» содержит строки, которые могут показаться цитатой из Некрасова и даже передают очень не частую у Блока прямую речь крестьянки:

В избушке мать над сыном тужит:
«На́ хлеба, на́, на́ грудь, соси,
Расти, покорствуй, крест неси».

В конце поэмы «Возмездие» «образ матери склоненный» заставляет вспомнить о поэме Некрасова «Мать» и даже о «Рыцаре на час». Но все же в решении этой темы есть между Некрасовым и Блоком большая разница, и уже она объясняет отчасти, почему для Блока образ России не связывается с образом матери. Прежде всего образ матери у Блока не складывается, как у Некрасова, в нечто высшее. Кое-что здесь, видимо, объясняет и биография. Может быть, реальному образу матери поэта труднее было перейти в некую художественную и фило-

¹ В. Н. Орлов. Александр Блок и Некрасов. «Научный бюллетень ЛГУ», 1947, № 16—17, с. 61.

софскую идеальность, как это имело место у Некрасова, потому что она всегда была с ним связана не только жизненно, но и житейски. Впрочем, это, очевидно, далеко-далеко не главное.

В биографии Блока, и литературной тоже, мать, которую поэт называл своей «совестью» (IX, 166), играла колоссальную роль, не меньшую, может быть, даже большую, хотя и иную, чем в жизни Некрасова. «До женитьбы... — вспоминает М. А. Бекетова, — мать была для него самым близким человеком на свете...»¹ Известно, что мать сильно влияла и на формирование мистических настроений раннего Блока. Сам поэт говорил, что они с матерью почти одно и то же. Это характерно. У Некрасова — совсем не «одно и то же». При всем ощущении неразрывности и духовного родства она — нечто высшее, идеальное. Любопытно, что у Блока очень много стихов, начиная от самых ранних, посвящено матери. Это стихи 1898 года «Моей матери» («Друг, посмотри, как в равнине небесной...»), стихи 1899 года «Моей матери» («Спустилась мгла, туманами чревата...»), 1901 года — «Моей матери» («Чем большей душе мятежной...»), 1904 года — «Моей матери» («Помнишь думы? Они улетели...») и т. д. Все они — дань любви и уважения. Но это именно посвящения ей (*моей* матери), а не стихи о ней. Мать не оказывается для Блока, как для Некрасова, внутренней лирической темой. Она не универсализуется в высшую всеохватывающую идею. Отсюда невозможные для Некрасова и даже отчетливо полемичные по отношению к нему строки:

Всё на земле умрет — и мать, и младость,
Жена изменит, и покинет друг,
Но ты учишь вкушать иную сладость,
Глядясь в холодный и полярный круг.

И к вздрагиваньям медленного хлада
Усталую ты душу приучи,
Чтоб было *здесь* ей ничего не надо,
Когда *оттуда* ринутся лучи.

Для Некрасова просто недопустимо ставить мать в обычный житейский ряд: жена, друг... (ср.: «Увы! утешится жена, И друга лучший друг забудет; Но где-то есть душа одна — Она до гроба помнить будет!»), а позднее она предстает уже прямо в лучах, ринувшихся *оттуда* («Баюшки-баю»).

¹ М. А. Бекетова. Александр Блок. Биографический очерк. Изд. 2-е. М., «Academia», 1930, с. 77.

Таким образом, мать в общем совсем не занимает такого места в поэзии Блока, какое она занимает в творчестве Некрасова. Место, которое занимает у Некрасова мать, в поэтическом мире Блока заняла другая единственная женщина — жена. В стихах Блока немало образов женщин, но ни одной из них не дано было играть роли, которую заняла жена. Это слово в применении к поэзии Блока можно смело выделять курсивом или начинать с большой буквы. Блок однажды, как бы повторяя толстовского Левина, заметил, что для него существуют две женщины: Любовь Дмитриевна и все остальные. Так и в стихах Блока оказались две женщины: она, «Прекрасная Дама», Жена, «Русь моя! Жена моя!» и все остальные. Критики часто путали *ее* и остальных и писали о том, что на место Прекрасной Дамы у Блока пришла проститутка, которую сменила жена — Россия, и все это-де были меняющиеся облики единой *ее*. Нет, *ей* Блок оставался верен до конца и с *нею* неизменно сочетал то, что было для него главными ценностями. Именно так почти всегда сливается с образом Жены образ России («Русь моя! Жена моя!»).

В постоянстве, в длительности и страстности поиска обобщенного образа России, пожалуй, некого поставить рядом с Некрасовым и Блоком, хотя путь их и не был одинаков. Для Некрасова есть родина-мать и есть не только сила, но и известная простота сыновних отношений. Кроме того, хотя родина, Россия неизменно называется матерью, сам этот образ родины-матери и образ матери как таковой существуют сами по себе, не взаимопроникают. Блоку нужен уже иной образ — жены, любимой женщины, несущей бесконечную сложность, динамику, противоречивость чувств. И образ России и образ любимой женщины у него связаны так, что одно обычно раскрывается только через другое. Программные стихи 1907 года — вступление к циклу «Родина» — в рукописи были посвящены Любви Дмитриевне. К ней он обращается как к залогоу спасения, которое дарит родина, в стихах 1909 года «Под шум и звон однообразный...»:

Ты, знающая дальней цели
Путеводительный маяк,
Простишь ли мне мои метели,
Мой бред, поэзию и мрак?
Иль можешь лучше: не прощая,
Будить мои колокола,
Чтобы распутица ночная
От родины не увела?

Хотя сравнительно со сложным и противоречивым движением Блока путь Некрасова был бесконечно более ясен и прям, дорога к России и у Некрасова и у Блока была дальней. Некрасову, даже уже вступившему в середине 40-х годов на путь реализма и народности, чувство России оказалось еще не по плечу. Я писал о том, какой большой шаг вперед сделал Некрасов, автор стихотворения «В дороге», сравнительно с лермонтовской «Родиной» в изучении народной жизни, углубляясь в нее аналитически¹. Но достижения в анализе сопровождались потерями в синтезе, утратой ощущения целого.

«Влас», «Саша», «Несчастные», «Школьник» — произведения, по-разному важные на пути к синтетическому образу современной России. Однако подлинно этапным произведением стала лишь поэма «Тишина». События Крымской войны, ожидание всероссийских перемен сыграли колоссальную роль в становлении Некрасова-поэта, во многом аналогичную той роли, которую сыграли для Блока события 1905 года. Русская история на крутых своих поворотах выводила обоих к ощущению национальной жизни в целом, выявляла их качества национальных поэтов. Только после этих событий каждый из них приобретает способность говорить с Россией в целом. Будут новые радости, тревоги, надежды и сомнения, но сама эта способность останется навсегда.

Важнейший мотив, объединяющий Некрасова и Блока, — чувство исторической ответственности и готовность делить судьбу с народом, брать на себя причитающуюся долю того, что дает история народа. «Это — меньше всего, — писал П. Медведев, — национальный задор и упоение и больше всего — тяжелая историческая судьба...»² Блок полагал, что «художнику надлежит готовиться встретить великие события» и, встретив, «суметь склониться перед ними» (VI, 59). Именно этот принцип, а никакой не либерализм сказался в заключительных строках одной из самых близких Блоку поэм Некрасова — поэмы «Тишина»³:

¹ См. Н. Н. Скатов. Поэты некрасовской школы. Л., изд. «Провещение», 1968, с. 26—29.

² П. Медведев. Творческий путь Ал. Блока. В кн.: «Памяти Блока». Пб., 1923, с. 193.

³ «Необходимо особо выделить написанные в разное время пометки в стихотворении «Тишина» (Ю. Д. Левин и М. И. Дикман. Пометки А. А. Блока на собрании стихотворений Некрасова. «Ученые записки ЛГУ», № 229, серия филологических наук, вып. 30, 1957, с. 288).

За личным счастьем не гонись
И богу уступай — не споря...

(II, 46)

Проблема бытия России в ее прошлом Некрасова волновала сравнительно мало. Блок же начал с Руси довизантийской, с пра-России. Мы находим у Блока Русь древних стихий, легенд и поверий. Если искать для образов Блока параллелей в живописи, то придется называть и Рериха, и Нестерова, и Врубеля. Само по себе это осмысление национальной истории во весь ее рост, очевидно, вызвала предреволюционная эпоха, как бы производившая генеральный смотр всех сил нации, ее возможностей и резервов.

Путь Блока был путем от Руси к России. Синтетический образ современной России в лирике Блока включал всю ее историю. «В «Стихах о России» нет ни одного «былинного» образа,— писал Георгий Иванов,— никаких молодечеств и «гой еси». Но в них — Россия былин и татарского владычества, Россия Лермонтова и Некрасова, волжских скифов и 1905 года»¹.

Центральное стихотворение цикла «Родина» — «Россия». По сути это — целая лирическая поэма, подготовленная многими предшествовавшими опытами, прежде всего такими, как «Осенняя воля» и «Русь». Интересно, что тематически стихотворения эти как будто бы должны были войти в цикл «Родина», но не вошли в него. Они — этюды, пусть гениальные, как «Осенняя воля»; «Россия» — сама картина. Некрасовское начало живет у Блока в ряду других, взаимодействуя с ними. В «Осенней воле» Блок почти буквально повторяет предшественников.

Да пьяный топот трепака
Перед порогом кабака...—

писал Пушкин.

Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков...—

вторил Лермонтов.

Буду слушать голос Руси пьяной,
Отдыхать под крышей кабака...—

заклучил Блок.

¹ Георгий Иванов. «Стихи о России» Александра Блока. «Аполлон», 1915, № 8—9, с. 99.

Однако Блок, следуя за Некрасовым, выявляет характер отношения к России, гораздо более сложный, чем это было, например, у Лермонтова. У Блока, в отличие от Пушкина, Лермонтова, тем более Тютчева, Россия персонифицирована: она предстает в его стихах как человек, вернее, как живое существо. Предстает не только выражение любви, но самый процесс этой любви в ее развитии и становлении. Характер отношений оказывается бесконечно сложным. И основные творческие импульсы здесь давали некрасовские образы. В предисловии к сборнику «Земля в снегу» Блок писал: «...в конце пути, исполненного падений, противоречий, горестных восторгов и ненужной тоски, расстилается одна вечная и бескрайняя равнина — изначальная родина, может быть, сама Россия. И снега, затемняющие сияние Единой Звезды, улягутся. И снега, застилающие землю, — перед весной. Пока же снег слепит очи и холод, сковывая душу, заграждает пути, издали доносится одинокая песня Коробейника: победно-грустный, призывный напев, разносимый выюгой:

Ой, полна, полна коробушка,
Есть и ситцы и парча,
Пожалей, душа зазнобушка,
Молодецкого плеча!

Выди, выди в рожь высокую,
Там до ночи погожу,
А завяжу черноокою —
Все товары разложу!

Только знает ночь глубокая,
Как поладили они!
Распрямись ты, рожь высокая,
Тайну свято сохрани...»

(II, 373—374)

У Блока некрасовский коробейник вообще стал очень широко истолкованным образом-символом. Коробейник знает дорогу и выводит на нее. Так, под некрасовскую «Коробушку» появляется коробейник в драме «Песня Судьбы», спасая Германа, доводя его до «ближнего места». Но «Коробейники» важны для Блока и как поэма о любви. В поэзии и, шире, — в творчестве Блока любовь (в поэме у Некрасова еще только конкретная частная любовь парня и девушки, Вани и Катеринушки) связана с более общей темой: Россия, путь к родине, любовь к ней. «Коробейники», — отмечает Блок в шестнадцатой записной книжке, — поются с какой-то тайной грустью. Особенно — «Це-

ны сам платил немалые, не торгуйся, не скупись...». Голос проходит слезами в дождливых далах. Все в этом голосе: просторная Русь, и красная рябина, и цветной рукав девичий, и погубленная молодость. Осенний хмель. Дождь и будущее солнце. В этом будет тайна ее и моего пути.— ТАК писать пьесу *в этой осени*» (IX, 94—95). Речь идет о пьесе «Песня Судьбы», но так Блоком уже была написана «пьеса» — «Осенняя воля».

Это целый необычайно интимный роман с открывающимися на наших глазах чувствами. Покажу это на примере подлинно удивительного четверостишья:

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

Что такое это «мое веселье»? Само по себе это определение психологического состояния, но у Блока сразу же остраненное, наглядное — «вот оно» — и тем объективированное. Слово «пляшет» еще более персонифицирует его, превращая в символ и одновременно придавая этому символу живость непосредственного действия. Все дальнейшее развитие образа — это усиление конкретности: «пляшет... звенит... машет». Но происходит не только оживляющая конкретизация. Образ начинает жить эмоциональной жизнью. «И звенит, звенит, в кустах пропав», — фраза не только о музыке, но и звучит музыкой, песенным повтором, еще более усиленным повтором следующей строки: «И вдали, вдали призывно машет...» Музыка продолжает звучать, но уже не только ею эмоционально обогащается образ. Здесь задано произвольное движение глаза, сердца вдали — и еще дальше, за нею. За этим и в этом сложнейшее и интимнейшее психологическое состояние. Образ все более обогащающийся, очеловечивающийся (последняя строка — «Твой узорный, твой цветной рукав» — уже почти превращает символ в живую женщину), бесконечно приближающийся, одновременно начинает удаляться, но уже увлекая. Слова о ней в третьем лице («мое веселье») стали словами к ней, объяснение ее стало объяснением ей, обращением к ней, уговариванием (оттого так замедлился, растянулся третий, последний повтор: «Твой узорный, твой цветной...»).

И уже после этих стихов, где с такой же силой вершится любовь, мы понимаем ненужность никаких объяснений: «Кто взманил меня на путь знакомый, Усмехнулся мне в окно тюрьмы?» Почему иду? Любовь ведет! Произвольность и непре-

одолимость чувства любви к женщине, к женщине — природе, к женщине — России — вот что несет «Осенняя воля». Но буквально женщиной образ-символ не стал. Может быть, все это только (только?) «рябина машет рукавом», как написал Блок в статье «Безвременье» (V, 75), давшей параллельную прозаическую разработку темы «Осенней воли». Ведь образ ее связан с пейзажем первых строк, стал выражением и его тоже, и даже не только этого конкретного пейзажа, очень конкретного у Блока (с «упругими кустами», и «битым камнем», и «желтой глиной»), но и осени на всей земле («Обнажила кладбища земли»).

Однако Блок, видимо, стремился к тому, чтобы сильнее прозвучало эпическое начало, явственнее выступила сама Россия. Об этом говорит стихотворение 1906 года «Русь». Здесь есть иное, чем, скажем, в «Осенней воле», приближение к родине. Создается образ масштабный, эпичный. Однако Русь в стихотворении живет как бы сама по себе и в этом смысле оказывается аллегоричной.

Русь, опоясана реками
И дебрями окружена,
С болотами и журавлями,
И с мутным взором колдуна,

Где разноликие народы
Из края в край, из дола в дол
Ведут ночные хороводы
Под заревом горящих сел.

Где ведуны с ворожеями
Чаруют злаки на полях,
И ведьмы тешатся с чертями
В дорожных снеговых столбах.

Где буйно заметает вьюга
До крыши — утлое жильё,
И девушка на злого друга
Под снегом точит лезвее.

Рисуемые картины не столько выражают Русь, сколько, так сказать, располагаются на ней, прилагаются к ней. Она все же — сама по себе, они — сами по себе. И сама по себе «девушка», которая на «злого друга под снегом точит лезвее». И, наконец, сам по себе предстает собственно интимный, лирический мотив, даже располагающийся как бы отдельно, ибо в стихотворении первая, собственно эпическая, и вторая — лирическая части отделяются четко. И не случайно. Русь здесь слишком

условна, по-своему монументальна, но не реальна, холодна, с этими почти одическими, рассудочными перечислениями: где... где... где... Уходит бывшее в «Осенней воле» песенное начало с характерными повторами.

Такой Руси здесь же объясниться в любви трудно, и любовь-лирика живет в стихотворении отдельно:

Так — я узнал в моей дремоте
Страны родимой нищету,
И в лоскутах ее лохмотий
Души скрываю наготу,

Тропу печальную, ночную
Я до погоста протоптал,
И там, на кладбище ночуя,
Подолгу песни распевал.

И сам не понял, не измерил,
Кому я песни посвятил,
В какого бога страстно верил,
Какую девушку любил.

Так пропадало непосредственное лирическое общение «объекта» и «субъекта».

Путь Блока лежал от «Руси» к «России»: трансформируясь, «Русь» включалась в более сложное образование — «Россия» — с его удивительной смелостью переходов от общего к частному и совмещений общего и частного. Некрасов здесь — прямой предшественник Блока. Есть у него образ России, прямо готовящий Россию Блока. Не буду утверждать, что имеет место непосредственное влияние, хотя и оно не исключается, но близость художественного принципа останавливает внимание.

Я имею в виду некрасовское стихотворение 1868 года «Дома — лучше!»:

В Европе удобно, но родины ласки
Ни с чем несравнимы. Вернувшись домой,
В телегу спешу пересесть из коляски
И марш на охоту! Денек не дурной...

(II, 319)

Эта первая строфа — очень обычная некрасовская по своей конкретности, по свободе обращения с «прозаическим» материалом, по непосредственности просторечных бытовых интонаций («И марш на охоту!»), по жанровой колоритности. Здесь и сюжет с охотой, так часто появлявшийся в его стихах, и характерный «некрасовский» трехсложник — в общем все те качества,

которые были неожиданными и смелыми в 40-е годы, но которые в конце 60-х уже у самого Некрасова должны были восприниматься как традиционные некрасовские.

Но поэт не останавливается, как часто было раньше, на этой эмпирике. Во второй строфе есть проникновенное обращение к родине в целом, к матери-родине:

Под солнцем осенним родная картина
Отвыкшему глазу нова...
О матушка-Русь! ты приветствуешь сына
Так нежно, что кругом идет голова.

«Матушка-Русь» пока еще все же не более чем привычное условное обращение к родине, частое у Некрасова («Ты и могучая, Ты и бессильная, Матушка-Русь!») и им же, по существу, утвержденное. При всей теплоте вызванных чувств сама по себе она лишь некая не живущая конкретной жизнью отвлеченность, обозначение *этих*, самих по себе конкретных картин. И лишь третья строка образует замбк, объединяющий две первые и являющий иное качество, новое отношение, близкое символизации у Блока:

Твои мужики на меня выгоняли
Зверей из лесов целый день,
А ночью возвратный мой путь освещали
Пожары твоих деревень.

«Матушка-Русь» перестает здесь быть условным обозначением, она зажила своими мужиками и пожарами, получила конкретное воплощение, а герой-поэт в свою очередь приблизился к ней, ушел от быта, лишился биографических примет, содержащихся в первой строфе. «...Возратный мой путь освещали пожары твоих деревень» — какая уж тут бытовая достоверность — вся Россия горит. Это совсем не то, что «В телегу спешу пересесть из коляски». Она, обретая конкретность, приблизилась к нему, он, утратив конкретность, — к ней. Появилась возможность не обращения к России, но прямого общения с ней.

«Чем больше, — писал Блок в «Ответе Мережковскому», — чувствуешь связь с родиной, тем реальнее и охотней представляешь ее себе, как живой организм; мы имеем на это право, потому что мы, писатели, должны смотреть жизни как можно пристальнее в глаза; мы не ученые, мы другими методами, чем они, систематизируем явления и не призваны их схематизировать. Мы также не государственные люди и свободны от тяго-

стной обязанности накидывать крепкую стальную сеть юридических схем на разгоряченного и рвущегося из правовых пут зверя. Мы люди, люди по преимуществу, и значит — прежде всего обязаны уловить дыхание жизни, то есть увидеть лицо и тело, почувствовать, как живет и дышит то существо, которого присутствие мы слышим около себя.

Родина — это огромное, родное, дышащее существо, подобное человеку...» (V, 443).

Такое «оживление», такая персонификация понятия «родина» прямо связаны с тем, как ощущал Блок динамизм, подвижность, текучий характер русской жизни. Это — не государство, не национальное целое, не отечество, а некое соединение, постоянно меняющее свой внешний образ, текучее (как гераклитовский мир) и, однако, не изменяющееся в чем-то самом основном. Наиболее близко определяют это понятие слова: «народ», «народная душа», «стихия», но каждое из них отдельно все-таки не исчерпывает всего музыкального смысла слова *Россия*» (VI, 453).

У Некрасова мы находим зерно многих образов блоковской России и прежде всего той, что воплощена в стихотворении «Россия». И хотя многое усложнено, сохраняется смелость переходов, «монтаж» крупных и дальних планов, конкретные приметы, обретающие значение символов, и символы, зажившие конкретной жизнью.

Блок сказал, что истинному поэту свойственно «чувство пути» (V, 369). Именно оно неотразимо влекло к России наших великих поэтов. Динамичный как будто Запад разочаровал; в забитой, могущей показаться застылой и мертвой России назрела революция. «Да путей этих,— говорил в докладе «Народ и интеллигенция» Блок,— которых только и ищет русская литература, и не может указать один человек. Нужно любить Россию, нужно «проездить по России», писал перед смертью Гоголь. Как полюбить братьев? Как полюбить людей? Душа хочет любить одно прекрасное, а бедные люди так несовершенны и так в них мало прекрасного! Как же сделать это? Поблагодарите бога прежде всего за то, что вы — русский. Для русского теперь открывается этот путь, и этот путь — есть сама Россия. Если только возлюбит русский Россию,— возлюбит и все, что ни есть в России. К этой любви нас ведет теперь сам бог» (V, 325 — 326).

Это чувство пути, поиски пути рождали устойчивый для русской литературы образ дороги. Как только начинался разговор с Россией — так в путь. Вспомним тройку Гоголя, «телегу» лер-

монтовской «Родины». Первая поэма Некрасова о России с большой буквы — «Тишина» — вся разворачивается как движение, как проезд по Руси. С этого начал свою «Россию» Блок:

Опять, как в годы золотые,
Три стертых треплются шлеи,
И вязнут спицы росписные
В расхлябанные колеи...

Какой здесь взят крупный план, какая тщательная детализация, какой маленький обзор. И вдруг — неожиданное, как вскрик, обращение, ни много ни мало, ко всей России: «Россия, нищая Россия», — обращение, отделенное всего лишь паузой-многоочием. Это обращение напоминает некрасовское в стихах «Дома — лучше!», но совмещение разных планов сделано смелее, резче, внезапнее. Возможность такой поэтической смелости подготовлена уже всей русской поэзией и определяется ею. Ведь тройка в «России» уже не только тройка блоковская, но и голевская, и лермонтовская, и некрасовская — русская, «символическая». Но тем более, принимая эту инерцию символа, приходится и преодолевать ее. И Блок дает свой поворот: «символист» Блок преодолевает символ предельной конкретностью, зримостью, наглядностью («расхлябанные колеи» — какая натуральная русская дорога). Поэт даже не говорит о тройке, названы лишь «три стертых шлеи». Так символ и преодолен и сохранен, потому — что реальнейшая, конкретнейшая дорожная картинка так тесно внутренне связана с примыкающим к пей обращением — «Россия», готовит его и ему соответствует.

В третьей и четвертой строфах Россия на наших глазах воплощается в женщину:

Тебя жалеть я не умею
И крест свой бережно несу...
Какому хочешь чародею
Отдай разбойную красу!

Пускай заманит и обманет,—
Не пропадешь, не сгинешь ты,
И лишь забота затуманит
Твои прекрасные черты...

Пятая же строфа образует сложный органичный сплав разных планов. Кстати, традиция настойчиво влекла Блока по старому «плоскому» пути разворачивания сравнения в одицетворение. Еще в первоначальном тексте у Блока было:

Ну что ж? Одной заботой боле,
Одною болью и слезой...—

стало:

Ну что ж? Одной заботой боле —
Одной слезой река шумней...

Здесь уже почти превратившейся в женщину России возвращены ее приметы и масштабы; однако сохраняется и интимность женского образа. Река — от России, слеза — от женщины. Так создается образ России-женщины.

Я отмечал, что еще в стихотворении «Русь» говорится о России отдельно, о русской девушке отдельно. В тексте «России», напечатанном в «Новом слове» (1910, № 1), было:

Вон там, где загляделась хата
С обрыва желтого в ручей,
Там дочь твоя в огне заката
Стоит, накрывшись до бровей...

В окончательном тексте стало:

А ты всё та же — лес, да поле,
Да плат узорный до бровей...

Женский образ растворился в образе России, и в один ряд встали «лес», «поле», «плат узорный». Опять мы видим, какая сила поэтической инерции преодолена Блоком.

«Роман» поэта с Россией был долгим, и если уж вслед за Блоком встать на путь подобных сравнений, то можно сказать, что в таких стихах, как «Осенняя воля», «Россия», есть своеобразное «жениховство»: романтика чувств, радость первых приближений, узнаваний, ожидание. Однако отношение к России тем не исчерпывается. Речь идет даже не столько о разных сторонах этого отношения. Есть у Блока и зрелая трезвость «взрослых» чувств. Можно видеть при этом, как уходит романтическая символизация и в «Осеннем дне», например, сменяется другим принципом построения образа. В стихотворении дана реальная, объективная картина русской осени, а последняя строфа, в которой смыкаются два начала — Россия — женщина, Россия — жена, образует уже только параллелизм:

О, нищая моя страна,
Что ты для сердца значишь?
О, бедная моя жена,
О чем ты горько плачешь?

Однако завоеванный принцип взаимопроникновения разных планов, во многом связанный и со «школой» Фета, остается. Как будто бы обычный параллелизм этот, обращающий к народной поэзии, бесконечно углублен не только сходством синтаксических конструкций, но и близостью эмоциональной окраски обращений и родством определений («нищая» — «бедная»).

Но именно потому, что у Блока жена никогда не остается условным обозначением России (типа некрасовского «матушка-Русь»), но всегда живет в каждом отдельном случае индивидуальной жизнью, образ этот в некоторых стихах о России оказывается просто невозможным. Так случилось со стихотворением «Грешить бесстыдно, непробудно...». «Блок, — писал Андрей Белый, — полюбил нашу родину странной любовью: благословляющей и проклинаящей...»¹ Отвечая на вопрос о народолюбии Некрасова, Блок сказал: «Оно было неподдельное и настоящее, то есть двойственное (любовь — вражда)» (VI, 484). Именно таким было отношение Блока к России, и он отдавал себе в этом вполне осознанный отчет.

«Грешить бесстыдно...» есть жуткая картина жестокости и отупения, картина реальная, бытовая настолько, что критика не без оснований говорит о том, что здесь нарисован тип кулака. Да, и кулака тоже, хотя и не только.

А воротясь домой, обмерить
На тот же грош кого-нибудь,
И пса голодного от двери,
Икнув, ногою отпихнуть,

И под лампадой у иконы
Пить чай, отщелкивая счет,
Потом переслунить купоны,
Пузатый отворив комод,

И на перины пуховые
В тяжелом завалиться сне...

Далее следует признание в любви России, объясняемое обычно критикой так: Блок любит Россию несмотря на это, вопреки этому. Л. Я. Гинзбург находит, что в «Грешить бесстыдно...» «Блок изобразил... темную силу, навалившуюся на русскую жизнь»². В. Н. Орлов, обобщая размышления о судьбе

¹ Андрей Белый. Поэзия Блока. В кн.: «Ветвь». Сборник клуба московских писателей. М., 1917, с. 271.

² Л. Я. Гинзбург. О прозаизмах в лирике Блока. В кн.: «Блоковский сборник», I. Тарту, 1964, с. 171.

лирического героя Блока в мире, писал: «Этого героя преследует жестокая «трагедия раздвоения» — любовь к жизни в ее идеальном образе «нового века» и отвращение от жизни в ее исторически сложившихся несправедности и неподлинности. Такое раздвоение Блок считал типичной чертой сознания современного человека. Характеризуя его в первой главе поэмы «Возмездие», он назвал эту черту:

И отвращение от жизни,
И к ней безумную любовь,
И страсть и ненависть к отчизне...»¹

Но у Блока отношение более сложное и цельное. Поясню это иллюстрациями-зарисовками Блока-прозаика разных лет: «Все так и прет прямо в глаза, лубочное, аляповатое, разбухшее. Ошеломлены глаза, тошно от найденной уже, не искомой силы. Все реально, мечтам нет места, и неба не видно. Да и стоит ли смотреть на это небо, серое, как мужицкий тулуп, без голубых просветов, без роз небесных, слетающих на землю от германской зари, без тонкого профиля замка над горизонтом. Здесь от края и до края — чахлый кустарник. Пропадешь в нем, а любишь его смертной любовью, выйдешь в кусты, станешь на болоте. И ничего-то больше не надо» (V, 91). Это писалось в 1906 году. А вот в 1915-м: «Я приложил бы к описанию этой жизни (пестрой и смятенной жизни Аполлона Григорьева. — *Н. С.*) картинку: сумерки; крайняя деревенская изба одним подгнившим углом уходит в землю; на смятом жнивье худая лошадь, хвост треплется по ветру; высоко из прясла торчит конец жерди; и все это величаво и торжественно до слез: это — наше, русское.» (V, 519). У Блока нет деления на черненькое и беленькое («темная сила» и «русская жизнь»), не любит одно, любит другое. Все дело в том, что он полюбил Россию «черненькой»:

И на перины пуховые
В тяжелом завалиться сне...
Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне.

И такой. Россия не невеста здесь, не жена, она символизирована через страшное кулацкое мурло. Вот через какие испытания проходит любовь поэта. Речь идет не о том, что он любит это: комод, иканье, пинок в бок псу, но он любит родину *и та-*

¹ В. д. Орлов. Александр Блок. М., Гослитиздат, 1956, с. 182—183.

кой». Это не любовь и ненависть, а любовь-ненависть. Идеальное Блок провидит сквозь реальное, «иконопись», воспользуюсь словами Белого, сквозь «свинопись».

Грешить бесстыдно, непробудно,
Счет потерять ночам и дням.
И, с головой от хмеля трудной,
Пройти стороной в божий храм.

Три раза преклониться долу,
Семь — осенить себя крестом,
Тайком к заплеванному полу
Горячим прикоснуться лбом.

Кладя в тарелку грошик медный,
Три, да еще семь раз подряд
Поцеловать столетний, бедный
И зацелованный оклад.

И здесь снова придется обратиться к некрасовскому образу, за этой картиной стоящему. Ведь все это о дяде Власе, о подспудных силах, о способности к пробуждению, которое, впрочем, может быть, и не состоится. Ведь и некрасовский дядя Влас был таким же или еще хуже. Совершается возвращение к предыстории дяди Власа. Мы сталкиваемся с редким случаем, когда Блок не просто развивает старый сюжет, а, так сказать, восстанавливает завязь и развертывает сюжет в другую сторону, обнаруживая в этом живые современные смыслы. Ведь сама демонстрация наглой и грубой силы звериных собственнических инстинктов не была только возвращением к старому. Это был и облик новой буржуазной России. В 1906 году в статье «Десеровские меньшевики» Ленин писал, что *«уже просыпаются собственнические инстинкты среднего мужика. А ведь только полные невежды в политической экономии и в западноевропейской истории могут не знать, что эти инстинкты тем больше крепнут и развиваются, чем шире политическая свобода и народовластие»*¹. Но образ, созданный Блоком, уж во всяком случае не выражение благополучного бюргерства, в меру греющего, в меру отдающего должное богу. В изображенном Блоком есть полярность. Есть бесстыдство и непробудность греха. Есть и другое: есть смирение (*«Пройти стороной»*), есть искренность и истовость (*«Тайком к заплеванному полу // Горячим прикоснуться лбом»*), есть исступленность (*«Три, да еще семь раз подряд // Поцеловать...»*).

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 13, с. 402.

Блок не дает решений и не открывает выходов, и понятно, почему. Ведь судьба дяди Власа у Некрасова все же лишь его, индивидуальная судьба. Влас не прямой символ России, каким оказывается образ у Блока (Л. Я. Гинзбург тонко указала на безличную форму, проходящую через все стихотворение)¹, хотя и был символизирован и, так сказать, канонизирован, имея в виду собственно религиозную форму проявления его нравственного возрождения, частью критики (Достоевский, позднее — Мережковский). У Блока же речь идет о России, сложной, противоречивой, готовящей ответ, но еще не дающей его. Ответ этот — революция, понимавшаяся Блоком как процесс космический, социальный, духовный, только в котором, по слову Блока, и мужает Россия (VIII, 277). Только революция способна вывести Россию на новый путь, только в революции возможно подлинное становление народа, новой демократии и только революция рождает новую личность, нового человека, новое качество, «третье», как любил говорить Блок. Она-то и есть то «чудо», тот «новый Демиург», о котором он писал.

Блок восторженно встретил русскую революцию именно как революцию и говорил, что «меньшее, более умеренное, более низменное — называется мятежом, бунтом, переворотом. Но *это называется революцией*» (VI, 12). Поэт испытал необычайный подъем духа и подъем творчества. В 1911 году он писал матери в связи с оперой Мусоргского: «Хованщина» еще не гениальна (т. е. не дыхание святого Духа), как не гениальна еще вся Россия, в которой только готовится будущее» (VIII, 380). В пору создания «Двенадцати» Блок записывает: «*Сегодня я — гений*» (IX, 387). Но это значит, что гениальна оказалась Россия, гениальна революцией и в революции. И поэтому гением стал ее поэт, великий русский национальный, революционный поэт Александр Блок.

¹ Л. Я. Гинзбург. О прозаизмах в лирике Блока. В кн.: «Блокский сборник». Тарту, 1964, с. 174.

О ГУМАНИЗМЕ
В ТВОРЧЕСТВЕ БЛОКА



...Я... с молоком матери впитал
в себя дух русского «гуманизма»...
Я по происхождению и по крови
«гуманист», т. е., как говорят те-
перь, — «интеллигент».

А. Блок

Гуманистическое начало составляет одну из основ русской классики; оно, в частности, сыграло огромную роль в том переходе на сторону Октябрьской революции, который осуществился в творчестве писателей, воспитанных в этой традиции (А. Ахматовой, А. Белого, В. Брюсова, М. Пришвина), и прежде всего в творчестве Александра Блока. Именно традицию великого русского гума-

низма имел в виду А. Блок, сказав, что «нам завещана в фрагментах русской литературы от Пушкина и Гоголя до Толстого, во вздохах измученных русских общественных деятелей XIX века... концепция живой, могучей и юной России. Если где эти заветы хранятся, то... только в сердце русской революции в самом широком смысле, включая сюда русскую литературу, науку и философию...» (VIII, 277).

Гуманизм Блока многогранен. И одно из главных его направлений — это сочувствие страдающему, обездоленному, гибнущему человеку («Моя свободная мечта // Все льнет туда, где униженье, // Где грязь, и мрак, и нищета»). Не случайно и то, что большое влияние на его творчество оказывал Некрасов. Прав был К. И. Чуковский, писавший о глубокой, кровной связи Блока с Некрасовым, не только литературной связи, и указывавший, что для Блока родные стихии: русская вьюга и — поэзия Некрасова.

Многие и многие стихотворения Блока («Фабрика», «О смерти», «Из газет», «Девушка пела в церковном хоре...», «Сказка о петухе и старушке», «Холодный день», «В октябре», «Пляски смерти», «Поздней осенью из гавани...» и др.) органически близки традиции Некрасова в изображении драматической судьбы гибнущего человека.

Именно в сопоставлении с Некрасовым особенно полно раскрывается глубинная национальная основа творчества автора стихов о России, «Ямбов», «Двенадцати».

Гуманизм Некрасова (и вслед за ним гуманизм Блока) необычайно многосторонен, охватывая и трагическую «русскую долюшку женскую», и звучащее отдаленным предвестием революции «Наддай!» богатыря Савелия из «Кому на Руси...».

Мы здесь пытаемся лишь на одной частной теме показать органическое родство наших великих национальных поэтов — Блока и Некрасова.

Не случайно, можно думать, что среди лучших, на его взгляд, стихотворений Некрасова Блок первым назвал «Еду ли ночью по улице темной...». Образ погибающей женщины настойчиво повторяется в творчестве Блока (ср.: «Улица, улица... Тени беззвучно спешащих // Тело продать...», «женщина, ночных веселий дочь» — «Повесть», «На глухую улицу в полночь вышли // Веселые девушки...» — «Легенда», «Твое лицо бледней, чем было // В тот день, когда я подал знак...», «В темной комнате ты обещена...»). Все это стихи 1904—1907 годов, позднее написаны «Пляски смерти» и другие к ним близ-

кие стихотворения. Так утверждается тема мечты о счастье и гибели этой мечты. «Что же делать, если обманула // Та мечта, как всякая мечта, // И что жизнь безжалостно стегнула // Грубою веревкою кнута?» — скажет он позднее, в 1915 году.

В этот контекст в конечном счете входит и пьеса «Незнакомка» (1906), где в еще очень условном плане мечта о счастье девушки-звезды сталкивается с неодолимостью земного равнодушия и пошлости и девушка становится добычей «господина в котелке». Характерно, что в издании 1912 года стихотворение «Незнакомка» было сопровождено примечанием Блока: «Развитие темы этого и смежных стихотворений — в лирической драме того же имени» (II, 423). К смежным стихотворениям относилось и «Твое лицо бледней, чем было...», реалии которого, несомненно, ведут нас к тому же кругу образов («встретил в неосвященных воротах», «подал знак», и в позже сокращенной строфе — «И черным взором мне ответишь, // Змеиным шелестом солжешь»).

Сравнительно с пьесой центральное в этом цикле стихотворение «Незнакомка» сохраняет основное противопоставление девушки-звезды, видения, почти снящегося опьяненному поэту, — и мира пошлости и равнодушия (так же, как и в его варианте, относящемся к тому же году: «Там дамы щеголяют модами...»). Тот же мир «пошлости таинственной»: те же господа, «заламывающие котелки», но между ними есть еще и посредник: поэт, облик которого глубоко двойствен, — он очарован видением, ему представшим, и в то же время чувствует скрытые за ним драматические противоречия жизни. «Очарованная даль» возникает ведь перед тем, кто «в своем стакане отражен», то есть перед самим автором; восторг, им испытанный, завершается горькими словами, что «истина в вине». Композиционно, таким образом, стихотворение строится одновременно в трех планах: мир пошлости в равнодушии («лакеи сонные торчат», «пьяницы с глазами кроликов»), влекущий мир незнакомки и, наконец, мир опьяненного поэта («снится мне»), в котором незнакомка и обретает свои условно-заманчивые черты. Снова обращается к образу «незнакомки» Блок в 1908 году:

Я миновал закат багряный,
Ряды строений миновал,
Вступил в обманы и туманы,—
Огнями мне сверкнул вокзал...
И вот — ее глаза и плечи,
И черных перьев водопад...
Проходит в час определенный
За нею — кардик, шейф влача...

«Шляпу с траурными перьями» мы встретим позднее в «Плясках смерти». Характерно, что и у В. Брюсова в стихотворении «Уголки улицы», где герой встречает стройную девушку, отмечены «Перья помятые, платья потертый атлас».

Написанная Блоком осенью того же 1906 года статья «Безвременье», построенная в целом в символическом плане, в то же время не только перекликается с обоими текстами «Незнакомки» и снова отмечает «женщин в черных шлемах», но и с большой остротой откликается на реальные противоречия жизни: говорит о «криках голодных и угнетенных», о «нищих с узлами», другими словами, соотносит атмосферу, окружающую «незнакомку» («даль, синева», которая «еще недостижимее»), с очень резкими чертами реальной действительности (даже, хотя и в нескольких словах, упоминает о русской революции). В «Безвременье», таким образом, черты «незнакомки» становятся многозначнее, уходит тот — третий — план, который в особенности подчеркивал условность происходящего: «истина в вине», наконец раздвигаются рамки самой действительности. Это не только пошлость, скука, равнодушие, это драматические противоречия жизни; «незнакомка» соотносится уже с миром голодных и угнетенных. Позднее Блок отметит в «Дневнике», что Л. Андреев «говорил наизусть мои стихи (матроса, незнакомку)» (VII, 174), это очень характерное объединение: матрос — один из тех обездоленных, погибающих людей, образы которых мы часто встречаем в поэзии Блока; соотношение его с «незнакомкой» опять-таки свидетельствует о многозначности ее образа, о еще смутных, скрытых, стоящих за ней испытаниях жизни.

В числе бытовых подробностей, окружающих «незнакомку», следует отметить краткую, но четкую примету — шлагбаумы; «незнакомка» воспринимается нами на фоне железной дороги. В «Дневнике» Е. Иванова рассказывается о его прогулке с Блоком по Озеркам, где была написана «Незнакомка», в 1900 году: «Привел на вокзал Озерковский... Из большого венецианского окна видны «шлагбаумы», на все это он указывал по стихам. В окне видна железная дорога... Поезда часто пронесутся мимо... Зеленеющий в заре кусок неба то закрывается, то открывается. С этими пролетающими машинами и связано появление в окне незнакомки»¹. Об «огнях вокзала» пишет Блок и в 1908 году.

Образ девушки, чего-то ждущей и не находящей, связывает

¹ «Блоковский сборник», I. Тарту, 1964, с. 110.

ся в сознании поэта с поездами, пролетающими мимо по железной дороге, с ожиданием счастья, которое не приходит или приходит, когда уже поздно («Земное счастье запоздало» — 1908 год). Эта тема тщетно ожидаемого счастья возникает у него в набросках к статье «Ни сны, ни явь» в феврале 1909 года. «Всю жизнь прождали мы счастья, как люди ждут... когда покажутся три огня. Наконец — вот и они, но уже не на радость: человек устал...» (VI, 487). Более полно говорит он об этом в письме к Е. Иванову: «И так постоянно — жизнь «следует» мимо, как поезд, в окнах торчат заспаные, пьяные, и веселые, и скучные... так еще ждут счастья, как поезда ночью на открытой платформе, занесенной снегом» (VIII, 313). Письмо написано 29 июня 1910 года, то есть одновременно с тем, когда писались строки:

Три ярких глаза набегающих —
Нежней румянец, круче локоп:
Быть может, кто из проезжающих
Посмотрит пристальной из окон...

Здесь перед нами снова одинокая девушка, ищущая счастья («Быть может, кто из проезжающих // Посмотрит пристальной из окон»), идущая «походкой чинною // На шум и свист за ближним лесом», и снова кругом равнодушная, пошлая, проходящая мимо нее жизнь («пыль переулочная» и «платформа, сад с кустами блеклыми», «над озером скрипят уключины» и «вагоны... подрагивали и скрипели», «раздается детский плач» и «плакали и пели»), те же равнодушные люди — там «лакеи сонные», здесь «вставали сонные за стеклами», тот же вечер, те же окна, в которые кинута «так много жадных взоров». Понятно, что ситуация (заброшенная платформа) исключает вообще присутствующие этому кругу образов детали — шелка и перья. Здесь тоже можно предположить некрасовскую традицию: «Что ты жадно глядишь на дорогу...», так же, как и гусар, из окна скользнувший по ней улыбкой нежною, близок проезжему корнету из той же «Тройки» («На тебя... загляделся проезжий корнет»). Блок отметил переключку с «Воскресением» Л. Толстого этого эпизода с гусаром, но о Некрасове не говорил, может быть, потому, что, как он писал К. А. Сюнербергу: «иногда так привыкаешь к образу или идее, что считаешь их своими» (VIII, 338). Некрасов говорит о трагической доле женщины в другом плане, но близость обоих стихотворений, думается, несомненна. Да и встречающаяся порой у Блока тройка, казалось бы, устаревшая в XX веке («Сегодня ты на тройке звонкой», «Где отдается в

длинных залах безумных троек тихий лёт» и др.), надо думать, сродни некрасовской (в отличие от гоголевской тройки, к которой он обращается в своих публицистических размышлениях о народе, о судьбах родины).

Все эти лексические и словесно-образные переключки, сближающие оба стихотворения, позволяют думать, что в творческом сознании Блока образы «незнакомки» и девушки, погибшей на железной дороге, стояли в одном ряду. Даже ритмическая переключка — дактилическая рифма в нечетных строках (причем у Блока дактилическая рифма встречается редко) — подкрепляет ощущение однородной тональной окраски обоих стихотворений, конечно, лишь в том плане, о котором в свое время справедливо писал Б. Томашевский: «Стих оформляет только эмоционально-экспрессивные элементы речи»¹. Очевидно вместе с тем, что и в образе той, что погибла на железной дороге, оставшись для нас «незнакомкой», и в резком контрасте между ней и всем ее окружающим, и в лексике, и в самом характере экспрессивности речевой окраски перед нами развитие одного из направлений блоковского гуманизма, его сочувствия обездоленным, униженным и оскорбленным.

Но при совпадении многих граней обоих стихотворений о «незнакомках» они далеко не однозначны в своем содержании, в них есть и важное различие, перед нами крайне существенное развитие этой поэтической темы, ее движение. Во втором стихотворении начисто устранен элемент условности, это уже не снится, что она «лежит во рву некошеном», нет иронической истины, которую может открыть лишь вино, нет очарованной дали: все трезво, жестко, реально. Нет бездонных очей, цветущих на дальнем берегу, — есть неумолимая судьба; в вариантах — «А жизнь замучила железная // Такая наглая и горькая», «Тоска... // Впилась — и сердце ей замучила» (III, 593) — и в окончательном тексте уже не опьяненный поэт, а потрясенный очевидец и свидетель говорит о судьбе «незнакомки»: «Любовью, гражью иль колесами // Она раздавлена...»

Так в судьбе второй «незнакомки» доведена до конца, раскрыта судьба той, первой. «Три яркие глаза набегающих» осветили смысл этой судьбы: безнадежные поиски, ожидание, мечты о счастье в равнодушной, пошлой, враждебной человеку среде, в том порядке жизни, который не давал выхода обездоленным людям, будь это «матрос, на борт не принятый», будь это де-

¹ Б. Томашевский. Стих и язык. М.—Л., «Художественная литература», 1959, с. 182, 199.

вушка, идущая «походкой чинною // На шум и свист за ближним лесом». «Давно звезда в стакан мой канула» — было написано Блоком еще в 1906 году. И, работая над статьей «Ни сны, ни явь» в 1921 году (а начата она была еще в 1902 году), он сохранил в ней тот же отрывок: «Всю жизнь мы прождали счастья, как люди... все ждут, когда появятся на повороте три огня» (VI, 170).

«Лежит и смотрит, как живая...» Но была ли она живой, когда еще была живой? Не о такой ли судьбе думал Блок, когда писал в «Плясках смерти»:

Тень вторая — стройный латник,
Иль невеста от венца?
Шлем и перья. Нет лица.
Неподвижность мертвеца.

«Невеста от венца» не может не напомнить строку из стихотворения Некрасова, которое было отмечено Блоком: «Принарядившись, как будто к венцу...» Но главное здесь в том, что она — «униженья дочь», в которой судьба уничтожает ее человеческую сущность: «Разве так суждено меж людьми?» В письме к Н. Н. Скворцовой, относящемся к тем же дням, когда Блок в 1911 году писал «Унижение», он говорил: «женщина»... с длинным шлейфом *свистит* «мущину»... мертвыми губами, а «мущина», как собака, ползет на свист к ее шлейфу» (VII, 90). А в «Унижении» этот свист назван «замогильным», так разъясняется не вполне поначалу понятная строка в «Унижении»: «Но ты свищешь опять и опять...»; нет поэтому оснований сближать, как это делает Л. Гинзбург, «свист замогильный» с тихим «свистом» змея в стихотворении «Петр»¹. Это опять-таки уже другая стилистическая система.

Образ «незнакомки» и едва первоначально обозначенный в нем конфликт с окружающей равнодушной и пошлой средой все четче раскрывают гибельность этой среды, грозящей уничтожением человечности, — в ряде стихотворений Блока, в отдельных повторяющихся словесных образах, в отдельных устойчивых ассоциациях, — находят свое наиболее полное и обобщенное выражение в стихотворении «Унижение» (1911 год).

Шлейф (который в лирике Блока имеет неоднозначный смысл), змея, ложь, шлем и перья — все эти словесные образы связываются в его поэтическом сознании с одной устойчивой темой — поругания женщины, умерщвления в ней человечно-

¹ См. «Блоковский сборник», I. Тарту, 1964.

сти. «В темной комнате ты обещана... Шлейф ползет за тобой и треплется, Как змея, умирая в пыли...». «Узнаю... Мою прекрасную змею». «И вьется шлейф, как хвост кометы». «Вползи ко мне змеей ползучей... Косою черной задуши». Стихотворение «Твое лицо бледней, чем было...» первоначально носило название «Незнакомке», и в нем было четверостишие со словами: «И черным взором мне ответишь, // Змеиным шелестом солжешь». Возникал уже в одном из стихотворений и вошедший в «Унижение» диван, опять-таки объединенный со змеем:

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

Наконец, в «Унижении» этот ряд поэтических ассоциаций получает свое обобщенное завершающее выражение. От отдельных штрихов, объединенных единой тональностью, от отдельных судеб женщин-«незнакомок», начиная с женщины — звезды, упавшей с неба, и той, которая раздавлена «любовью, грязью иль колесами», Блок подымается к обобщающей концепции «Унижения», губящего человека, к идее, которая впервые именно такое выражение — «униженья дочь» — нашла у него в 1908 году:

В черных сучьях дерев обнаженных
Желтый зимний закат за окном.
(К эшафоту на казнь осужденных
Поведут на закате таком.)

Красный штоф пропыленных диванов,
Пропыленные кисти портьер...

...Он не весел — твой свист замогильный...

Чу! опять — бормотание шпор...
Словно змей, тяжкий, сытый и пыльный,
Шлейф твой с кресел ползет на ковер...

Здесь как бы собраны воедино те трагические подробности (не сами по себе, а по их внутренней сущности, по той их роли, которую они играют в раскрытии непосредственного содержания этого круга стихотворений Блока), которые возникали перед нами: шлем и перья, шуршание шелка, ползучий, как змей, шлейф, и диван, «как змей» («Лазурью бледной месяц плыл...»), и облик мертвеца («Пляски смерти»). Здесь они уже полностью раскрыты: «К эшафоту на казнь осужденных».

Таким образом, получая все более полное и глубокое раз-

витие, образ «незнакомки» включается постепенно в круг центральных художественных обобщений Блока, связывается с осмыслением старого мира, обрекающего человека на гибель, превращающего его в мертвеца, бродящего среди людей, притворяющегося живым и страстным. Если этот конец пути еще только брезжил в «Незнакомке» сквозь «безысходные обманы», то «мертвые губы», «неподвижность мертвеца», «свист замогильный» — все это тот же круг образов, который охватывается эпитафией, взятой Блоком у Фета: «Там человек сторел». Картина эшафота, на который ведут осужденных, объединяет и обобщает образы всех этих лишь как бы живых женщин, обреченных на предельное унижение.

Долгие годы живший в душе Блока, прорывавшийся в отдельных яростных вспышках огонь протеста против того строя жизни, который обрекал женщину на величайшее падение, получил в «Унижении» свое полное раскрытие. Здесь гуманизм сочувствия обездоленным становился в своем наиболее глубоком выражении гуманизмом протеста, гнева, неприятия строя несправедливой жизни в целом, стремления «сказать «НЕТ» *всему* настоящему» (VIII, 337), как он писал в том же 1911 году в письме к А. Белому. Образ падшей женщины в самом начале 900-х годов привлек к себе внимание В. Брюсова — «Любовь», «Встреча», «Уголки улицы», но В. Брюсов растворил трагичность женской судьбы в парадоксальном заявлении:

Но разве страсть не вся испытана,
Не вся любовь пережита! —

и таким образом устранил из поля зрения всю проблему, которая у Блока поднялась на трагическую высоту.

Поучительно, что еще в 1918 году Н. Асеев провел неожиданную и резкую параллель между «Незнакомкой» и уличным разговором в поэме «Двенадцать»: «Не слышен ли был уже в «Незнакомке» этот диалог?»¹

Круг привлеченных здесь к рассмотрению стихотворений нельзя, конечно, рассматривать как цикл.

В них выразилось общее гуманистическое начало творчества Блока в одном из его индивидуальных проявлений, в конечном счете определявших то основное направление, которое привело поэта к «Двенадцати», зародившись вместе с тем в неразрывной связи с традицией русской в частности и в особенности некрасовской классики.

¹ «Москва», 1974, № 1.

...ЧТО РОМАНТИЗМОМ
МЫ ЗОВЕМ



В

ажнейшее место в теории искусства у Блока занимает проблема романтизма. Это — краеугольный камень, ключ к пониманию задач, назначения творчества. Представляется, что на данном этапе блоковедения полезно вновь обратиться к этой проблеме.

Материал дальнейших суждений — в основном поздний Блок (его статьи). Конечно, еще в «Душе писателя» и других выступлениях более ранней поры мы встречаем заветнейшие из мыслей Блока об искусстве, однако завершенность, стройность идеи, несомненно, получают именно в статьях последних лет. В данном случае нет нужды проследивать сам процесс формирования тех или иных мыслей — есть очевидные и четкие *результаты* этого процесса.

Блок не любил систем, структур, и взгляды его на искусство, на романтизм изложены не дедуктивно, а в свободной, «ху-

дожественной» форме, но ясность концепции от этого не меньше.

Романтизм для Блока — это «душа», «дух» (в поздних статьях, в связи с укрепившейся нелюбовью к «психологизму», Блок явно предпочитает «дух» «душе»), внутренняя «стихия» творчества. Блок резко противопоставляет романтизм искусству описательному и бескрылому, искусству, собирающему плоды с поверхности явлений:

«1) Подлинный романтизм вовсе не есть только литературное течение. Он стремился стать и стал на мгновение новой формой чувствования, новым способом переживания жизни. Литературное повествование есть лишь следствие глубокого перелома, совершившегося в душе, которая помолодела, взглянула на мир по-новому, потряслась связью с ним, прониклась трепетом, тревогой, тайным жаром, чувством неизведанной дали, захлестнулась восторгом от близости к Душе Мира.

2) Из этого непосредственно следует то, что подлинный романтизм не был отрешением от жизни; он был, наоборот, преисполнен жадным стремлением к жизни, которая открылась ему в свете нового и глубокого чувства, столь же ясного, как остальные пять чувств, но не нашедшего для себя выражения в словах; это чувство было непосредственно унаследовано от бурных гениев, которые приняли в душу, как бы раздутую мехами, всю жизнь без разбора, без оценки. Это основная идея первой части гётевского «Фауста»; Фауст, в созерцании Духа Земли, «точно пьянеет от молодого вина, чувствует в себе отвагу кинуться наудачу в мир, нести всю земную скорбь и все земное счастье, биться с бурями и не робеть при треске кораблекрушения».

Если у бурных гениев, хотя бы в этом отрывке из «Фауста», мы наблюдаем полное отрицание разума и предпочтение ему чувства, то их преемники — романтики — не отвергли и разума; они лишь отличили разум от рассудка и признали, что и в разуме заложена метафизическая потребность, сила стремления; таким образом, и признак «преобладания чувства и воображения над разумом» у романтиков оказывается неверным. Чувство преобладает над рассудком, но не над разумом.

3) Из двух главных новооткрытых признаков романтизма, который оказывается теперь на самом деле не чем иным, как новым способом жить с удесятеренной силой, следует, что все остальные признаки романтизма как литературного течения вполне производны, то есть второстепенны; только число их можно бесконечно умножить; стремление к средним векам, к родной старине, к иностранным литературам присуще роман-

тизму так же, как стремление ко всем другим эпохам, ко всем областям деятельности человека, где только ярко проявилось стремление установить новую связь с миром. Романтизм определился как мировое стремление и, естественно, расплеснулся на весь мир» (VI, 363—364).

При всей художественности и субъективности терминологии эти суждения имеют за собой мощную теоретическую традицию. Не говоря уже о Шеллинге, следует вспомнить Гегеля: «Мы можем поэтому вкратце формулировать третью ступень искусства следующим образом: на этой ступени предмет искусства составляет *свободная конкретная духовность*, которая в качестве таковой *духовности* должна предстать в явлении *внутреннему духовному оку*. Искусство соответственно характеру этого предмета не может, с одной стороны, работать для чувственного созерцания. Оно может работать только для просто сливающейся с ее предметом, как с самой собою, внутренней душевной жизнью, для субъективной задушевности, для *сердца*, чувства, которое в качестве духовного чувства стремится к свободе в самом себе и ищет и достигает своего примирения лишь во внутренних глубинах духа. Этот *внутренний* мир составляет предмет романтизма, и последний поэтому необходимо должен изображать его внутреннюю жизнь как таковую и в видимости такой задушевности. Мир души торжествует победу над внешним миром и являет эту победу в пределах самого этого внешнего мира и на самом этом мире, и вследствие этого чувственное явление обесценивается»¹.

Можно привести и другие примеры из классических авторов.

В советском литературоведении об этом принципе романтизма сравнительно недавно напомнил Г. А. Гуковский. В книге «Пушкин и русские романтики» о Блоке нет специального разговора, однако, анализируя поэзию Жуковского и других, Гуковский показывает то самое, о чем размышлял Блок: романтическая стилистика строится не на объектах как таковых, а на «душе», на субъекте, выступающем на первый план, взятом как исходное². При этом Гуковский вводит термин «психологический романтизм»³. Этимология тут понятна («душа»), однако сам термин представляется неудачным. В нем ощущается

¹ Гегель. Сочинения, т. 12. М., Соцгиз, 1938, с. 85.

² См. Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. М., «Художественная литература», 1965, с. 92—93 и далее.

³ Там же, с. 92, 101 и др.

неразличение понятий «психология» и «дух», «духовность», весьма неравнозначных в идеалистической эстетике, особенно новейшей.

Блок же употребляет слово «душа» как раз не в смысле «психология» (т. е. та сфера психики, которая наиболее тесно связана со всем чисто биологическим и чисто индивидуальным в человеке), а в смысле «дух», «духовное», «духовность», т. е. нечто высшее и общезначимое в нашей внутренней жизни. Стоит снова заглянуть в статьи «О романтизме», «Душа писателя», чтобы убедиться в том явно и недвусмысленно. В этом отношении Блок как идеалист точен и последователен и, быть может, сам того не зная, опять-таки четко стоит в определенной философской традиции. Он колеблется в употреблении самих слов «дух» или «душа», однако «душа» для него не «психология» (корень «психе» тут сбивает с толку), а именно «дух» (см. цитаты). Нельзя не учитывать и того, что в «Интеллигенции и Революции» — материале позднем — Блок ставит резкие акценты уже и в употреблении слов «дух, духовность» и «душа, душевность»: «Ужасна и опасна эта эластичная, сухая, невкусная «адогматическая догматика», приправленная снисходительной душевностью. За душевностью — кровь. Душа кровь притягивает. Борьбаться с ужасами может лишь дух. К чему загораживать душевностью пути к духовности?» (VI, 19—20). Таким образом, «психе» и «дух» отделены окончательно. Правда, в позднем же выступлении «О романтизме» Блок употребляет слово «Душа Мира» (см. выше); есть и иные подобные факты.

И все же в целом терминология позднего Блока на этот счет довольно строга. Сравним, например, вышеприведенный пассаж с суждениями из статьи «Душа писателя» — материала гораздо более раннего (1909). Принципиальная разница в терминологии видна простым глазом: «Это даже не слово, даже не голос, а как бы легкое дуновение души народной, не отдельных душ, а именно — коллективной души...

Если у нас и есть надежда услышать когда-нибудь это чудодейственное дуновение всеобщей души, — то это слабая, еле мерцающая надежда... Всеобщая душа так же действительна и так же заявит о себе, когда понадобится, как всегда. Никакая общественная усталость не уничтожает этого верховного и вечнового закона» (V, 367—368). Поздний Блок так никогда не пишет. Он внутренне учитывает новейшую философскую традицию и в этом смысле, как идеалист, четок — терминологически обновляет Гегеля. Г. А. Гуковский в данном случае терминологически менее точен, чем «художественный критик» Блок.

Итак, романтизм для Блока — это не «исключительный герой», не экзальтированно-метафорическая стилистика и иное более или менее внешнее, что мы привыкли представлять при слове «романтизм»; романтизм для Блока — это дух, душа мира. Отсюда весьма логически следует мысль, что романтизм не только конкретное и преходящее литературное «направление», а сама суть, сам секрет искусства вообще. Ибо чем же, прежде всего, занимается искусство по природе своей, если не внутренними стихиями, не душой, не сутью людей, вселенной?

Действительно, эта мысль — одна из любимейших у Блока (см. п. 1). Вятность и настойчивость ее у Блока связана не только с размышлениями собственно о природе искусства, но и с атмосферой в искусствоведении его времени. У Блока явственно ощутима то более, то менее скрытая полемика с теориями «двух стилей», ставшими весьма популярными как раз в начале века. Блок обращается к этой идее в том ее виде, как она представлена у В. М. Жирмунского 10-х годов. Сам В. М. Жирмунский воспринимает ее от Шлегелей через позитивизм и занадный формализм XIX — начала XX в. и дополняет собственными уточнениями и соображениями. У В. М. Жирмунского мысли Шлегелей, Вальцеля и других порой выглядят более выпукло, свежо, диалектически, чем в оригиналах, однако чувствуется, что для Блока и этот вариант слишком механистичен, метафизичен. Блок, вечно озабоченный «жизнью» (любимое его слово, понимаемое в сугубо внутреннем и стихийном смысле!) в искусстве, все глубже уверяющийся в том, что разговоры о «чисто литературных» задачах... это, может быть, иногда любопытно, но уже не питательно и не жизненно» (VI, 176), — относится к идеям Жирмунского внешне сочувственно (тем более что Жирмунский самого его, Блока, берет как крупный пример романтизма, а какой поэт равнодушен к такому обстоятельству!), принимает термины «романтический» и «классический» (стили, чередующиеся в истории искусства), однако на деле полемизирует с Жирмунским или переосмысляет его. Он считает, что искусство по сути *одно, едино*, что никаких метафизически замкнутых стилей, формальных систем нет, а есть лишь прямое торжество, выход стихии («романтизм») или «передышка», архитектурно-строгое, стройное временное «успокоение» стихии («классицизм»): «...он есть вечное стремление, пронизывающее всю историю человечества, ибо единственное спасение для культуры — быть в том же бурном движении, в каком пребывает стихия». «Еще ближе станет нам романтизм, если мы определим то течение, которое считается противопо-

ложным ему, то есть *классицизм*. Классицизм, в сущности, не противоположен романтизму; он есть только необходимое состояние покоя, временного отказа от обладания стихией... Не всякий покой, а лишь избранный покой можно назвать классицизмом... Таким образом, классицизм есть лишь величавый миг покоя, нашедшего себя. Как только состояние покоя становится длительным, классицизм вырождается, он становится псевдоклассицизмом и гибнет под натиском стихий, действующих заодно с романтизмом» (VI, 368—369).

Итак, искусство — *одно*, и важны в нем не формальные системы приемов, а степень внутренней полноты, стихийности. «Два стиля» для Блока — лишь производное от этой степени полноты, выявленности внутренних стихий мира, противопоставленность их для Блока — чисто количественная, а не качественная.

В чем тут был прав и не прав Блок? Конечно, снимая вопрос о принципиальной разнице «романтизма» и «классицизма», он в чем-то «хватал через край» — сказывалась пристрастность поэта. Преобладание объективного или субъективного принципа в искусстве — реальный и сплошь и рядом именно качественный момент, с которым нельзя не считаться. Однако слабости позитивистской и формалистской методологии — даже в том смягченном варианте, в котором она представлена у В. М. Жирмунского, — схвачены им неизмеримо точно. Тут сказался опять-таки опыт *поэта*, притом именно «*стихийного*» — поэта уже в совершенно позитивном смысле. Блок безжалостно бьет по механицизму и схематизму, по пренебрежению к внутренней стороне искусства — ко всему тому, что стоит *за* системой внешне-стилевых приемов. Наиболее дальновидные из теоретиков формализма, в том числе В. М. Жирмунский, вскоре сами начинают сознавать недостаточность своей платформы. У В. М. Эйхенбаума уже в начале 20-х годов появляется термин «метод», как известно, прочно укрепившийся, переосмысленный в последующем советском литературоведении и призванный как раз для того, чтобы противопоставить «чисто» формальному, «структурному» (сказали бы теперь) пониманию типологии в развитии искусства понимание более содержательное, более внутреннее, духовное, идейное, психологическое. Однако статья Блока «О романтизме», о которой сейчас идет речь¹ (VI, 533), явилась

¹ Формально это не статья, а речь перед актерами Большого драматического театра 9 октября 1919 года. Впервые опубликована в Собрании сочинений А. Блока, т. 9 (Берлин, 1923).

на свет раньше соответствующих работ Эйхенбаума или Жирмунского. В ситуации, когда даже такие крупные практики литературы, как А. Белый и Маяковский, в основном придерживались формальной (в разных школах, вариациях, но в принципе формальной) методологии в своих теоретических выступлениях об искусстве (см. рефераты, статьи и доклады Маяковского 10-х годов, работы А. Белого по стиховедению), — столь существенна и влиятельна была атмосфера теоретического формализма в широком смысле слова, — одинокая позиция Блока требовала должного литературного мужества и заслуживает ныне особого внимания.

Итак, искусство, по Блоку, — одно, едино. У Г. Вёльфлина, у В. М. Жирмунского классика и барокко, классический и романтический стили выступают как равноправные и, несмотря на все оговорки, метафизически *изолированные начала*. Блок, правда, ценой некоторых перегибов в обратную сторону, целиком устраняет эту изоляцию, органически идет от стихийного единства и духовной, содержательной, цельной силы искусства.

Был ли Блок и ретроспективно одинок и сугубо индивидуален в этом своем утверждении? Нет, он и в этом случае продолжает культурную традицию. Для примера любопытно такое неожиданное сопоставление, как Блок и Белинский.

Известно, что Блок неоднократно высказывался о Белинском с приличествующей «поэту-символисту» недоброй усмешкой: «младенческий лепет» («О назначении поэта» — VI, 166—167) и т. п. Впрочем, это не мешало ему трезво и умно оценивать роль Белинского в истории русской культуры («Солнце над Россией», «О списке русских авторов» — V, 302; VI, 139). Поэтому вдвойне интересны совпадения мнений у столь разных деятелей нашей духовной жизни. В данном случае это широкий, свободный взгляд на романтизм, трактовка его как внутренней стихии творчества, а не только некоего конкретного направления, школы: «...романтизм не есть достояние и принадлежность одной какой-нибудь страны или эпохи: он — вечная сторона природы и духа человеческого; он не умер после средних веков, а только преобразился»¹, — пишет Белинский в статьях о Пушкине, т. е. уже в самый зрелый период своей деятельности. Удивительно то, что Белинский, уже вполне увлеченный мыслями о близости литературы к повседневной «действительности», обо

¹ В. Г. Белинский. Собрание сочинений, т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1955, с. 173.

всем том, что стало «натуральной школой», а впоследствии — реализмом, Белинский, насмехающийся над Ленским и Александром Адуевым, — тем не менее спокойно и мужественно отдает должное романтизму как «вечной стороне природы и духа человеческого». Как часто бывает, Блок не любил деятеля, в данном случае Белинского, по сути не «за него самого», а из-за его эпигонов; ненавидя всякий плоский позитивизм, механистический социологизм в подходе к искусству, он порой несправедливо возводил это к самому Белинскому. Если бы чаще обращались к оригиналам, возможно, вся литературная борьба шла бы иначе.

Интересно, что Белинский, в своих рассуждениях о романтизме, в общем, исходивший из Гегеля, в данном случае берет романтизм более типически, чем Гегель. У Гегеля «романтические искусства» — это логические этапы, стадия в самодвижении творчества — «перевернутый» историзм. У Белинского акцентирована «вечная сторона». Белинский и Блок в этом конкретном аспекте ближе друг к другу, чем оба порознь — к Гегелю.

Здесь уместно вспомнить, что, например, Н. С. Тихонравов и другие деятели культурно-исторической школы, борясь с глубокими или неглубокими последователями и интерпретаторами Белинского, прямо называли его собственную критику субъективной и эстетической (научной критикой они, конечно, считали свою). Разумеется, они были неправы; но, стало быть, критические произведения Белинского давали известные основания для такого мнения, коли оно возникло у столь серьезных людей. Белинский, как и Блок, в жанровом отношении был *художественным*, т. е. «непосредственным», объемным критиком, его взгляды и метод в том виде, как они реально присутствуют в статьях, дают возможность для весьма разных выужек и толкований. То, что впоследствии Белинский (более всего на основании его устных высказываний и мемуаров о нем) воспринимался как основатель лишь «чисто социологической», вернее публицистической, русской критики, было в известном смысле посмертной драмой Белинского, поэта в критике, человека гораздо более тонкого, интуитивного и сложного, чем это казалось его публицистическим эпигонам конца прошлого века.

Мы видим, что «совпадения» у Блока и Белинского не случайны — тому есть как свои исторические, культурные, так и свои индивидуально-психологические причины. Словом, Блок и в данном случае — независимо от конкретно-позитивной ценности его идеи — находится в контексте развития русской и мировой художественной мысли.

В этой любимой своей сфере Блок не остается в пределах общих мест, он всячески конкретизирует мысль. Например, он говорит о любви романтиков к древней истории, к дальним народам и землям. Это — все тот же поиск открытых, мощных проявлений стихии, крупных этапных моментов жизни, которые позволяют в полной мере, на предельных регистрах вывиться внутренним силам бытия, жизни, занимающим художника. Эта предельность, свобода материала и есть тут исходное, главное: не эмпирия ведет художника, а внутренние стихии (см. выше). Все прочие конкретизации — в том же плане.

«Душа», «дух» кого? Не отдельного ли человека в конечном счете? Нет. Блок здесь резко противопоставит как западным романтикам XIX в. с их четким индивидуализмом, так и «философии жизни», индивидуалистическому декадентству конца XIX — начала XX в. Не говоря уж о его любимом Вл. Соловьеве, Блок тут опять ближе к Гегелю, чем к Байрону, Мюссе или Лермонтову в его «индивидуалистических» проявлениях (сам Гегель обобщал опыт не этих романтиков — он брал романтическое искусство шире и более раннее).

По Блоку, «отдельность» не есть конечная цель поэзии, вообще творчества: главное — душа народа и вообще дух, душа мира, которую поэт призван выразить. Отсюда, при всей художественности и субъективности формул и терминов, — объективно-идеалистическая по своей сути гносеология Блока в статье «О назначении поэта»: «На бездонных глубинах духа, где человек перестает быть человеком, на глубинах, недоступных для государства и общества, созданных цивилизацией, — катятся звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную; там идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир.

Эта глубина заслонена явлениями внешнего мира. Пушкин говорит, что она заслонена от поэта, может быть, более, чем от других людей: «среди детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он».

«Первое дело, которого требует от поэта его служение, — бросить «заботы суетного света» для того, чтобы поднять внешние покровы, чтобы открыть глубину» (VI, 163). Если сравнить некоторые суждения из этой статьи (например, VI, 161) и, положим, известный Пролог к «Возмездию», то мы убедимся, что эти идеи у Блока глубоко не случайны: интервал — несколько лет; в одном случае — статейная проза, в другом — стихи, а совпадения почти дословны, терминологичны («порода» и пр.).

Отсюда и величайшее внимание Блока к внутренней «музыке» мира и народа, его знаменитая любовь к самому слову «музыка», вечно противопоставляемому хаотическим, темным состояниям в мире: «...дух есть музыка. Демон некогда велел Сокрыту слушаться духа музыки.

Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию» («Интеллигенция и Революция» — VI, 19—20).

Отсюда же величайшее уважение к личности, достоинству художника-творца, призванного к высокой цели — выразить дух, музыку мира, народа и поэтому независимого от суеты. Вспомним «О назначении поэта». Кстати, в этой статье, по всем традициям русской литературы, Блок специально напоминает, что «чернь» — это не «народ», а «светская чернь» — псевдоинтеллигенция, чуждая сути мира.

Иногда в своей теории «музыки» и народа Блок гипертрофировал роль чисто национального начала, что вполне понятно в атмосфере его эпохи, когда Россия была в центре мировой динамики.

По этому поводу у комментаторов было немало всяческих недомолвок и недоразумений, однако была забыта сама критическая практика Блока как таковая. Обращали внимание на одни статьи и упускали из виду другие; кроме того, обращали внимание на сами тезисы Блока и упускали из виду саму атмосферу, пафос его статей. Атмосфера же эта вполне недвусмысленна. Концепция романтизма у Блока — одна из заветнейших его идей — по сути лишена всякой ограниченности по национальной части. Наоборот, Блок всячески акцентирует всемирность романтизма. Шекспир, Шиллер («Крушение гуманизма»), Вагнер и другие органически важны в «музыке» романтизма у Блока: «Во имя чего все это создано? Во имя того, чтобы открыть наши глаза на пропасти, которые есть в жизни, обойти которые не всегда зависит от нашей воли. Но, раз в этой жизни есть столь страшные провалы, раз возможны случаи, когда порок не побеждает и не торжествует, но и добродетель также не торжествует, ибо она пришла слишком поздно, — значит, надо искать другой жизни, более совершенной?»

Об этом ни слова не говорит жестокий, печальный, горький художник Шекспир. Он мужественно ставит точку, предлагая «смириться перед тяжкою годиною». Он ведь художник, а не священник, и как бы повторяет древние слова: «Страданием учись» («Король Лир» Шекспира — VI, 409). В поле зрения Блока неизменно был весь мир.

Теперь все более ясно, что Блок — один из главных столпов

нашей литературы новейшего времени. Уровень исследования его творчества чрезвычайно повысился и вызывает новые требования. Все это ныне приходится учитывать при рассмотрении теоретических взглядов Блока, т. е., иными словами, рассматривать их надо со всей серьезностью, никак не уходя от предмета, не вуалируя его.

«Эстетика» Блока — малопривлекательный объект для «педанта» (ср. «Педант о поэте» Блока). Она плохо поддается натяжкам, откровенно идеалистична, внутренне сложна. Но именно поэтому несомненно, что данную проблему еще предстоит решать специально: нужно взять ее всесторонне, найти ей должный контекст.

Концепция романтизма у Блока существенно отличается от более или менее принятых теперь толкований этого термина. Она и шире (романтизм — само искусство в его сути), и уже их в некоем смысле (романтизм лишь как «душа»), и вообще идет в иной плоскости. Как позитивная концепция для нашей нынешней теории творчества она мало приемлема. Однако концепция существует и опирается на большую культурную традицию.

ПОЭТИЧЕСКИЙ
МИР БЛОКА



ОБЩИЙ ВЗГЛЯД

Блок прежде всего поэт. Поэзия в его литературном наследии занимает главное место. Родившись во мраке «страшных лет России», он тем не менее являл собою личность необычайно богатую, щедро наделенную многими талантами, главным из которых был поэтический дар. Могущество гармонии в Блоке было почти безграничным.

У юного Блока, учитывая необычайную сложность и противоречивость обстоятельств его творческого созревания, было две возможности, два пути. Один из них — путь упадочного декадентского искусства, путь многих его современников, который

завершился творческим крахом. Другой — путь неустанных поисков, искреннего и честного служения родине, России, ее настоящему и будущему, который привел Блока в революцию, к поэме «Двенадцать» и «Скифам». Этот-то путь и составил «целую поэтическую эпоху» (Маяковский), оказав огромное влияние на дальнейшее развитие поэзии.

В «Стихах о Прекрасной Даме», стихах совсем еще молодого человека, не свободных от влияний предшественников и современников, Блок уже покоряет нас чистотой и святостью своего чувства, целомудренной, чисто фетовской нежностью. Но здесь же порою слышится и голос истинной страсти, прорывающийся сквозь мистическую оболочку и символы.

Когда же первый вспыхнул пламень,
И слово к небу понеслось,—
Разбился лед, последний камень
Упал,— и сердце занялось.

Пламень лирики Блока вспыхнул на рубеже двух веков. Поэт своим сердцем и редчайшей интуицией художника уже тогда предчувствовал грядущее обновление жизни. «Будет день — и свершится великое, чую в будущем подвиг души», — писал он еще в 1901 году. Его лирика полна таких предчувствий. И потому с первых же книг, со «Стихов о Прекрасной Даме», даже с поэтических опытов юности Блок увлекает нас своей мечтой о прекрасном, своим стремлением к добру и свету. Это и есть «сокрытый двигатель» его души, причина и следствие глубокого лирического волнения, которые вы ощущаете почти немедленно, как только начинаете читать стихи поэта.

Блок — лирик. Как великий мастер, он мог писать прекрасные стихи с эпическим сюжетом, мог писать поэмы. Что такое, например, его стихотворение «На железной дороге»? Это целый роман, в котором уместилась жизнь и трагическая судьба молодой девушки. Но лирика Блока составляет роман в стихах, в котором отразилась судьба самого поэта, его жизненный и творческий подвиг, его полная смуты и революционных порывов эпоха. Лирика Блока — это и исповедь и проповедь. Исповедь правдолюбца, человека «бесстрашной искренности» (Горький), пережившего трагический разлад со своим классом и его гибель и вставшего на сторону революции, исповедь патриота и сына России, проповедь добра и справедливости.

В лирике Блока раскрываются золотые россыпи чувств, обилие их оттенков, блеск ума, богатство ассоциаций. Тематический диапазон ее необычайно широк — от самых интимных движе-

ний души, от тайнства юношеской любви до философских обобщений исторического пути народа.

Социальные потрясения XX столетия оказали решающее влияние на идейно-нравственное содержание поэзии Блока, и первым из них была революция 1905 года. Она не только вывела поэта из тупика философского мистицизма, озарила его стихи идеей обновления мира, но и изменила их тональность. Гневом и сарказмом окрашены строки стихотворения «Сытые», направленного своим острием против господствующего класса.

...опрокинуто корыто,
Встревожен их прогнивший хлев!

Теперь им выпал скудный жребий:
Их дом стоит неосвящен,
И жгут им слух мольбы о хлебе
И красный смех чужих знамен!

Насколько резче обозначились черты критического отношения к буржуазной действительности, видно и по тому, как решительно порывает Блок со всем принадлежащим прошлому и даже с некоторыми друзьями. Об этом он с горькой иронией — в скобках — заметит: « (...что же приятней на свете, // Чем утрата лучших друзей?) ». И, наоборот, в его стихах сгладятся черты «угрюмства», в них прозвучит мотив ожидания радости для всех, ожидания «светлой жизни», найдет выход жажда действия.

В системе блоковских образов-символов появляются и такие, которые невозможно было представить еще 2—3 года назад, — это «невеста-весна», это Сольвейг, что в буквальном переводе с норвежского означает «солнечный путь», наконец, топор в руках героя, которым он — со смехом! — «рушит вековую сосну», скрывающую от него синеву небес. Правда, эта весенняя одержимость лирического героя еще не раз сменится в поэзии Блока приступами тоски, отчаяния, депрессии. В конце того же 1906 года, когда революция потерпела поражение, образ Сольвейг в другом стихотворении уже призван спасти от отчаяния, но порою он неотличим от символических образов мрака и тьмы («Ты ли глядишь, иль старуха — сова? // Чьи раздаются во мраке слова?»).

И все же эти состояния были преходящими. В конце концов побеждало, одерживало верх господствующее жизнеутверждающее начало. Не случайно же, скажем, к циклу из одиннадцати стихотворений «Заклятие огнем и мраком» взят эпиграф из Лермонтова: «За всё, за всё тебя благодарю я...» Трезвое, здра-

вое отношение к жизни господствует в этом знаменитом цикле, как и во многих других стихах и поэмах Александра Блока.

Принявший мир, как звонкий дар,
Как злата горсть, я стал богат,—

говорит он. И ощущение богатства жизни, богатства от многообразия ее проявлений должно было выявить и выявило новые выразительные возможности стиха. Все более существенную смысловую роль играет звукообраз в стихе. Взять хотя бы строки из цикла «Закрытие огнем и мраком»:

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

В звуковом повторе «н» слышится та самая музыка, что и в звоне щита, а в ритмической свободе некоторых стихотворений этого цикла (например, «О, что мне закатный румянец..», «Гармоника, гармоника!..») можно почувствовать ту стремительную динамику, которая, десятилетие спустя, выразит музыку революции и в поэме «Двенадцать».

Живая страсть наполняет ныне и любовную лирику Блока. Действительность развеяла красивый миф о Прекрасной Даме как воплощении Вечной Женственности, в стихах о любви разыгралась такая буря страстей, которая и поныне не имеет, пожалуй, себе равных в русской поэзии. Покоряющая искренность, обнаженность и драматизм чувства, безжалостный суд над всем, что искажает его, в том числе и над самим собою,— таковы особенности любовной лирики Блока, открывающей новую страницу в развитии этого лирического жанра.

В поэзии Блока нашла воплощение многовековая культура русского народа, его историческое бытие и связанное с ним чувство Родины. Не случайно в годы реакции, в годы торжества «сытых» поэт обратился мыслью к истории, к ее героическим страницам, написав цикл «На поле Куликовом».

Блок сам подчеркивал современное звучание этого цикла, проводя аналогию между двумя враждебными станами на поле Куликовом с одной стороны, и «полуторастами миллионным народом» и противостоящей ему, оторванной от жизни частью интеллигенции — с другой. Войско Дмитрия Донского одержало победу в Куликовской битве. Естественно, что и народ, который оно символизирует у Блока, должен победить, поэт верит в это, он ждет часа народного торжества.

Удивительной силы и свежести поэтические образы находит Блок для воплощения патриотической идеи. «О, Русь моя! Жена моя!..» — восклицает поэт, вкладывая в это неожиданное сравнение всю любовь и нежность, на какую способно его сердце. На этой же щемящей ноте прозвучит и стихотворение «Россия», непосредственно примыкающее к циклу «На поле Куликовом»:

Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые —
Как слезы первые любви!

В контрасте с нищетой, «серыми» избами поэт видит и «разбойную» красоту, «плат узорный до бровей», и «прекрасные черты» России — единственной, горячо любимой, в мечтах лелеемой. Для этой России он провидел великое будущее, в настоящем улавливал его черты, «начало великих и мятежных дней!». Ради этого будущего стоило жить и работать, испытывая «наслаждение» в бою: «И вечный бой! Покой нам только снится...»

Повторенная в десятках поэтических вариантов, эта строка стала девизом русской поэзии, она символизирует высокий накал гражданских чувств как вернейший признак ее современного звучания.

Образ России был в поэзии Блока путеводным маяком, который светил ему в годы глухого безвременья и реакции, вселяя надежду на лучшее будущее, ибо в нем воплощались, соединялись для поэта и такие понятия, как народ, история, судьба нации. Ярким факелом вспыхнул он, когда свершилась Великая Октябрьская революция. В ее метельных ритмах поэт услышал ту самую музыку, гул которой не давал ему покоя всю жизнь.

Примерно за два с половиной года до создания поэмы «Двенадцать» Блок записывал у себя в дневнике, что он еще *не созрел* для изображения современности. Поэма «Двенадцать» явилась *необходимым* актом гражданского и творческого поведения Блока в дни революции, она опровергла теоретические построения о якобы необходимой дистанции времени для изображения событий современной действительности.

Блок написал свою поэму в самый разгар революционных событий, работал над нею вдохновенно. Недаром же поэма буквально пронизана пафосом революционного действия, освежающим ветром революции.

Это — ветер с красным флагом
Разыгрался впереди...

Образ ветра, воплощающий буйные силы революции, долге еще после Блока будет окрылять прозу и поэзию двадцатых годов, пока советская литература в непрестанных поисках новых художественных решений не придет к более конкретному и реалистически многостороннему воспроизведению событий революции и гражданской войны.

Поэма «Двенадцать» стала жизненным и творческим подвигом Блока, вершиной его поэзии. Небывалое содержание ее мобилизовало огромный художественный потенциал поэта, заставило во многом пересмотреть всю уже испытанную эстетическую систему. Прежние эстетические мерки не выдерживали мощного напора революции. В поэзию ворвалась народная стихия и вместе с ней — разговорно-песенная стихия народной речи, язык улицы, частушка, лубок, плакат — все, что было поднято революцией из закоулков жизни и выплеснулось наружу. Трансформация песенных народно-поэтических жанров дала Блоку прекрасную возможность не только найти лаконичный стиль произведения, но и передать сам дух событий, их народный характер, демократическую природу.

Постоянная и резкая смена ритмов, резкая смена интонаций создает острое ощущение движения. Революция в движении, она развивается, темп ее нарастает, поступь становится уверенней. В сложнейшей партитуре блоковской поэмы поистине заключена музыка революции, как услышал ее поэт. В причудливом сплетении различных звучаний — от горестных, щемящих до разгульно-удалых — преобладает мажорная интонация марша. Она предвещает победу.

Именно в этом своем произведении Блок ближе всего подошел к выполнению грандиозной жизненной и творческой задачи, которую он поставил перед собой:

О, я хочу безумно жить:
Все сущее — увековечить,
Безличное — вочеловечить,
Несбывшееся — воплотить!

Богат, многообразен и прекрасен поэтический мир Александра Блока. И все самое прекрасное в этом мире пронизано идеей добра и человечности, любви к родине и народу, верою в будущее. Попытаемся войти в этот мир через три разных и по-разному прекрасных создания поэта.

ПРИЗВАНИЕ

Ощущение призвания у Блока было в такой же степени драматическим, как и ощущение колдовской — то пророческой, то роковой, то необычайно притягательной — силы поэзии. Стихотворение «К Музе» — это боль и сладость пребывания в поэзии, муки и разочарования от горькой страсти к ней и дарящее мгновения огромного счастья чувство гармонии, когда словом удается выразить то, что переполняет душу.

Все это относится к целостной оценке стихотворения, а если прочесть его начало вне контекста — не покажется ли оно тривиальным?

Есть в напевах твоих сокровенных
Роковая о гибели весть.
Есть проклятье заветов священных,
Поругание счастья есть.

Сокровенные напевы, роковая весть, проклятье, священные заветы, поругание счастья... Весь этот романсовый лексический набор — в одной только строфе! — не свидетельствует ли об отсутствии меры и вкуса? Может ли быть, чтобы Блок сам не заметил, не ощутил близкого внешнего сходства этих стихов с расхожими в романсовой лирике конца прошлого века мотивами и стилистическими фигурами?

Чтобы ответить на эти вопросы, напомним себе: романсовые мотивы и расхожие образы в лирике Блока отнюдь не редкость и начало стихотворения «К Музе», которое здесь процитировано, не представляет собою исключения. Вряд ли надо в данном случае приводить примеры, они отвлекут нас в сторону, так как каждый нуждается в конкретном эстетическом «оправдании», ведь многие строки и образы в стихах держатся буквально на доверии. То же можно сказать и о цитированном выше отрывке.

Он, по крайней мере, поначалу принимается на веру, ведь читатель, надо предполагать, уже знает Блока (стихотворение написано в 1912 году), возможно, заметил и эту особенность его лирики.

Что же касается исследователей творчества поэта, то на нее обратил внимание Ю. Тынянов, который писал, что Блок «предпочитает традиционные, даже стертые образы (ходячие истины), так как в них хранится старая эмоциональность; слегка подновленная, она сильнее и глубже, чем эмоциональность но-

вого образа, ибо новизна обычно отвлекает внимание от эмоциональности в сторону предметности»¹.

Насчет «предпочтения» сказано, по-видимому, с некоторым переживом. Как по отношению к Блоку, так и к обобщениям Ю. Тынянова надо проявить осторожность, не абсолютизировать их. Для эстетического оправдания «высокой банальности» в конкретных случаях они могут быть применимы. Сам Блок, конечно же, понимал это, ибо он придавал исключительное значение эстетическому выражению переживания и мысли. В одной из дневниковых записей 1918 года поэт спрашивает себя: «В чем тайна Ренана? Почему не плоски его «плоскости»?» И отвечает: «В искусстве: в языке и музыке» (VII, 318). Значит, он считал, что и «плоскости» перестают быть таковыми при свете подлинного искусства.

Поверив Блоку в первое четверостишие стихотворения «К Музе», прочтем дальше:

И такая влекущая сила,
Что готов я твердить за молвой,
Будто ангелов ты низводила,
Соблазняя своей красотой...

И когда ты смеешься над верой,
Над тобой загорается вдруг
Тот неяркий, пурпурово-серый
И когда-то мной виденный круг.

Заметим для себя сказанное будто бы меж строк «готов я твердить за молвой...» — нет ли и в нем оправдания тривиальности первых стихов, нет ли в них — этих строках — поэтической имитации «молвы»?..

Но — прежде всего — обратим внимание на лексику, на то, как она меняется, уже ничем, пожалуй, не напоминая романсово-расхожее начало. По концепции Тынянова, Блок мог посчитать, что доза «старой эмоциональности» в данном случае достаточна, что необходимо ее обновить. Вряд ли в действительности поэт исходил из такого трезвого расчета, обладая редкостной интуицией и чувством меры. Но нам-то дозволено расчленивать текст, изучая «анатомию» стиха...

Уже глаголами «твердить», «низводила», глаголами прозаического оттенка (в сравнении с «поэтизмами» первой строфы), Блок резко меняет лексический колорит стихотворения, обнов-

¹ Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. М., «Советский писатель», 1965, с. 254.

ля «старую эмоциональность» собственными ощущениями в новом эстетическом обличе.

Здесь же впервые появляется местоимение «я» — что тоже отделяет эту и последующие строфы от безличного начала: отныне отношение к Музе, ее образ получают личную окраску. И даже «неяркий, пурпурово-серый... круг» преподносится со ссылкой на свой опыт.

А кроме того, и синтаксис первой фразы в отрывке (по крайней мере, ее начало), в соответствии с глаголами, тоже имеет прозаический оттенок. Так что если у кого по начальной строфе и возникнет подозрение насчет прямого влияния романсово-чувствительных образцов лирики на стихотворение Блока, то тут же, со второй и третьей строфы, оно снимается.

Следующие стихи еще резче выявляют личную окраску всего замысла. Именно в этой строфе Блок из общего драматического противоречия выводит свою оценку, дает свой образ Музы:

Зла, добра ли? — Ты вся — не отсюда.
Мудрено про тебя говорят:
Для иных ты — и Муза, и чудо.
Для меня ты — мученье и ад.

Характеристика Музы извлечена из внутреннего опыта по эта. Точнее говоря, внешне воспринятой, общей (хотя и неясной, противоречивой) характеристике противопоставляется своя — определенная, бескомпромиссная, глубоко внутренне прочувствованная — и — по категоричности выражения — окончательная. И стих звучит резко, отрывисто, но... обратите внимание на звуковую переключку внутри строк и между строк. На стилистический повтор в третьей и четвертой. На звуковые сигналы — тоже в третьей и четвертой строках, — которые подают слова «Муза» и «мученье», «чудо» и «ад» (во второй паре созвучие менее четко). С «Музой» и «мученьем» перекликается начальное слово второго стиха — «мудрено»...

Музыка была состоянием души Блока вне зависимости от того, какие чувства он выражал в стихах — радость или горе, удивление или растерянность, любовь или ненависть. Он слышал мир прежде, чем видел его, и звук составляет важный компонент выразительности в его поэтике. Самое вдохновенное произведение Блока — поэма «Двенадцать» — началось со слов: «Уж я ножичком полосну, полосну!» — в которых, по свидетельству К. Чуковского, поэту показали весьма выразительными два «ж». Наверное, впервые он услышал их не в стихе. Было и раньше: «Гармоника, гармоника! Эй, пой, визжи и жги!»

(«Заклятие огнем и мраком»). Переводя же свои слуховые впечатления в сферу поэзии, Блок, в предисловии к «Возмездию», говорил о том, что, сопряженные меж собою, зрением наблюдаемые факты из всех областей жизни создают *единый музыкальный напор*.

В стихотворении «К Музе» можно ощутить, как исподволь возникает и то накатывается, то спадает звуковая волна. Возникает она уже в начале стихотворения, согласно канонам романсовой лирики, из переклички «н» и «р» (см. первую строфу). Затем, во второй строфе, звуковая волна несколько спадает, хотя прослушиваются модуляции глухих «т» со звонкими «л». И в третьей — в ином качестве, чем в первой, сурово и предупреждающе — рокошет «р».

Но — прервем слежение за звуком...

Внутреннее противоречие достигает подлинного драматизма в следующих строках стихотворения:

Я не знаю, зачем на рассвете,
В час, когда уже не было сил,
Не погиб я, но лик твой заметил
И твоих утешений просил?

Я хотел, чтоб мы были врагами...

Здесь звукопись почти не заметна, сама душевная драма слишком значительна, она кладет отпечаток на судьбу поэта, в ней слышится перекличка со стихами из цикла «Маски» («Тайно сердце просит гибели...»), и любое, даже не очень значительное отвлечение формального порядка может снизить драматизм ситуации, свести ее к позе, к игре. И так строки эти не лишены внешней экспрессии, некоторого эмоционального нажима, вот-вот готового обернуться театральным жестом.

Помимо художественной интуиции, Блок, уже зрелый поэт, осознавал к этому времени свою власть над читателем, степень его доверия к себе, полагался на него. А больше полагался на себя. Недаром В. Брюсов писал о Блоке, что он «с бесстрашной искренностью черпает содержание своих стихов из глубины своей души»¹. Кстати говоря, он же, Брюсов, заметил, что именно в эти годы (1912—1915) Блок трагически осознает противоречие между своим настоящим и своим прошлым, и в подтверждение приводит строки из стихотворения «К Музе»: «...была роковая отрада в попираньи заветных святынь...»

¹ Валерий Брюсов. Собрание сочинений в семи томах, т. 7. М., «Художественная литература», 1975, с. 443.

И конечно, не поза, а осознание трагического разлада с Музой, на грани которого был поэт, выражено в строке: «Я хотел, чтоб мы были врагами...» Но не благодарит ли он, не благословляет ли в душе тот миг жизни, который все-таки не стал мигом раздора, не сделал их врагами?

Я хотел, чтоб мы были врагами,
Так за что ж подарила мне ты
Луг с цветами и твердь со звездами —
Всё проклятье своей красоты?

«Проклятье... красоты» — этот драматический по внутренней сущности образ — являет собою знак отличия для поэта, человека, навеки приверженного искусству слова, в нем его судьба — горькая и прекрасная.

Образ Музы в стихотворении Блока не однозначен, в его содержании улавливается что-то менее объяснимое, не поддающееся контролю и рациональному толкованию, — вдохновение. Оттенок такого отношения к Музе довольно отчетливо выражен в предпоследней строфе стихотворения:

И коварнее северной ночи,
И хмельней золотого ая,
И любви цыганской короче
Были страшные ласки твои...

И была роковая отрада
В попираньи заветных святынь,
И безумная сердцу услада —
Эта горькая страсть, как полынь!

В предшествующих этим строкам Блок обошелся несколько абстрактным представлением о прекрасном: луг с цветами и твердь со звездами — готовая формула прекрасного, ее не надо искать, она уже найдена, и весь смысл внутренней драмы заключен в последней строке. А вот дальше образ раскрывается в цепи неожиданных, очень эмоциональных сравнений и в не менее сильной по внутреннему сближению контрастов, чем «проклятье... красоты», метафоре «страшные ласки твои...».

Несколькими годами раньше, в статье «Душа писателя», Блок говорил:

«Писательская судьба — трудная, жуткая, коварная судьба» (V, 367). Не перекликаются ли эти слова с цитированными выше строками стихотворения «К Музе»? Похоже, что таково бы-

ло устойчивое представление Блока о судьбе писателя, поэта (вспомним хотя бы стихотворение «Поэты»), сложившееся в результате своего и чужого опыта.

И еще один штрих: «коварство» северной ночи меньше располагает поставить его в тот ряд эпитетов, которым характеризуется писательская судьба в статье, оно скорее может быть отнесено к вдохновению, его скоротечности, неверности, «хмельному» творческому одушевлению... Но «страшные ласки» — это уже из области иного «коварства» — коварства судьбы. Вдохновение же — при всей его преходящей легкости — это уловление ритма, напряжение внутреннего слуха (по терминологии Блока), прислушивание к отдаленной музыке «мирового оркестра» души народной.

Подводя стихотворение к финалу, поэт снова сближается со стилистикой романсовой лирики. «Роковая отрада», «безумная сердцу услада» — из ее арсенала. Но теперь, при чтении, сходство не бросается в глаза, теперь внимание приковывает «горькая страсть, как полынь!». Это последний штрих в развитии образа, закрепляющий внутреннее драматическое противоречие творческой натуры.

Два первых стиха последней строфы в данном контексте лишь намекают на радикальную, преобразующую роль поэзии, но они очень существенны для концепции искусства в системе взглядов Блока. Эпитет «роковая» здесь раскрывает внутреннее противоречие личного порядка, ибо (это с особой наглядностью покажет революция, ее восприятие Блоком) «попиранье заветных святынь» (опять-таки обратим внимание на эпитет «заветных»!) — это борьба с тем, что близко и дорого сердцу от рождения, от воспитания, от традиций. Это — эмоциональная веха на пути Блока к революции.

Теперь вернемся еще раз к звуковой структуре стихотворения. Блок как-то заметил, что «предпосылкой всякого художественно-критического исследования должно быть непременно определение «ритмических фондов» художника, что касается поэтов и прозаиков в равной мере» (V, 371). Методологически, в его понимании, это имеет отношение к исследованию *всего творчества* поэта или прозаика, но, по-видимому, в некоторых случаях может быть спроецировано и на конкретные явления художественной культуры.

Мы прервались на четвертой строфе. Она ритмически соразмерна с предыдущими и последующими, хотя трехстопный анапест звучит здесь более отрывисто, резко, благодаря иному строю фразы, подсказанному сюжетным обострением. И, кстати

говоря, трехстопный анапест, как и анапест вообще, занимает сравнительно скромное место в «ритмических фондах» поэзии Блока, но поэт пользуется им не так уж редко, и этот не самый распространенный в русской поэзии метр обнаруживает у него гибкость и разнообразие звучаний.

Отвлечемся хотя бы к известному стихотворению «Черный ворон в сумраке снежном...». Тот же трехстопный анапест с чередованием женских и мужских окончаний, а звучание совершенно иное. Легкая аритмия, пропуск одного безударного слога сначала в нечетных, а к концу и в четных строках придает ему свою, неповторимую интонацию:

Снежный ветер, твоё ^ дыханье,
Опьяненные губы мои...
Валентина, звезда, ^ мечтаешь!
Как поют ^ твои соловьи...

Ритмические модификации с помощью пауз усиливают впечатление эмоционального возбуждения, стих выговаривается на прерывистом дыхании, он лишен той плавности, с какой, скажем, звучит начало стихотворения «К Музе».

Все оно, целиком, метрически строго выдержано, но в этом единстве есть свои мелодические нюансы, и к концу они дают почувствовать музыкальный напор, который Блок ощущал в себе то ли в преддверии работы над произведениями (в процессе замысла), то ли уже работая над ними.

В четвертой строфе, как мы уже заметили, эмоциональность сказалась в синтаксисе, прерывистости стиха. А дальше, с пятой строфы («Я не знаю, зачем на рассвете...») и до конца, сначала еле прослушивается, а потом слышится отчетливо, она проявляется в звуке, в переключке звонких, поющих «н» и «л» или замирающих «м» с рокошущими, «роковыми» «р». Можно заметить, как этот звуковой напор усиливается в предпоследней строфе — тремя и в последней — двумя повторами союза «и» в начале строки, достигая к финалу большой эмоциональной насыщенности.

Стихотворение «К Музе», таким образом, не только приоткрывает психологическое и нравственное содержание творческой натуры (сфера психологии творчества), оно позволяет наблюдать некоторые структурные особенности поэтики Блока. Свободный, этюдный характер наблюдений означает, что автор не претендует на системный анализ произведения, требующий иной методологии.

КОНСПЕКТ РОМАНА

У прозы есть много преимуществ перед стихами, чтобы развернуть эпический сюжет. Само по себе действие во времени с участием одного, двух или многих персонажей уже предполагает эпическое повествование, и здесь, в родовых владениях прозы, эпос чувствует себя вольно: события разворачиваются неспешно, ритм повествования может меняться, автор может отвлекаться к описаниям природы, философским размышлениям, имеющим отношение к изображаемому событию, давать портреты персонажей, и так же неспешно — в постушках, в жестах, душевных движениях, в столкновениях или сближениях меж собою — раскрывать их характеры.

Вот начало романа Толстого «Воскресение»:

«Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались, как ни забивали камнями землю, чтобы ничего не росло на ней, как ни счищали всякую пробивающуюся травку, как ни дымили каменным углем и нефтью, как ни обрезывали деревья и ни выгоняли всех животных и птиц, — весна была весною даже и в городе. Солнце грело, трава, оживая, росла и зеленела везде, где только еще соскребли её, не только на газонах бульваров, но и между плитами камней, и березы, тополи, черемуха распускали свои клейкие пахучие листья, липы надували лопавшиеся почки; галки, воробьи и голуби по-весеннему радостно готовили уже гнезда, и мухи жужжали у степ, пригретые солнцем. Веселы были и растения, и птицы, и насекомые, и дети. Но люди — большие, взрослые люди — не переставали обманывать и мучать себя и друг друга. Люди считали, что священо и важно не это весеннее утро, не эта красота мира божия, данная для блага всех существ, — красота, располагающая к миру, согласию и любви, а священо и важно то, что они сами выдумали, чтобы властвовать друг над другом».

Это увертюра к роману, его философская тема. Зная сюжет произведения Толстого, нетрудно «наложить» ее на события и судьбы персонажей, проходящие перед нами в «Воскресении».

И вот сюжет, близкий толстовскому, но воплощенный в поэтическом произведении:

Под насыпью, во рву некошенном,
Лежит и смотрит, как живая,
В цветном платке, на косы брошенном,
Красивая и молодая.

Как видим, начало стихотворения Блока «На железной дороге»¹ представляет собою финал драмы. Таким композиционным приемом поэт предельно сжимает рассказ о событии. Стихотворение — не роман, автор не может позволить себе развернутого философского пролога или каких-либо ответвлений от главного. Поэт не располагает возможностями подробного показа события, жанрового разнообразия приемов в развертывании сюжета. В данном случае Блок одною начальной строфой дает развязку сюжета, будучи уверенным, что она произведет сильное впечатление на читателя, привлечет его внимание к событию.

Безусловную эмоциональность содержит портретный штрих: «красивая и молодая». Загублена *молодая* жизнь, жизнь *молодой, красивой* женщины или девушки, для которой радости земного бытия оставались, по-видимому, неизведанными. С одной стороны — смерть, с другой — молодость, красота, всем естественным противящиеся ей («лежит и смотрит, как живая»).

Эмоционального воздействия поэт достигает пластическими средствами. Перед нами — картина, развязка драмы. Ощущается некоторый эмоциональный нажим в ее подробностях за счет внешнего эффекта. Но все же это реалистически точная, несколькими выразительно яркими деталями создающая настроение, полная драматизма картина.

Сюжет развертывается после финала (этот прием широко используется в детективной литературе и кинематографе). Поэт сначала показывает: вот что я увидел, вот что потрясло мое сознание, мои чувства. Первая строфа (картина финала) — первая эмоциональная реакция на событие. Она передается читателю, возбуждая в нем интерес к перипетиям сюжета.

И уже пережив первое потрясение, поэт берет на себя роль повествователя, показывает причины драмы, развертывает сюжет, приведший девушку к трагическому концу, раскрывает характер своей героини.

Как все началось?

Бывало, шла походкой чинною
На шум и свист за ближним лесом,
Всю обойдя платформу длинную,
Ждала, волнуясь, под навесом.

¹ Блок сам в примечании к этому стихотворению (Собрание стихотворений, т. III (1912), писал: «Бессознательное подражание эпизоду из «Воскресения» Толстого: Катюша Маслова на маленькой станции видит в окне Нехлюдова на бархатном кресле ярко освещенного купе первого класса» (III, 593).

Три ярких глаза набегающих —
Нежней румянец, круче локонов:
Быть может, кто из проезжающих
Посмотрит пристальной из окон...

Мы не знаем, кто эта девушка. Может быть, дочь начальни-ка станции, обходчика, стрелочника, может быть, живет в бли-жайшей деревне, сейчас это не имеет значения, и, будучи меч-тательницей, представляет картины необыкновенной жизни всех этих людей, разъезжающих в вагонах первого и второго класса, она надеется на свое обаяние, молодость и красоту, что кто-то обратит на них внимание.

Пока в стихотворении нет даже намек на осуждение де-вушки, поэт понимает и принимает всерьез ее сказочную меч-ту, он полон сочувствия ее молодости, красоте, стремлению к иной жизни, и даже пока не выказывает собственного зрелого понимания бесполезности, иллюзорности этой мечты и опасно-сти, которую она в себе таит. Он выдерживает роль объектив-ного повествователя.

Но давайте еще раз напомним себе, что перед нами не проза, а стихи, поэтическое произведение, одно из самых известных созданий с эпическим сюжетом в творчестве Блока. Что же здесь от эпоса, что сближает произведение с ним и что ставит его в поэтический ряд?

Дело, разумеется, не в ритмической организации, не в риф-мах и стихотворной разбивке строк. Это хоть и существенные, но внешние признаки поэтической речи. Повествовательным же сюжетом пользовались и Пушкин, и Некрасов, и поэты менее значительные. Лермонтов, на мой взгляд, справедливо заметил: «Умчался век эпических поэм, и повести в стихах пришли в упадок» («Сказка для детей»). Но — справедливо по отноше-нию к тенденции, ибо развилась, разветвилась, вытеснила сю-жетную поэзию прекрасная, богатая повествовательными воз-можностями русская проза. В поэзии выдающиеся сюжетные произведения уже не выражали тенденции, они стали явления-ми частного порядка. К таким явлениям относится стихотворе-ние Блока «На железной дороге».

Благодаря чему?

Прежде всего, конечно, благодаря таланту поэта, его спо-собности к такой поэтической концентрации сюжета, к нахож-дению такой меры условности, когда стихотворение становится как бы конспектом романа, содержит в себе все его основные компоненты.

В цитированных выше двух строфах, оставаясь объективным

повествователем судьбы своей героини, Блок добивается краткости за счет характерности эпизода, динамичности действия, которое в прозе обычно дается куда более развернуто. Особенно эти два стиха: «Три ярких глаза набегающих — нежней румянец, круче локон...» Появление поезда, реакция девушки, ее состояние, поведение, жесты... Они свободно развертываются в подробную картину.

Собственно говоря, в двух строфах стихотворения дан характер и развернут сюжет. И вы, конечно, заметите, какая чистая нравственная атмосфера создается вокруг героини стихотворения. Ни малейшего намека на корысть или пошлость. Мечта ее настолько же чиста, насколько иллюзорна. Ее, живую, с первого появления поэт оберегает от пошлости. Походка девушки — *чинна*, стало быть полна достоинства. *Волнение* ее не принимает каких-либо внешне броских форм и выдает себя лишь *нежным* румянцем. Поэт, возможно, имеет в виду еще какой-то привычный девичий жест, которым она, от волнения, почти механически, подкручивает локон...

Мечта тоже выражена робко («быть может...»), но в ней — завязка драмы, ибо мечта приходит в противоречие с жизнью. Уже в цитированных строчках можно почувствовать возникновение суровой ноты отчужденности, враждебности внешнего мира романтической мечте девушки. Ни поезд, ни паровоз пока не названы, их появление обозначено метафорически, но — как! «Шум и свист за ближним лесом...», «Три ярких глаза набегающих...» Что-то есть в этом пугающее, предупреждающее, по меньшей мере, равнодушное к мечтам и судьбе стоящей на платформе в ожидании своего сказочного принца девушки.

Поэт подхватывает возникшую здесь суровую ноту, на какой-то момент отвлекаясь от своей героини:

Вагоны шли привычной линией,
Подрагивали и скрипели;
Молчали желтые и синие;
В зеленых плакали и пели.

И снова обращает взгляд на нее, ее ставит в центре хотя и меняющейся, но бесконечно угнетающей своим однообразием картины:

Вставали сонные за стеклами
И обводили ровным взглядом
Платформу, сад с кустами блёклыми,
Ее, жандарма с нею рядом...

Враждебность той жизни, в мечтах лелеемой, девушке с железнодорожной станции выявляется со всею очевидностью как в чертах эпического, романного мышления, так и концентрированной поэтической условности. «Молчали желтые и синие; в зеленых плакали и пели». Это — поэтическая условность. В прозе так не скажешь, наверное потребовалось бы заглянуть в вагоны первого, и второго, и третьего класса, показать, отчего в одних молчат, а в других или поют, или плачут... В стихотворении все это уходит в подтекст, в условность, вместе с тем создавая ощущение эпической, романной широты и протяженности во времени. Она достигается и панорамностью изображения увиденного, и совмещением панорамности с конкретными подробностями, и умением переводить взгляд с общего на частное, с картины на деталь, на фигуру.

Только намеком дано понять, что в вагонах — люди разных судеб, и есть среди них — несчастные, но намек этот уже не идет из головы, он западает в душу, он берedit воображение. «Сонные», с «ровным взглядом» — это, конечно, не из «зеленых» вагонов третьего класса, откуда доносится пение и плач... Это как раз те, среди которых, как надеется девушка, может оказаться и ее суженый. Окажется ли?..

Лишь раз гусар, рукой небрежно
Облокотясь на бархат алый,
Скользнул по ней улыбкой нежною...
Скользнул — и поезд в даль умчал.

Вот та единственная маленькая радость, что выпала на ее долю за все время надежд и ожиданий. О возможностях прозы развернуть такой или подобный эпизод красноречиво говорит то место из толстовского «Воскресения», когда юная Катюша Маслова примчалась на станцию в надежде встретить Нехлюдова и увидела его в окне вагона, а он не заметил Катюшу, и был весел и спокоен и, кажется, доволен собой...

А здесь, в стихах, — всего один жест («рукой небрежно облокотясь на бархат алый»), потом — второй («скользнул по ней улыбкой нежною...») — и конец надеждам. Умчавшийся в даль поезд — символ несбывшейся мечты и с нею — разбитой жизни.

Вопрос может возникнуть по поводу эпитета «нежною». Сообразуется ли с холодно-равнодушной к мечтам девушки жизнью поезда, сонными лицами за стеклами вагонов «нежная» улыбка гусара?.. Кто он, помимо того, что — гусар? Может быть, человек с тонкой душой, угадавший в девушке чистый порыв, ро-

мантическую мечту о лучшей жизни? А может быть, искусный притворщик и повеса?

Нам, читателям, тут остается место для разнообразных догадок, но героине стихотворения (а эта улыбка предназначена ей и ею увидена!) она могла показаться только однозначной, только *нежной*, то есть такой, какую она все время ждала, какой хотела. Тем горше было ее разочарование, тем злей тоска и одиночество. И тем внутренне оправданнее вот это поэтическое обобщение:

Так мчалась юность бесполезная,
В пустых мечтах изнемогающая...
Тоска дорожная, железная
Свистела, сердце разрывая...

Какая экспрессия, какие резкие краски появляются в этой итожащей сюжет строфе!

Энергичный, ускоряющий время глагол «мчалась», совершенно категоричный и уже как бы осуждающий эпитет «бесполезная», усиленный эпитетом «в пустых». Как они меняют нравственную атмосферу стихотворения! Значит, юность прошла *бесполезно* (для себя, для общества), значит, мечты девушки беспочвенны, *пусты*...

И это безжалостное, жестокое: «тоска дорожная, железная...» Ассоциативно, через дорогу, эпитет «железная» переносится на состояние («тоска»), достигая большого эмоционального эффекта. И глагол «свистела», косвенно напоминающий «шум и свист за ближним лесом», а теперь сопровождающий слово «тоска», — тоже придает необыкновенную остроту, резкость выражения при характеристике состояния.

Само же состояние (два последних стиха) в первую очередь, конечно, проецируется на героиню стихотворения, но оно в какой-то мере характеризует всю атмосферу жизни, включающую в себя и станцию с жандармом и девушкой на платформе, и сменяющие друг друга поезда, и пассажиров с сонными лицами, и поющих, и плачущих... А поезд уходит вдаль, неся туда такую же беспросветную «дорожную, железную» тоску...

Эпичность, масштабность этой, на первый взгляд, локальной картине придается ее протяженностью, быстрым перемещением во времени. Динамичны не только глаголы («скользнул», «мчалась»), но и причастия, заменяющие глаголы («Три ярких глаза набегающих...»).

Эпично видение и мышление поэта, его ощущение жизни — вот что важно отметить при разборе стихотворения «На желез-

ной дороге». Не менее важно, чем эпический сюжет. Блок эпичен, когда рисует картину в целом («Вагоны шли привычной линией...»), он остается эпичным, сосредоточивая внимание на конкретной судьбе — судьбе героини стихотворения:

Да что — давно уж сердце вынуто!
Так много отдано поклонов,
Так много жадных взоров кинута
В пустынные глаза вагонов...

Не подходите к ней с вопросами,
Вам все равно, а ей довольно:
Любовью, грязью иль колесами
Она раздавлена — все больно.

Прежде всего отметим, что отношение к героине стихотворения приобрело другой оттенок: много «жадных взоров кинута» — сказано уже, пожалуй, без сочувствия; от чинной походки и нежного румянца ничего не осталось. Событие, начало которому положила невинная романтическая мечта, по мере движения сюжета, перестает быть частным, единичным событием и подпадает под другую шкалу нравственных ценностей. В первой из двух конечных строф, как и в предыдущей, Блок не персонифицирует явление, давая возможность читательскому воображению раздвинуть рамки факта, увидеть за ним нечто большее, может быть — что унижение и покорность судьбе не только бессмысленны, но и безнравственны (вновь обратим внимание на эпитет «жадных»).

Кстати говоря, в черновых набросках девушке отводилась менее активная роль. Вот как выглядели поначалу уже цитировавшиеся строки:

А сердце — сердце прежде вынуто!
Из пробегающих вагонов
Ей много жгучих взглядов кинута
И много отдано поклонов.

Блок избрал более жесткий вариант.

И второе, что необходимо отметить, — возрастание к концу эпического звучания. Поэт возвращается к начальной картине, представляющей собою развязку сюжета, но если там все внимание было сосредоточено на персонаже, вызывая сочувствие к нему, то в последней строфе и обращение («не подходите...», «вам...»), предполагающее хоть и неопределенный, но широкий круг людей, косвенно виновных в гибели человека, и обобщение, отвлечение от ее конкретных обстоятельств («любовью,

грязью иль колесами...») — придают этому случаю характер социальной драмы.

Блок никого прямо не обвиняет в случившемся, и уж, конечно, возможное осуждение девушки, «раздавленной» жизнью, никак не говорит о том, что только она сама во всем виновата. Обвинение содержится в суровом, резком предупреждении («Не подходите к ней с вопросами...»), уличающем тех, к кому оно обращено, в равнодушии («вам все равно...»). Косвенное обвинение заключено и в последней метафоре: любовь, грязь, колеса (теперь уже не имеет значения, что именно!) — это лишь некоторые возможные обстоятельства гибели человека, они существуют в жизни, в ее социальном устройстве, они разрушают личность, коверкают человека нравственно.

Более или менее подробное прочтение стихотворения Блока «На железной дороге» позволяет, думается, заключить, что «конспективно», условно в нем присутствуют все необходимые компоненты романа.

БЛОК И... НТР

Праздник радостный, праздник великий,
Да звезда из-за туч не видна...
Ты стоишь под метелицей дикой,
Роковая, родная страна.

Эти удивительные по контрастности эмоций строки начинают стихотворение «Новая Америка». Стихотворение, с одной стороны, загадочное для Блока, с другой — прозревающее завтрашний день. Загадочное потому, что поэт воспевает промышленный прогресс — явление, связанное с процветанием ненавистной ему буржуазии. Разгадка — в целеустремленности, в одержимости главной идеей, перед которой отступают в тень кажущиеся второстепенными.

«Поэт говорит о России будущего как о «новой Америке»... — писал Б. Соловьев. И продолжал: — ...здесь под «новой Америкой» подразумевается край огромных возможностей и талантливого, молодого духом народа, который сумеет претворить — и претворяет — эти возможности на живом, плодотворном деле, овладевая богатствами земли и покоряя неизмеримую мощь ее недр и стихий»¹.

¹ Борис Соловьев. Поэт и его подвиг. Творческий путь Александра Блока. Изд. второе, дополненное. М., «Советский писатель», 1968, с. 444.

«Гимном новой России» назвал это стихотворение Б. Соловьев, «одно предчувствие которой, — по его словам, — преображало обыкновенный и будничный день в радостный и великий праздник»¹.

Согласившись с Б. Соловьевым по основной сути, можно сосредоточиться на некоторых идейно-эстетических подробностях стихотворения.

Последние слова исследователя творчества поэта, приведенные выше, объясняют эмоциональный контраст начала «Новой Америки». Отметим только, что два стиха из четырех — о России — по колориту, по настроению напоминают то, что Блок писал о ней прежде. Добавим к ним для наглядности еще две строфы:

За снегами, лесами, степями
Твоего мне не видно лица.
Только ль страшный простор пред очами,
Непонятная ширь без конца?

Утопая в глубоком сугробе,
Я на углые санки сажусь.
Не в богатом покоишься гробе
Ты, убогая финская Русь!

Напомним, что стихотворение написано в 1913 году. Похожею Россия виделась поэту и в 1906 году: «Русь, опоясана реками и дебрями окружена...», «Где буйно заметает вьюга до крыши — углое жилье...» («Русь»). И в 1908-м: «Опять, как в годы золотые, три стертых треплются шлеи, и вязнут спицы росписные в расхлябанные колеи...» («Россия»).

И все же есть в начале «Новой Америки» нечто такое, что вносит ощущение перемен. Вопросительный знак не просто таит в себе отгадку, он возвращает читателя к праздничному началу. Ты уже приготавливаешься увидеть за «страшным простором» и «непонятной ширью без конца» картину празднества или, по крайней мере, внятно выраженное чувство радости...

Однако поэт предлагает нечто совсем иное.

Торопливого читателя может обескуражить «обман», ибо это еще и не праздник, и не радость, и не праздничное настроение. Это — сложная диалектика узнавания, проявляющаяся

¹ Борис Соловьев. Поэт и его подвиг. Творческий путь Александра Блока. Изд. второе, дополненное. М., «Советский писатель», 1968, с. 445. В главе «Роковая, родная страна...» Б. Соловьев подробно разбирает это стихотворение по содержанию, устанавливая его место в цикле «Родина» и значение в идейно-творческой эволюции Блока.

здесь в искусстве лирического сюжета, когда ситуация меняется, образ высвечивается с разных сторон и в каждом ракурсе видится по-новому.

Там прикинешься ты богомольной,
Там старушкой прикинешься ты,
Глас молитвенный, звон колокольный,
За крестами — кресты, да кресты...

Только ладан твой синий и росный
Просквозит мне порою иным...
Нет, не старческий лик и не постный
Под московским платочком цветным!

Сквозь земные поклоны, да свечи,
Ектеньи, ектеньи, ектеньи —
Шопотливые, тихие речи,
Запылавшие щеки твои...

Образ России предстает разноликим, причем взгляд поэта проникает под внешний покров явлений, «лики» не просто выхвачены из массы, «лики» не просто запечатлены такими, какими увидены, схвачены глазом,— через них сквозит *иное*...

Что же?

Что, например, подразумевает глагол «прикинешься», какие исторические, бытовые или психологические аналогии он может вызвать? Блок дважды повторяет его в близком, но все же не однородном контексте. Что он имеет в виду? Россию скоморохов, юродивых, ряженных?

Судя по всему, поэт не имел здесь в виду конкретных исторических аналогий, глагол «прикидывается» в разговорной речи чаще всего был связан с развлекательством, с актерством, иногда, правда, заключавшим в себе весьма драматический социальный смысл (это когда целые деревни имели основным «промыслом» попрошайничество, рядясь под нищих и калек в расчете на душевную отзывчивость русского народа к чужой беде).

Блок погружается не в историю — в быт, в психологию народа, выразительные штрихи лишь намеком выявляют подлинные черты России: раз «прикинешься... богомольной» — то, стало быть, ты вовсе не богомольная (не переключка ли с Белинским?); раз «прикинешься» старушкой — то, стало быть, есть в тебе молодые силы, а для чего-то ты все же прикидываешься: значит, ты себе на уме? Или от лени, от неготовности тратить молодые силы на большие дела прозябаешь в облике старушки?..

Глагол «прикинешься» в данном контексте позволяет делать глубокие промеры для выявления разных оттенков смысла, но Блок не уходит целиком в эти догадки, чтобы не ускользнул и тот — первичный, традиционный, с погостами и крестами, с молитвами и колокольным звоном, — облик России, ведь он-то, тогдашний читатель, вставал утром и ложился спать с молитвой да под колокольный звон...

И все же снова намек, снова догадка, снова попытка уловить подлинные черты народной жизни, внутренний смысл того, что заключено в слове «Россия» (так, кстати, поначалу и называлось стихотворение «Новая Америка», напечатанное в газете «Русское слово»).

«Ладан... синий и росный» лишь отдаленным эхом напоминает «Стихи о Прекрасной Даме», и не внешним подобием, а тонкостью и туманностью намека. Но в контексте строфы — и туманность рассеивается, Блок снова — уже напрямую — настаивает на том, что подлинный лик России (тут он вносит конкретную деталь, уточняющую адрес: «под московским платочком цветным!» — выделяющую определенную прослойку народа, даже — пол) — иной — «не старческий... и не постный», то есть опять дает косвенный намек на нечто противоположное, на молодость, здоровье, будущность.

В следующей строфе — тот же прием противопоставления внешнего, традиционного, ритуального и — внутреннего, вызревающего, естественного и здорового. Противопоставление, которое ведет к выявлению главной мысли стихотворения, сформулированной им позднее в «Предисловии» к поэме «Возмездие» следующим образом: «уголь превращается в алмаз», Россия — в новую Америку; в новую, а не в старую Америку» (III, 298). Уточнение важное.

Чтобы понять дальнейшее развитие образа России, его новые черты, по-видимому, надо еще сослаться на один неосуществленный замысел Блока — замысел драмы «Нелепый человек». Следы его обнаруживаются в дневниковых записях 1913, 1915, 1916 годов и говорят о том, что идея превращения России в новую Америку овладела Блоком весьма серьезно и связывалась им с развитием промышленности, прежде всего — горнозаводской. Драма, судя по наброскам плана, могла быть сложной по ситуациям и характерам, социальным и нравственным коллизиям, но главное в ней: судьба «нелепого человека» — связывалась с добычей угля, с подземными богатствами — с будущим России.

Здесь, наверное, уместно было бы сказать и о том, что

Блок в этом направлении продолжил традицию Ломоносова, видевшего будущее России в расцвете наук и добыче природных богатств. А кроме того, поэт читал труды Менделеева, к учености которого относился с величайшим пиететом. Эти опосредствованные влияния надо иметь в виду, читая «Новую Америку».

Не случайно также в дневниковых записях промелькнуло слово надежды на *еле тронутые силы народных масс*, без которых никакие богатства недр не могут быть поставлены на пользу отечеству. В стихотворении «Новая Америка» поэт не выходит к таким обобщениям, но нет ли все же приближения к ним, намек на них в «шопотливых» речах и «запылавших» щеках?.. Не заключен ли в них образ пробуждения нового сознания?.. «Женская» привязанность оттенков, деталей не может противоречить такому прочтению, образ России у Блока вызывает именно женские аналогии: мать, жена, невеста... Значит, и молодые силы страны могут зреть именно в этой среде, самую природой назначенной омолаживать мир.

Прочитируем строки, где поэт подводит нас к образу новой, промышленной России:

Дальше, дальше... И ветер рванулся,
Черноземным летя пустырем...
Куст дорожный по ветру метнулся,
Словно дьякон взмахнул орарем...

А уж там, за рекой полноводной,
Где пригнулись к земле ковыли,
Тянет гарью горючей, свободной,
Слышны гуды в далекой дали...

В первой строфе (особенно сравнение в ней) знакомая, традиционная для Блока поэтика стихов о России. В самом начале второй строфы улавливается существенный смысловый рубеж («А уж там...»), как бы отделяющий ту, старую Россию, от иной.

А вот какая она, иная?

Интересно, необычно соседство эпитетов к слову «гарью» — «горючей, свободной». Само по себе усиление («гарью горючей») может вызвать отрицательную эмоцию, но другой эпитет («свободной») своею неожиданностью, совмещением внешне несовместимого резко меняет смысл всего образа. Господствующую окраску ему придает косвенно присутствующее здесь слово «свобода».

как и с какими срывами рождается поэтический образ индустриального города!

Принимая во внимание все это, нельзя не восхититься смелостью и провидческой чуткостью души Блока, создавшего первый в русской поэзии гимн промышленной, индустриальной России.

Проследим, как развивается образ России — новой Америки — в его стихотворении:

Иль опять это — стан половецкий
И татарская буйная крепь?
Не пожаром ли фески турецкой
Забуянила дикая степь?

Нет, не видно там князьего стяга,
Не шеломами черпают Дон,
И прекрасная внучка варяга
Не клянет половецкий полон...

Нет, не вьются там по ветру чубы,
Не пестреют в степях бунчуки...
Там чернеют фабричные трубы,
Там заводские стопут гудки.

Путь степной — без конца, без исхода,
Степь, да ветер, да ветер,— и вдруг
Многоярусный корпус завода,
Города из рабочих лачуг...

На пустынном просторе, на диком
Ты все та, что была, и не та,
Новым ты обернулась мне ликом,
И другая волнует мечта...

Черный уголь — подземный мессия,
Черный уголь — здесь царь и жених,
Но не страшен, невеста, Россия,
Голос каменных песен твоих!

Уголь стонет, и соль забелелась,
И железная воеет руда...
То над степью пустой загорелась
Мне Америки новой звезда!

Сами по себе чернеющие «фабричные трубы» и стонущие «заводские... гудки» не являются знаком одобрения, а «города из рабочих лачуг...» наводят на мысль о тяжелом экономическом положении трудящихся. Но даже и в этих строках можно уловить оттенок сочувствия новому, он в противопоставле-

нии промышленного пейзажа — степному — *бесконечному, безысходному...*

А тут — жизнь, новый лик родины, ее завтрашний день. Тут «другая волнует мечта...». Может быть, при виде лачуг Блок задумывался и о правовых и экономических тяготах жизни рабочих, но больше в данный момент его волновал промышленный расцвет России.

Мне кажется, ни до Блока, ни после него никто в поэзии подобным образом не славил «черный уголь»: он и «подземный мессия», что значит спаситель, избавитель (образ библейского звучания), он также и «царь и жених», а Россия — невеста.

В подобных случаях ассоциативное своеволие Блока могло, конечно, вызывать какое-то внутреннее сопротивление (а кое у кого и сейчас вызывает), во всяком случае усваивается оно не просто и не всеми. Повторим еще раз: уголь — жених, Россия — невеста...¹ Есть в этом вызов традиционной эстетике, традиционному представлению о прекрасном, и надо бесконечно уверовать в идею обновления России и мессианскую роль подземных богатств, чтобы вот так — неожиданно, дерзко поставить в один ряд то, что как будто бы, по всем эстетическим меркам, несопоставимо.

Константин Бальмонт в период своего увлечения революционными идеями (1905) написал стихотворение «Поэт — рабочему», в котором есть такие строки:

Я поэт, и был поэт,
И поэтом я умру.
Но я видел с детских лет
В окнах фабрик поздний свет,—
Он в уме оставил след,
Этот след я не сотру.

Искренне в ту пору выраженного сочувствия рабочему классу, первой русской революции Бальмонту хватило ненадолго, и «поздний свет» в окнах фабрик легко растворился в воспоминаниях, он если и зародил идеи мессианства, то только на время революционных потрясений в первой их фазе. Эстетического обновления революционные события не вызвали, но именно Блок, чуть ли не единственный, отнесся к этим стихам сочувственно.

То же можно сказать об общем эстетическом фоне поэзии,

¹ А «невеста» в поэтике Блока — весна, расцвет, радость (см. стихотворение «Сольвейг»).

исключая первые дерзкие вылазки футуристов, не подкрепленные, впрочем, чем-то существенным на практике (Маяковский еще только начинал и, кроме того, в лучших вещах уже расходился с программой футуристов).

На этом фоне эстетическая новизна и смелость Блока в «Новой Америке» лишь одним Брюсовым и замечена, даже в позднейших исследованиях ей не уделяется достаточно серьезного внимания.

А если с вершины нашего времени вдуматься в смысл блоковских сравнений, то их поэтическая неординарность представляется провидческой. Сегодня, конечно, легче, чем в начале века, внушить читателю эстетическую совместимость таких сравнений как: уголь — мессия, царь и жених; Россия — невеста, новая Америка.

Взгляд на промышленную Россию суров («Уголь стонет», «железная воет руда...»), но он отражает жданную для Блока перспективу. А в накоплении положительных эмоций немалую роль играет лирический сюжет стихотворения. В начале уже отмечалась тонкость переходов, постепенное разворачивание образа России в сопоставлении контрастных черт, как открытых взгляду, так и скрытых от него. Это были в основном бытовые и психологические штрихи образа.

С развитием сюжета возникают исторические видения, возникают из предположения, из памяти народной («Иль опять это — стан половецкий...»), из непривычки видеть фабричные трубы и слышать заводские гудки. Оглядка в прошлое нужна для того, чтобы в лучшем свете представить новую Россию. Тут видно желание поэта утвердить промышленную мощь державы как единственную альтернативу свободы и независимости. Именно исторический ракурс венчает собою контрастный ряд, чтобы подготовить финал, придать ему логическую законченность. Образная логика в развитии сюжета безупречна. Блок приветствует промышленную революцию, как сегодня, возможно, приветствовал бы НТР — единственно реальный путь социального прогресса. Ему в высшей степени было присуще *чувство пути*.

«ПРИБЛИЖАЕТСЯ ЗВУК...»



Шакунтола
3 мая
1900 г.

Приближается звук. И, покорна щемящему звуку,
Молодеет душа.
И во сне прижимаю к губам твою прежнюю руку,
Не дыша.

Такова первая из четырех строф этого стихотворения. Блок поместил его в разделе «Родина» книги третьей своего поэтического собрания.

Внешне, словесно оно не выделяется такой программностью, как, например, входящие в тот же раздел стихотворения «Россия», «Коршун», цикл «На поле Куликовом», где прямо утверждается гражданская патриотическая тема. И все-таки именно рядом с ними — это: «Приближается звук...»

Вот произведение, ускользающее от разбора. Кажется, непреодолимая стена — между привычными рассуждениями кри-

тики и «щемящим звуком» стихотворения. А ведь этот «звук» продолжает и развивает тему Родины.

Вспоминаются предостерегающие строки другого стихотворения Блока:

Печальная доля — так сложно,
Так трудно и празднично жить,
И стать достоянием доцента,
И критиков новых плодить...

Слова «трудно», «празднично» — это жизнь, это поэзия, то, что вместилось в «звук», не дающийся «доцентам» и «критикам», которые, по мнению Блока, глухи к «музыке». Поэзия протестует против немзыкальности чужих и лишних слов.

Следуя принятому Блоком словоупотреблению, обратимся к понятиям «музыки» и «звука» в поэзии. Вернемся к стихотворению позже, в связи с поэтической традицией, на основе которой возник блоковский «звук». Обратимся сначала к контексту.

Иногда считают, будто музыка стихов — в «напевности», «мелодичности», «инструментовке». Конечно, музыка живет, как и дух, где хочет. Но главное, что музыка — это особое, свойственное поэзии целостное узнавание, постижение мира, воплощаемое целостно, оно в ее строе, ладе, гармонии.

«Что такое поэт? Человек, который пишет стихами? Нет, конечно. Он называется поэтом не потому, что он пишет стихами; но он пишет стихами, то есть приводит в гармонию слова и звуки, потому что он — сын гармонии, поэт», — говорил Блок в своей речи «О назначении поэта», посвященной Пушкину (VI, 161).

Имя Пушкина для Блока есть совершеннейшее воплощение гармонии, и потому это имя — звук: «Наша память хранит с малолетства веселое имя: Пушкин. Это имя, этот звук наполняет собою многие дни нашей жизни».

Звуком, музыкой становится и то, что напоминает о Пушкине:

Имя Пушкинского Дома
В Академии Наук!
Звук понятный и знакомый,
Не пустой для сердца звук!

По мысли Блока, у поэта «три дела». И первое: «освободить звуки из родной безначальной стихии». Создание произ-

ведения начинается тогда, когда «покров снят, глубина открыта, звук принят в душу» (VI, 163).

Блок опирается на мысли Пушкина, рисовавшего образ поэта, который застигнут «божественным глаголом», вдохновением:

Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы.

Сущность этих звуков — социальная и духовная, им внимают «душа поэта». Пушкинский пророк — поэт, «духовной жаждою томим», он «внял» музыке мира, его гармонии. Космос, мир, история — конечное и бесконечное собираются в один «звук».

Тогда, как полагал Блок, начинается «второе дело поэта»: «звук» должен быть «заключен в прочную и осязательную форму слова; звуки и слова должны образовать единую гармонию. Это — область мастерства» (VI, 163).

В седьмой главе «Евгения Онегина» есть крылатые строки:

Как часто в горестной разлуке,
В моей блуждающей судьбе,
Москва, я думал о тебе!
Москва... как много в этом звуке
Для сердца русского слилось!
Как много в нем отозвалось!

Читатели порой совершают характерную ошибку, произнося: «в этом слове». Но Пушкин сказал: «в этом звуке». В слове «Москва» слилось, отозвалось слишком многое («как много», «как много», повторяет Пушкин), и это многое нерасчислимо, теперь это уже родной звук, родной голос, принимаемый душой на веру, прежде осознания его смысла. Быть может, для кого-то Москва это всего лишь «слово», знак понятия, но «для сердца русского» это звук, полный музыки, которую не исчерпать словами.

Слово в поэзии окружено музыкальным ореолом, слитно отражающим представления поэта о духовных ценностях. «Музыка», «звуки» — ценностное постижение, летуче замыкающее в себе неделимый образ мира.

Поэтический звук, будучи открыт всем, социально избирателен, в нем есть внутренняя посвященность. Это и имел в виду Блок, когда говорил об «испытании сердец гармонией».

У Лермонтова мотив «звука» акцентирует одиночество поэта в последекабристском обществе:

Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово;

Но в храме, средь боя,
И где я ни буду,
Услышав его, я
Узнаю повсюду.

Не кончив молитвы,
На звук тот ответчу,
И брошусь из битвы
Ему я навстречу.

«Погибших лет святые звуки» вызывают перед внутренним взором поэта милые сердцу картины прошлого, изначальную память:

...И вижу я себя ребенком: и кругом
Родные все места: высокий барский дом
И сад с разрушенной теплицей...

Но это в воспоминании, «как будто бы сквозь сон», а вокруг, в реальности (вернее, в тяжком сне):

При диком шопоте затверженных речей
Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем стянутые маски...

В маске и поэт. Но «святые звуки» открывают нам его лицо. Эти звуки — голос Родины, а вокруг «дикие» звуки дворянского бала, шум толпы, для которой слово поэта «темно иль ничтожно»...

«Наступает очередь для третьего дела поэта: принятые в душу и приведенные в гармонию звуки надлежит внести в мир. Здесь происходит знаменитое столкновение поэта с чернью», — отмечает Блок (VI, 164).

Здесь пути «звуков» расходятся. Музыка или самоуглубляется, уходя от борьбы, или вступает в борьбу.

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои —

афористический девиз поэта-философа.

Лишь жить в себе самом умей —
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит варужный шум.

Дневные разгонят лучи,—
Внимай их пенью — и молчи!..

Но это молчание поэтическое, оно само является «звуком», звуком глубокой тишины зреющих дум, соединенных с мирозданием.

То потрясающие звуки,
То замирающие вдруг...
Как бы последний ропот муки,
В них отозвавшись, потух!

Тютчев — сосредоточенность. Фет — пение. Из конфликта с чернью поэтический «звук» пришел к Фету отъединившимся от «наружного шума», но распахнутым любви и природе.

Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали
Лучи у наших ног в гостиной без огней.
Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали,
Как и сердца у нас за песню твоей.

Ты пела до зари, в слезах изнемогая,
Что ты одна — любовь, что нет любви иной,
И так хотелось жить, чтоб, звука не роняя,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой.

И много лет прошло, томительных и скучных,
И вот в тиши ночной твой голос слышу вновь,
И веет, как тогда, во вздохах этих звучных,
Что ты одна — вся жизнь, что ты одна — любовь.

Что нет обид судьбы и сердца жгучей муки,
А жизни нет конца, и цели нет иной,
Как только веровать в рыдающие звуки,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой!

От «обид судьбы», от диссонансов времени поэт обрел забвение в «рыдающих звуках», в упоении красотой, благоухающим садом. И не во сне, а наяву — «так хотелось жить». Преисполнен жизни, фетовский звук трепещет, готовый вот-вот оборваться...

Не жизни жаль с томительным дыханьем,
Что жизнь и смерть!? — А жаль того огня,
Что просиял над целым мирозданьем —
И в ночь идет, и плачет, уходя.

Поэзия Блока вбирает в себя этот звук, этот трепет. Но для Блока музыка означает еще и необходимость исторического, социального выбора. В драме «Песня Судьбы» ее героя вы-

водит на дорогу к народу «победно-грустный» мотив Некрасова.

Некрасовский «звук» был исключительно важным для Блока. Читая стихотворение Некрасова «Тишина» Блок подчеркивает некоторые строки, и в том числе — эти:

...Когда над Русью безмятежной
Восстал немолчный скрип тележный,
Печальный, как народный стон!

В некрасовском «звуке» Блок услышал и страсть, и стон, и могущество.

Блок перечитывал поэму Некрасова «Рыцарь на час». В центре поэмы — воспоминание о матери, пробужденное звуками, несущимися над ее могилой.

Поднимается сторож-старик
На свою колокольню-руину,
На тени он громадно велик:
Пополам пересек всю равнину.
Поднимись! — и медлительно бей,
Чтобы слышалось долго гуденье!
В тишине деревенских ночей
Этих звуков властительно пенье...

К образу матери и устремлены слова Некрасова, ставшие «властительным пеньем» свободолюбивой молодежи.

Для одних, как известно, эти слова были лишены музыки и поэзии; для других то были уж не просто слова, а поистине святые звуки. Такими они были и для Блока.

Блок не представлял музыки вне истории, вне жизни народа. Музыка, в понимании Блока, безмерна, бесстрашна, бескомпромиссна. С ней не найти «юта» и «покоя». Вся она — о подвиге.

В статье «Интеллигенция и Революция» Блок на своем поэтическом языке обличал «гнетущую немзыкальность» буржуазных интеллигентов, оставшихся глухими к музыке слова «товарищ», к музыке Октября. Поэт взывал к лучшим, чутким: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию» (VI, 20).

«Двенадцать», рассказывал Блок, «было писано в согласии со стихией: например, во время и после окончания «Двенадцати» я несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг — шум слитный (вероятно, шум от крушения старого мира)» (III, 474).

В день окончания поэмы «Двенадцать» Блок записывал:

«Страшный шум, возрастающий во мне и вокруг. Этот шум слышал Гоголь...» (IX, 387).

Стихия музыки слилась с поступью истории, родились грозные звуки поэмы. Это шаги истории:

Вперед, вперед,
Рабочий народ!

Один из «Двенадцати», красногвардеец Петруха, оплакивает гибель своей возлюбленной, Катьки. До того ли, когда идет «последний и решительный»! И бойцы революции, понимая горе товарища, сурово, «комиссарски» урезонивают его:

— Верно, душу наизнанку
Вздумал вывернуть? Изволь!
— Поддержи свою осанку!
— Над собой держи контроль!
— Не такое нынче время,
Чтобы нянчиться с тобой!
Потяжеле будет бремя
Нам, товарищ дорогой!

Что ж, разве Блок не обращал и к себе строгое веление своего времени, времени «неслыханных перемен»? Разве еще в канун революции для него не стала главенствующей музыка долга?..

«Приближается звук...» Едва ли не все содержание стихотворения, датированного 1912 годом, заключено в этих словах. Там, дальше, в следующих строках и строфах, будет сказано, что он с собой, в себе несет этот звук. Но он уже есть, приближается, и в нем — всё, в этом звуке: и то, что было, и то, что будет.

Душа возвращается к себе. Звук открывает в человеке человека. На миг поэта пронзает как бы чувство бессмертия. Ибо музыка, подобно любви, возрождает в человеке его первосущность. Она собирает и мир и человека во внезапном единстве. Оттого поэта захватывает радость. «Молодеет душа».

Но это — «во сне», в воспоминании. «Покой нам только снится...» И звук — «щемящий». Забыть о «страшном мире» невозможно. Поэт никогда не изменит «вечному бою». «Сон» тревожен, чуток, мгновенен. И в этот миг — с поэтом вся трагическая музыка мира, не какая-то ее часть. Немногие слова, сдержанно, «не дыша» роняемые в перечислении, для поэта не простые слова, — дорогие звуки:

Снится — снова я мальчик, и снова любовник,
И овраг, и бурьян,

И в бурьяне — колючий пиповник,
И вечерний туман.

Сквозь цветы, и листья, и колючие ветки, я знаю,
Старый дом глянет в сердце мое,
Глянет небо опять, розовея от края до края,
И окошко твое.

«Звук» стихотворения слышен на фоне тревог и битв мира. Это воспоминание, напоминание об изначальных ценностях, ради которых жить и умирать. О том, что Блок называл — «Во имя».

Как много в этом звуке слилось для поэта, знает он один, знает и молчит. Знание поэта передается нам словно бы «до знания», в «звуке» стихотворения, в его «тайном жаре». В нем и контекст: русская поэтическая традиция, поэзия Блока, тема Родины. Все это — в единой музыке.

Да, это о Родине. Все начиналось здесь, и все сюда возвращается. Любимый голос все напомнил, словами ничего не сказав. Только близился «звук», а в нем — все:

Этот голос — он твой, и его непонятному звуку
Жизнь и горе отдам,
Хоть во сне твою прежнюю милую руку
Прижимая к губам.

3. МИНЦ

СИМВОЛ У А. БЛОКА



Ранние произведения А. Блока (1898—1900), впоследствии частично включенные им в цикл «Ante Lucem», еще кровно связаны с образным мышлением XIX века и в интересующем нас плане также не выходят из рамок традиции. Однако место, которое Блок позже отвел этому циклу, — место «вступления» к трехтомнику его лирики (1911—1912 гг. и все последующие прижизненные издания), — заставляет нас попытаться найти в «предрасветном» блоковском творчестве черты, роднящие его с позднейшими произведениями поэта.

И здесь нас ждут находки, гораздо более интересные, по существу, чем можно было бы предположить при первом взгляде на лирику 1898—1900-х гг. Сама система символов у юного Блока, их значения, способ их введения в текст вполне тра-

диционны и ничем не выделяются на фоне послепушкинской русской лирики, — пейзажной, интимной, философской или связанной с психологическим самораскрытием лирического «я». «Холодная мгла предрассветная» (I, 3), «вихрь и бури» (I, 5), «осень» (I, 34) окружающей юного поэта действительности противопоставляются столь же неопределенным по сути и столь же часто встречающимся в русской лирике символам истинно счастливого бытия: «широкому чистому полю» жизни (I, 9), «небесным высотам» любви (I, 10) или «сладкой сказке» (I, 573) юношеских счастливых грез. Само по себе рассмотрение этой символики сулит мало находок исследователю. Следует, однако, обратить внимание на то обстоятельство, что Блок позднейших лет, поэт уже ярко раскрывшегося оригинального поэтического дарования, очень часто использует те же символы или, по крайней мере, те же смысловые и грамматические модели символообразования, что и юный и неопытный автор «Ante Lucem». Размышления над этим обстоятельством приводят к выводам о том, что, во-первых, основная линия эволюции символа у Блока — это не только нахождение новых символов, но и, в первую очередь, — столь новое, ослепительно яркое переосмысление старой символики, что и сама она кажется новой, хотя, как правило, выступает в старой языковой оболочке. В лирическом герое Блока 1909 года, трагически разрывающем со «страшным миром», предпочитающем ему уход «во мрак и в пустоту» (III, 9), почти не ощутим романтический юноша, которого достаточно традиционные «судьбы удары» влекут в еще более традиционный «мрак небытия» (I, 24). Однако Блок-поэт в 1909 году использует *формально* ту же символику, что и в 1899 году, и для изображения окружающего героя мира («мрак»), и для изображения противостоящих ему сил («желанный свет вдали» — I, 24, «а впереди -- огни» — III, 9).

Эта склонность скорее переосмысливать старую систему символов, чем создавать новую, определит многие существенные черты поэтики зрелого Блока: наличие в ней значительного «консервативного» пласта образности, всегда органически сплавленного с новациями, глубинную связь с традициями русской поэзии XIX века, тягу к своеобразному поэтическому «примитиву» (отмеченную еще Ю. Тыняновым и В. Шкловским), благодаря которой то, что идет даже от эпигонской или от третьестепенного значения лирики, не устраняется, а изменяет свой смысл и функцию, сохраняя в то же время перенесенный из источника аромат «наивности». «Верность себе»

столь же характерна для поэтики Блока 1900—1910 гг., как и неустанные поиски новых «путей»¹.

Другая особенность поэтики «Ante Lucem», пока не имеющая прямого отношения к символообразованию, но важная в перспективе его развития,— специфика переживания юным Блоком культурной традиции. Блок — воспитанник глубоко интеллигентного, насыщенного литературными впечатлениями «бекетовского дома» (дом родителей матери Блока, ученых и переводчиков, где прошло детство поэта), вместе с тем привыкший к комнатному воспитанию, к «дворянскому баловству» (III, 462), с его «*éducation sentimentale*» (III, 298) и длительным отсутствием «жизненных опытов» (VII, 13). Для такого юноши естественным было стремление хотя бы отчасти компенсировать удаленность от жизни обилием и яркостью культурных впечатлений. Поэтому искусство прошлого (в первую очередь — поэзия) для Блока периода «Ante Lucem» — интимно близкое, живое, сегодняшнее. Он может посвящать стихи давно умершим Е. Баратынскому или А. К. Толстому, полемизировать... с Дельвигом («Ты, Дельвиг, говоришь: минута — вдохновенье...», 1899). Стихотворения Блока зачастую ориентированы на традицию не только в силу обычной для начинающего художника подражательности, но и поэтически осознанно. Отсюда, например, обилие эпитафий и графически выделенных в тексте цитат из Библии и Платона, Шекспира, Гейне, Жуковского, Пушкина и Лермонтова, Некрасова, Бодлера и др. Отсюда же — обилие стихотворений-вариаций на темы, заданные традицией: литературной («гамлетовский» цикл или стих. «Мери» с подзаголовком «Пир во время чумы», 1899), живописной (стих. «Погоня за счастьем (Рош-Гросс)», 1899) или оперной (стих. «Валкирия (На мотив из Вагнера)», 1900). Наконец, погруженность в мир культурных впечатлений приводит к тому, что стихотворения Блока 1898—1900 годов зачастую строятся на сложной и поэтически осознанной «вязи» разнообразных цитат, реминисценций и другого рода «чужих слов», органически вплетенных в текст. Нередко это цитаты из нескольких произведений, отсылающие нас к далеким друг от друга авторам и культурам. Так, стихотворение «Есть в дикой роще, у оврага...» (1898) в первоначальной редакции имело два эпитафа: из «Евгения Онегина» и из «Гамлета» (I, 574). Как часто бывает у Блока (и отнюдь не только ран-

¹ Об этой особенности эволюции А. Блока см.: Д. Е. Максимов. Поэзия и проза А. Блока. Л., «Советский писатель», 1975.

него!), эпитафии эти, в окончательной редакции отсутствующие, оказывались ключом не только к теме, но ко всей образной системе стихотворения. В итоге создается текст, где описание могилы лирического героя-поэта, построенное на системе отсылок к описанию могилы Ленского в VII главе «Евгения Онегина», истолковывается в финале и как изображение места, где зарыт Гамлет:

Там, там, глубоко, под корнями
Лежат страдания мои,
Питая вечными слезами,
Офелия, цветы твои!

(I, 14)

Параллель «Ленский — Гамлет», намеченная уже Пушкиным (ср. восклицание: «Poor Yoric!» — вложенное в уста Ленского), здесь приводит к отождествлению этих персонажей с лирическим «я» стихотворения. Тем самым Блок не только поясняет сущность лирического героя через сложное переплетение традиций, но и создает свой образ литературной традиции. В данном случае не очень существенно, что образ этот не нов. Важнее другое: Блок уже сейчас полон того особого, ставшего затем специфически символистским, чувства истории, которое подразумевает раскрытие глубинных связей личности с мировым целым и с человечеством через те или иные историко-культурные уподобления. В дальнейшем такое специфическое переживание действительности, пока еще отдающее романтическим предпочтением искусства, сменится постановкой явлений искусства и жизни в единый ряд. Произведение искусства окажется частью действительности (ничуть не менее реальной, чем, например, феномены бытовой повседневности), а сопоставление явлений «из всех областей жизни» (III, 297) обнаружит глубинное родство «фактов искусства» и «фактов реальности». Отсюда — возможность такого построения художественного текста, при котором в один ряд выстраиваются впечатления жизни — и отзвуки других текстов, и создается произведение, входящее одновременно и в ряд «литература», и в ряд «металитература» («литература о литературе», точнее — об искусстве). Одним из аспектов такого рода композиции и станет сложное переплетение символов и символических мифологем, о которых речь шла выше.

Что же касается особого ощущения жизни и искусства, позволившего Блоку отождествить лирического героя, Гамлета и Ленского, то и оно свидетельствует о внутренней созвучности

блоковского мировосприятия «поэтике соответствий» уже тогда, когда структура его собственных произведений была еще вполне традиционной.

* * *

Следующий важнейший этап эволюции Блока, уже непосредственно связанный со становлением его символизма, — годы создания «Стихов о Прекрасной Даме» (1901—1902)¹.

Период этот весьма значим для поэта. Смена домашних и книжных влияний неясными, но мощными импульсами, идущими от раскаленной атмосферы предреволюционных лет; падающее на эти же годы глубокое и исполненное драматизма чувство Блока к будущей жене, Л. Д. Менделеевой; наконец, овладевшие «всем существом» поэта (VII, 18) впечатления от мистической лирики Вл. Соловьева — все это резко изменило внутренний мир Блока, способствовало его художественному созреванию, превращению в яркого и самобытного художника.

Поэзия Вл. Соловьева, мистическая, мистико-эротическая и мистико-утопическая в своей основной мировоззренческой и эмоциональной основе, нерасторжимо связана с той символическостью, которая естественно вытекает из платоновско-романтического «двоемирия» и из представления о символической, знаковой природе самой земной жизни. Вместе с тем диалектический характер мировоззрения Вл. Соловьева позволил ему увидеть в материальном мире не только инобытие, но и неизбежный этап развития мирового духа, понять высокий смысл земного, посястороннего мира, человеческой жизни и истории. Поэтому идеи платонизма реализуются в его творчестве двойко. «Этот» мир предстает то как «тяжелый сон»² земного псевдобытия, как «тени» и «отзвук искаженный» истинного мира вечных идей («Милый друг, иль ты не видишь...»), то как знаки тех же идей, однако наполненные не только чужим, но и собственным смыслом, не «искажающие» гармонию миров, а вносящие в нее новую, дополняющую мелодию.

¹ Так называется и первый поэтический сборник Блока, увидевший свет в конце 1904 года, и центральный цикл так называемого «первого тома» лирики Блока, включивший стихотворения 1901—1902 годов. Ниже будут рассмотрены стихотворения, вошедшие в сборник «Стихи о Прекрасной Даме».

² Владимир Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., «Советский писатель», 1974, с. 77.

Отсюда — и два пути символообразования. На первом создаются образы, «земное» содержание которых связано лишь с неизбежностью говорить об «идеях» на земном языке; материальное в них — только «грубая кора вещества», под которой взгляд мистического поэта, «не веруя обманчивому миру», давно привык «узнавать сиянье божества»¹. Земные значения таких символов, по сути, равны нулю, «земной» здесь только план выражения. Такова символика в стихотворениях «Вся в лазури сегодня явилась...», «Близко, далеко, не здесь и не там...», в мистических сценах поэмы «Три свидания» и др. Действительно, первый «земной» план значений таких символов, как «семигранный венец»² или таких символических мотивов, как сочетание «белой лилии... с алою розой» или голубки с «древним змеем» («Песнь офитов»)³, смыкание «золотой цепи»⁴, — полностью условен. (Впрочем, он зачастую восходит к мифу. Тогда перед нами мифологемы.) В любом случае, однако, такие символы — знаки духовных сущностей, по сути дела, не имеющие никаких «жизненных», бытовых адекватов. Многозначность такого символа вся относится к миру мистических идей.

Однако Соловьев создает и иного типа символику — образы, имеющие и вполне самостоятельный «земной» ряд значений. Он пишет и стихотворения о земных отображениях «вечных идей»: природоописательные («В Альпах», «Осеннюю дорогой», «На Сайме зимой», «Иматра»), интимные («Под чуждой властью знойной вьюги...», «Бедный друг, истомил тебя путь...», «Мы сошлись с тобой недаром...»), политические («Кумир Небукаднецара», «Панмонголизм») и т. д. Они тоже последовательно символичны: земная любовь в них — отображение (порой — искаженное) мистической Любви, стихии земной природы — отблеск мирового Хаоса и Космоса, история и современность — выявление современных сил бытия или актуализация коллизий Священного писания («Кумир Небукаднецара»). Однако темой лирических стихотворений в подобных случаях все же являются именно судьбы инкарнированного мира: земная любовь, природа, история и т. д., мистический же план значений призван прояснить «вечный»

¹ Владимир Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., «Советский писатель», 1974, с. 125.

² Там же, с. 62.

³ Там же, с. 64.

⁴ Там же, с. 65.

смысл изображаемого, не отрицая, однако, и других его смыслов¹.

Из сказанного выше легко сделать вывод о преимущественном значении для символизма образных структур последнего типа. Однако на взлете мистико-утопических настроений начала века символы первого типа воспринимались порой как наиболее значимые и во многом определили характер символики Вяч. Иванова, А. Белого и др.

Символизм Вл. Соловьева весьма существен для «новой поэзии» и в другом плане: он связан с мифом. Мироззрение Вл. Соловьева-философа, как известно, носит мифопоэтический характер.

Восходящее к Гегелю представление о становлении мира как триаде превращается у Вл. Соловьева в миф о становлении.

Уже в «Чтениях о богочеловечестве» (1877—1881) утверждаются три фразы становления духа в мировом универсуме. «Доприродное бытие», когда существует лишь «Божество как всеединое»², сменяется актом творения материального мира, в котором «единство мироздания распадается на множество отдельных элементов, всемирный организм превращается в механическую совокупность атомов»³. Этот последний, в свою очередь, постепенно отступает перед высшей формой бытия, «синтезом» духа и материи, «воплощением божественной идеи в мире, составляющим цель всего мирового движения»⁴. Введение в эту философскую систему представления о живом Боге, о Душе Мира и мистической Любви как об основном проявлении объединяющих мир сил всеединства, трансформирует абстрактную схему в зрительно представимый «сюжет» мирового развития. Мировой дух, в доприродной фазе («экспозиция» мифа) пребывавший в абсолютном единстве с Душой Мира (идеей человечества и материального бытия), создавая мир материальный, разлучается с Софией. «Коллизии» мифа — история того, как Душа Мира «ниспадает» в мир тварной множественности, одновременно утрачивая свою власть над ним — становясь пленницей Хаоса. Завершающая, «синтетическая» фаза становления мира — «развязка» и «финал» соловьевского

¹ З. Мияц. Владимир Соловьев-поэт. В кн.: Владимир Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., «Советский писатель», 1974, с. 23—33.

² Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева. СПб., изд. «Общественная польза», т. III, с. 124.

³ Там же, с. 131.

⁴ Там же, с. 135.

мифа — вторичное, окончательное соединение Бога и Мировой души, победа Любви и всеединства над косностью Хаоса.

Для понимания значений символов в лирике Вл. Соловьева рассмотренный миф имеет первостепенное значение. Он-то и является ключом к глубинным значениям большинства образов. Но для поэтики символов у Блока (да и у других символистов) важны и еще два представления, организующие лирику Вл. Соловьева и реализующиеся в ней. Это, во-первых, весьма близкая символистскому мифологизму мысль о том, что воплощение мира происходит не только в мировом универсуме и в мировой истории, но и в душе и в жизни каждого человека, вступающего в живые, личные отношения с силами мирового целого — тоже живыми и «универсально-личными» (Бог, Софья, Хаос). Во-вторых, это — осознание особого значения лирики. Именно лирика позволяет вместить в образы мгновенных переживаний всю историю мира, его прошлое и будущее. Воплощение временного в ахронном (мгновенном) делает лирику даже средством наиболее глубокого постижения сущности мира.

Все эти представления делают структуру и содержание символов и мифа у Вл. Соловьева действительно весьма близкими и к «новой поэзии». Однако единого текста-«мифа» из самой своей лирики Соловьев-поэт все-таки никогда не пытается сделать. Его стихи лишь должны дешифроваться с помощью философского «мифа» (к тому же самим автором вовсе не воспринимаемого как миф). Лирика Вл. Соловьева — это ряд вполне отделенных друг от друга, даже не объединяющихся почти никогда в циклы стихотворений¹. Каждое из них отражает сегодняшние, сиюминутные впечатления или состояния лирического «я» (в этом — одна из линий преемственности Вл. Соловьева от А. Фета). Лишь две грани лирики Соловьева позволяют увидеть в ней первые художественные подступы к специфически символистскому жанру лирического цикла. Это —

¹ Лишь однажды, — вписывая свои стихотворения в альбом С. М. Мартьяновой, — Вл. Соловьев попытался составить из них «лирический роман», имеющий «Пролог», «Завязку», «Коллизию» и «Развязку» (см.: З. Г. Мияц. Из рукописного наследия Вл. Соловьева-поэта. Уч. записки ТГУ, вып. 358. «Труды по русской и славянской филологии», т. XXIV, Литературоведение, Тарту, 1975, с. 382—383, 386). Однако «цикл» этот как имеющий единый сюжет не был реализован даже в альбоме, в рамках «домашней поэзии». Никогда в печати Вл. Соловьев подобным образом свои стихотворения не располагал. Его циклы — это вполне традиционные группировки трех-четырёх стихотворений, объединенных единством темы, но не дающих ее движения и вполне самостоятельных.

глубокая верность Соловьева на протяжении многих лет единому кругу мыслей, настроений и способов художественного восприятия мира, придающая его лирике внутреннее единство (и, в частности, определившая устойчивость круга значений основных символов). Это — и неизбежное, в силу соотнесенности соловьевской лирики с его мифопоэтической философией, появление не только устойчивых мотивов, но и подобия «лирических персонажей». Среди последних особенно значимы образ лирического «я» — земного человека, страстно ищущего причаститься вечным идеалам Истины, Добра и Красоты через высокую любовь к «царице» — Душе Мира, Софии, — и образ самой этой Души Мира. Душа Мира уже «являлась» герою в его мгновенных видениях («Вся в сияньи сегодня явилась...», «Близко, далеко, не здесь и не там...»), но полностью, «в теле нетленном»¹, она воплотится на земле лишь в будущем, в ослепительный «праздник возрожденья»² нового Богочеловечества.

Блоковские «Стихи о Прекрасной Даме» во многом восходят и к «мифам» соловьевского мировосприятия, и к его лирическому мировидению. Неудивительно, что и принципы символообразования, и значения символов у Блока и у Вл. Соловьева глубоко родственны. Это не помешало Блоку создать произведение ярчайшей оригинальности, по сути не имеющее в русской литературе прямых литературных истоков³.

У Блока, как и у Вл. Соловьева, в основе поэтического мировидения лежит мифопоэтическая картина мира. Лирический герой цикла — земной человек, живущий среди «народов шумных» (I, 78), но всей душой устремленный ввысь, к звездам (I, 78) и к «голосам миров иных» (I, 106), среди которых ему открывается «высокое» — является «Ты»: Прекрасная Дамы, Дева-Заря-Купина, «царица чистоты» (ближайшим образом напоминающая соловьевскую «Душу Мира», а также «Weetseele» Шеллинга). Только любовь «Ты» способна дать лирическому герою полноту счастья. Гимны в честь Прекрасной Дамы и сложные, драматические перипетии взаимоотношений лирического героя и Дамы составляют основное содержание цикла.

¹ Владимир Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., «Советский писатель», 1974, с. 121.

² Там же, с. 65.

³ Наиболее тесная преемственность связывает «Стихи о Прекрасной Даме» со средневековой западноевропейской поэзией, с «Vita nuova» Данте и с сонетами Петрарки, с поэзией Жуковского и с немецким романтизмом.

Хотя для Блока главный эмоциональный комплекс — лирический, однако содержание цикла может быть истолковано и в мистическом плане (приобщение личности духовной субстанции бытия), и в мистико-утопическом (ожидание всеобщего обновления мира, когда «небо вернется к земле», — I, 201) и в ряде других, строго говоря, не могущих (как и полагается мифу) быть до конца перечисленными.

Эта многоплановость целого определяет и многозначность каждого образа цикла. Ведь в отличие от лирики Вл. Соловьева стихотворения здесь, хотя и сохраняют полную автономность как самостоятельные лирические произведения, вместе с тем являются всегда частью целого. На поверхностном, «фабульном» уровне это целое весьма близко к «лирическому дневнику» (не случайно Блок датирует все тексты цикла и располагает их в строго хронологическом порядке)¹; на глубинно-сюжетном уровне это же целое связано с реализацией-нереализацией описанного выше и связанного с Вл. Соловьевым «исходного мифа». Связь каждого стихотворения с общей темой «Стихов о Прекрасной Даме» позволяет истолковывать лирическую непосредственность и сиюминутность коллизий любого текста как эпизод единого сюжета. Она же определяет и значение каждого образа как символа. «Я», «Ты» (Прекрасная Дама), постоянно ожидаемая мистическая Встреча героев, любые детали их окружения (природа, город) или их психологические состояния — все это одновременно и знаки «сквозящих» сквозь земное мистических существей.

Однако символика «Стихов о Прекрасной Даме» не вполне совпадает с соловьевской. С одной стороны, символизм здесь (в силу указанной выше нерасторжимости отдельных текстов с целостным «мифом») значительно сложнее, разветвленней и последовательней, чем в лирике Вл. Соловьева. По существу он универсален. В поэтическом наследии Вл. Соловьева мы зачастую находим вполне традиционные произведения «чисто» пейзажной («Монрепо»), интимной («Три дня тебя не видел, ангел милый...»), «Тесно сердце — я вижу — твое для меня...»), философской («От пламени страстей, нечистых и жестоких...»), «Если желанья бегут, словно тени...») и т. д. лирики, которые ничто не «заставляет» нас воспринимать как символы. Для

¹ Этот «лирический дневник» будет одновременно и мистическим, так как в основе «дневниковой» композиции здесь — представление об особой символической значимости дат (а потому — и датировок как средства линейной организации текста).

произведений, вошедших в «Стихи о Прекрасной Даме», включение в целое означает именно «принудительное» навязывание их символической многоплановости, многослойности смыслов, даже если из самого текста они с обязательностью не вытекают. Так, стихотворение «Слышу колокол. В поле весна...» в другом контексте могло бы быть воспринято и как «только» интимное. Для текста же как части цикла достаточно отождествить героев стихотворения с «я» и «Ты» «Стихов о Прекрасной Даме», чтобы его коллизия (расставание влюбленных) оказалась символической и активизировались его глубинные значения (невозможность на земле мистической Встречи, нереализуемость идеалов Высокого и др.).

С другой стороны, однако, в блоковских символах, сравнительно с Вл. Соловьевым (да и с большинством писателей-символистов) значительно ярче и выделеннее «первые» («земные») планы значений. Цикл исполнен пронзительного лиризма, яркой и вполне — «посюсторонней» страсти, глубоко эмоциональных природоописаний и сложного, углубленного психологизма. Символы с приглушенным или вовсе редуцированным «земным» значением для Блока мало характерны (хотя и не исключены полностью; ср. стихотворения «Верю в Солнце Завета...», «Мы преклонились у завета...» и др.). Господствуют же символы, «земные» значения которых раскрыты настолько непосредственно эмоционально, что эта яркая чувственная окрашенность передается и всем другим рядам их значений. Таково, например, знаменитое, программное для цикла «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...» (1901), где «нестерпимо» яркие чувства лирического «я» равно окрашивают все символы стихотворения («предчувствие» «Ее» появления, «лучезарность», возможность «изменения облика» и др.— I, 94), воспринимаем ли мы их в интимном, мистическом или мистико-утопическом ряду значений.

Каков же поэтический механизм распространения символической многозначности на все образы (и более того: на все детали) произведения? По-видимому, здесь основными символообразующими факторами будут:

1) Наличие некоторого числа «ключевых» текстов, где тот или иной пласт значений зафиксирован достаточно полно, порой — прямо назван. Так, мистический смысл изображаемого открыто декларирован в стихотворениях «Вступление», «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...», «Она росла за дальними горами...», «Мы преклонились у завета...», «Верю в Солнце Завета...», «Сны раздумий небывалых...», «Вхожу я в тем-

ные храмы...» и др. Здесь задаются такие наименования героини, как «Жена», «Владычица вселенной», «Купина», «Дама», определяется ее мистическая сущность («Ты свята», «Я в лучах твоей туманности //Понял юного Христа»), ее мистическая небесная родина («Она течет в ряду иных светил») и т. д. Здесь же задаются мистические контексты для таких ключевых символов, как «Встреча», «Закат», «Огонь» и др. Ряд других стихотворений столь же отчетливо эксплицирует другие смысловые планы повествования: интимно-лирический («Мы встречались с тобой на закате...»), пейзажный («Золотистой долиною...»), мистико-утопический («Молитвы») и др. Наконец, такие важнейшие произведения, как «Вступление», «Предчувствую Тебя...» и др., отчетливо выявляют (включая одни и те же символы в разные смысловые контексты, например, в мистический и интимный) и необходимость многопланового осознания образов как наиболее адекватного авторскому.

2) Другая группа средств символообразования — это знаки, подчеркивающие единство текста (т. е. подтверждающие эстетическую правомерность переносить значения символов, эксплицированные в части текстов, на значения этих же знаков во всем цикле). Таковы: название цикла (говорящее о единстве не только темы, но и адресата стихов — «Ты»), расположение стихотворений в хронологическом порядке, при котором цикл приобретает облик лирического дневника-исповеди, а смена настроений становится подобием нарратива¹, постоянство обращения к показу сравнительно устойчивых образов лирического «я» и «ты», устойчивость их окружений («небесного» для «Ты» в начале цикла, «земного» для «я», а также для героини в последних разделах «Стихов о Прекрасной Даме») и т. д. Все это сближает лирический цикл с сюжетным текстом, а лирических героев — с его «персонажами». Заметим в этой связи, что не раз возникавший в советской науке разговор о кризисе эпической поэмы в символистской литературе² должен быть дополнен констатацией «эпизации» лирического цикла, безусловно стремящегося занять место и выполнить эстетические функции поэмы. Вместе с тем, переход от поэмы к лирическому циклу — это движение от «романной» к «мифоподоб-

¹ О связи нарратива и мифа см.: Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа. М., «Наука», 1976, с. 281 и др.

² Л. К. Долгополов. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX века. М.—Л., «Наука», 1964.

ной» эпичности. Если, с одной стороны, лирическое стихотворение относится к циклу как один из моментов сюжетного развития к «лирическому сюжету», то, с другой стороны, единый «лирический сюжет» как бы заново репродуцируется в каждом отдельном стихотворении, т. е. «бесконечно» умножается, создавая не простое движение мотивов, а циклическое движение-повторение.

3) На основе восприятия текста как единого и вместе с тем его отдельных стихотворений как «сквозящих» друг в друге двойников делается возможным возникновение той многозначности образов, о которой говорилось выше. То или иное значение образа, приобретенное им в каких-то контекстах, символ приносит с собой во все последующие стихотворения цикла. Постепенно он обрастает все новыми смыслами, а так как каждый образ цикла несет в себе и память о прошлых, и память о будущих своих значениях, то его реальная многозначность начинает ощущаться как бесконечная широта и углубленность семантики. Например, образ огня (пожара) раскрывается уже во «Вступлении» к «Стихам' о Прекрасной Даме» и в своем мифологически-мистическом значении («огненная» природа бытия), и в пейзажном (заря, закат); далее «огонь» оказывается и «огнем нездешних вожделений» (I, 80, 120), и огнем земных страстей (I, 93), и знаком «Ее» появления (I, 94), и метафорой «горящих глаз» лирического «я» (I, 103) или героев «демонического» ряда (I, 177), и «ввечеру разведенным костром» (I, 120; I, 154), и «огненными струями» песен (I, 149) — творчеством, также имеющим «огненную» природу, — и «огнями свободы» (I, 599), и «белым огнем Купины» (I, 185), и лживыми огнями города (I, 186) и т. д.

Созданная таким образом многозначность символа сама оказывается механизмом символопорождения. Она выделяет (совершенно в духе поэтики архаических текстов) ряды художественных уподоблений и на их основе — новые ряды символов (если «огонь» — «страсть» и «огонь» — «песня», то «песня» — «страсть» и т. д.). Наконец, тексты — подобным образом организованные, задают инерцию их символического восприятия читателем, толкают его к нахождению символов, значение которых истолковывается порой вполне субъективно (что, впрочем, «предвидено» поэтикой символа). В итоге образуется настоящая лавина символопорождения, захватывающая, по существу, всю лексику цикла и связывающая все символы его сложной системой противоположений и «сквозений» друг через друга.

Уже в 1903—1904 годах накал «мистических чаяний» Блока заметно ослабевает, вытесняясь возрастанием интереса к русской действительности предреволюционных лет. Начинается разочарование в соловьевской утопии преображения мира силами мистической Любви. Последний раздел сборника «Стихи о Прекрасной Даме» носит характерное название «Ущерб» (позже ряд стихов этого раздела составят основу цикла с не менее характерным названием «Распутья»). Стихи 1903—1904 гг. еще тесно связаны с «исходным мифом» о Прекрасной Даме и с символикой произведений 1901—1902 гг. Однако фабула последних разделов «Стихов о Прекрасной Даме» реализует этот миф через его нереализацию. Прекрасная Дама оказывается несовместимой с «жизнью шумящей» (I, 185): она либо покидает «этот» мир (ср. взаимозаменяемые мотивы болезни, смерти, сна, ухода «от земной юдоли» и т. д., которыми завершается сборник), либо, как уже давно боялся поэт, в момент своего материального воплощения «изменяет облик» — из небесной превращается в «инфернальную» («Днем вершу я дела суеты...») или в «просто земную» («Мы встречались с тобой на закате...»), что, в глубинной сущности, для рыцаря Девы-Зари-Купины одно и то же. Правда, лирический герой еще не теряет надежды на мистическую Встречу в будущем (ср. завершающие сборник стихотворения «Молитвы», «Дали слепы, дни безгневны...») — иначе мы должны были бы считать сюжетом мифа о Прекрасной Даме отрицающий «соловьёвство» и антиутопический рассказ о невозможности земного воплощения Красоты. По отношению к «Стихам о Прекрасной Даме» (даже к последним разделам сборника) такое истолкование было бы грубой вульгаризацией или, по крайней мере, опережением событий. Блок периода «Стихов о Прекрасной Даме» еще страстно верит в воплощение Прекрасного, однако его вера все чаще подвергается разрушительному воздействию скепсиса. В произведениях 1903—1904 гг. и особенно 1905—1906 гг. этот скепсис, в конечном итоге, побеждает «мистические чаяния» и становится важнейшим ключом к блоковскому творчеству революционных лет.

Если творчество А. Блока 1900—1902 годов отличается удивительным внутренним единством (в этом — одно из важнейших условий создания устойчивой системы символов), то теперь его не менее значимой приметой оказывается множест-

венность и разнонаправленность «путей»¹ — идейно-художественных поисков. Такая множественность (в философском и эстетическом плане связанная с «декадентским» субъективизмом и плюрализмом — изнанкой скепсиса, разъедающего веру в Единое), с одной стороны, носила отчетливо символоразрушающий характер. Во-первых, она отрицала платонизирующий идеализм и лишала символы их основного для «соловьевца» мистического значения; во-вторых, нося по преимуществу антидогматический и антисистемный характер, «всеприятие» и скепсис разрушали всякие устоявшиеся структуры (особенно же такие подвижные, как семантические). С другой стороны, однако, эта же множественность поисков делала возможным сосуществование в противоречивом, даже хаотичном, поэтическом мире Блока 1903—1908 гг. как старых, символорождающих, так и новых, символоразрушающих тенденций. Поэтому нас не должно удивлять обилие в блоковской лирике этих лет стихотворений, по настроению и структуре образов близких к «Стихам о Прекрасной Даме».

И все же господствующая тенденция связана была с отходом от соловьевского мистицизма и поэтики символов. Не случайно созданные в эти годы драма «Балагапчик» (1906) и второй сборник стихов «Нечаянная Радость» (1907, включил произведения рассматриваемого периода) подверглись, как известно, резким нападкам «соловьевцев» А. Белого и С. Соловьева и были охарактеризованы ими как не символические, а «декадентские» произведения. Да и сам Блок не раз называл созданное им в 1903—1906 гг. творчеством периода антитезы.

Скепсис как господствующая черта блоковского мировосприятия проявился в самых разнообразных формах. В области социально-политических взглядов поэта он способствовал возникновению революционных идей анархического толка, пафоса всеобщего разрушения (стихотворение «Шли на приступ. Прямо в грудь...», драма «Король на площади» — 1906 и др.). В области этических представлений скепсис порождал «декадентский» моральный релятивизм, эстетизацию зла, убийства, гибели. Эмоционально он приводил к господству иронического взгляда на жизнь, чем порождалось и господство «романтической иронии» в творчестве.

Романтическая ирония и становится главным художественным орудием разрушения как мистико-утопических воззре-

¹ См. об этом: Д. Е. Максимов. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., «Советский писатель», 1975, с. 55 и след.

ний¹, так и соответствующей ему системы символов. Поэтому образы блоковского творчества 1903—1906 гг. — не столько несимволы, сколько антисимволы.

Так, в знаменитом и весьма характерном для Блока этих лет стихотворении «Незнакомка» (1906) в начале текста нагнетаются характерные символы раннего блоковского творчества: «вечера» (в «Стихах о Прекрасной Даме» — время мистической Встречи), «весенний» («весна» — начало жизни, юность, время мистического возрождения, обновления в космической, общественной жизни и в жизни лирического «я» — один из ключевых символов лирики «первого тома»), «дух» и т. д. Однако в новом контексте значения этих символов трансформируются либо в прямо пародийном плане («Дух» — «Весенний и тлетворный дух», Прекрасная Дамы — «дамы»-дачницы и т. д.), либо в плане сдвигов более тонких, но тоже дающих эффект иронии («вечера» оказываются «вечерами над ресторанами»; «весенний дух» — «тлетворным»; «золото» вдали — «кренделем булочной» и т. д.). В результате поэтически дискредитируется и стилистика образа («высокие» поэтизмы «снижаются»), и семантика (сохраняются, на первый взгляд, только «земные» значения образов, приравненные словарным значениям обозначающих их слов). Последнее и означало бы разрушение символичности образов, если бы в сознании и автора, и читателя не жила память о «Стихах о Прекрасной Даме», о Блоке-символисте и о поэтике символизма. Поскольку же эта память активна, символы превращаются в пародии на символы (а Блок объявляется А. Белым и С. Соловьевым «декадентом» и даже «мистическим хулиганом»). Но пародийные образы не могут быть однозначными: какие-то стороны их семантики неизбежно связывают их с объектами иронии — так и возникают «антисимволы» периода «Нечаянной Радости».

Каково же значение «бывших символов», кроме чисто пародийного? В творчестве Блока указанного периода можно найти наметки трех ответов на этот вопрос:

1) Образы, утрачивающие свои «высокие» значения (порождавшие мысль о связи изображаемых феноменов с платоновско-соловьевским миром идей), не теряют своих «земных» значений. Сохраняя (и то не всегда) причастность к символам через их ироническое отрицание, они все же сближаются с об-

¹ Об антиутопическом пафосе творчества Блока периода первой русской революции см.: П. Громов. А. Блок, его предшественники и современники. М.—Л., «Советский писатель», 1966, с. 156 и др.

разами иного типа, отображающими только явления материального, «тварного» мира. Таковы образы упомянутой «интродукции» к «Незнакомке» или таких стихотворений «Нечаянной Радости», как «В туманах, над сверканьем рос...», «Перстень-Страданье», «Шли на приступ. Прямо в грудь...» и некоторые др. Наиболее значительные из произведений этого типа — стихотворения так называемого «чердачного цикла» (1906), впоследствии включенные поэтом в цикл «Город» «второго тома» лирики. Стихотворений, целиком построенных на образах «земного» (бытового, социального, политического) ряда значений, у Блока не так уж и много, однако значение их исключительно велико. Они вводят в блоковское творчество навеянную революцией социальную тему бедности, «простого человека» (приводящую поэта к Достоевскому, Гоголю, а несколько позже — к Л. Толстому). Они вводят и революционную тему — первоначально как тему веселого разрушения, радостной гибели («Шли на приступ. Прямо в грудь...»). В перспективе же эволюции блоковской поэтики роль таких образов особенно значительна. Они создадут тот пласт реалий, предметно-бытовой, исторически, социально и национально «заземленной» лексики, на основе которой в конце 1900-х — начале 1910-х гг. возникнет новая система символов, слагающаяся в новый миф — «миф об истории», насыщенный вместе с тем и подлинным историзмом и вниманием к современности.

2) Другое отражение блоковского «антисимволизма» 1903—1906 гг. — создание символов с «нулевым» реальным значением, подчеркивающим субъективно-иллюзорный характер самой действительности. Если жизнь — только «сон», ложь, не имеющая «объективного» значения мечта, «сказка», то и поэтическая образность — отражение этой пустоты, мертвая декорация мира-«театра». Образ в этом случае не может иметь не только высшего, но и никакого вообще «реального» значения. Все его значения чисто иллюзорны. В стихотворении «Балаганчик» (1906) одна и та же сцена, одни и те же знаки («огоньки», «факелы», «дымки») для мальчика — символы приближающегося торжества добра: «Это, верно, сама королева» (II, 67); для девочки — знаки приближения дьявола: «это — адская свита», а в действительности — театральный антураж («картонный шлем», «деревянный меч» и т. д.). Эта же система образов разнервута и в драме «Балаганчик», где кровь оказывается «клюквенным соком», «даль, видимая в окне», — «нарисованной на бумаге» (IV, 19—20), а в финале все декорации мира-театра разлетаются, и сцена оказывается пустой.

Приглядимся к семантике образов «кровь» и «даль». Прежде всего, это — весьма важные и для Блока, и для других символистов начала века и весьма емкие по значению символы. Однако романтическая ирония снимает все их возможные символические значения, кроме одного. Кровь, как символ-означающее, своим единственно «реальным» значением имеет не «клюквенный сок» как сниженную реалию, а «сок» — деталь театрального антуража. Поэтому «кровь» — это не «реальная» кровь и не знак «реальной» крови, а знак знака, лишённого вне мира-театра, мира-представления какого бы то ни было значения. Равным образом и «окно» — лишь знак «окна, нарисованного на бумаге», — знак знака пустоты.

Такого рода образы, довольно характерные для блоковского творчества периода «антитезы», впоследствии будут истолковываться поэтом как «декадентские». Блок конца 1900-х — начала 1910-х годов активно стремится отказаться от подобного рода «антисимволов». Однако как часть блоковского *sumptuous* они сохраняются: с ними окажется связанной концепция «страшного мира» как этапа становления человеческой истории.

3) И все же гораздо чаще у Блока периода «Нечаянной Радости» встречаются не иронические «антисимволы», а поэтические «потенциальные символы» с неизвестным поэту значением, которое, однако, возможно, и присутствует в них. Борьба иронического, агностического и «высокого» (связанного с темой надежды на новое обретение мистического идеала) истолкований одного и того же образа — поэтический стержень уже упоминавшейся «Незнакомки». Прекрасное видение, явившееся поэту среди пошлой прозы ресторанной и дачной жизни, может быть, — *не только пьяная иллюзия, сон* («Иль это только снится мне?»). Столь же вероятно, что «Незнакомка» — «падшая» женщина, завсегдатай озерковского ресторана. Но остается надежда и на то, что это — новое явление Красоты, символ «берега очарованного и очарованной дали» (II, 186). «Незнакомка» — образ, в котором дремлют и готовы в любой момент проснуться все его «высокие» значения. Но при другом подходе он может быть понят и как несимволический образ «реальной» женщины, или как «антисимвол» с нуль-значением. Характерная особенность блоковского мироощущения — то, что для него сосуществуют все эти возможности истолкования образа «Незнакомки». Следовательно, остается и возможность тройкого осмысления его художественной природы.

«Потенциальных символов» в творчестве Блока 1903—1906 гг. очень много — в сущности отделение их от «реалий»

(иногда подсказываемое контекстом того или иного стихотворения) весьма условно, а в перспективе блоковского творчества — и вовсе невозможно (т. к., как уже говорилось, и «реалии» оказываются, при таком подходе, набором образов, из которых позже могут формироваться символы). Характерная примета «потенциального символа» — окружение его мотивом тайны, непознанной загадки, намеками на его нераскрытое в тексте содержание (ср. обилие вопросов о сущности наблюдаемых лирическим «я» «феноменов», вроде:

Кто Ты, зельями ночными
Опоившая меня?
Кто Ты, Женственное Имя
В нимбе красного огня? —

(II, 48)

насыщенность текста неопределенными местоимениями и наречиями и т. д.). Все это весьма типично для лирики Блока 1903—1906 годов.

4) Наконец, в творчестве периода «Нечаянной Радости» явственно ощущаются попытки создать новую систему символов на основе вновь зарождающейся поэтической концепции мира действительности. В основе последней, как убедительно показал Д. Е. Максимов¹, лежит новый универсальный «символ-категория» — стихия (пришедший на смену Душе Мира)². Поскольку, однако, блоковская Стихия — это мировое начало, наделенное, в частности, признаками иррациональности, непознаваемости, вечной, но непредсказуемой активности и подвижности, хаотичности, то складывающийся «миф о Стихии» не получает необходимой законченности. Не циклический, не позволяющий выделить в себе *никаких* повторений, сопротивляющийся оценочности («декадентский»), мир Стихии не объясняется единым мифологическим нарративом, хотя неустанная потребность Блока эмоционально постичь стихию толкает его к созданию новых мифов. Поэтому по отношению к периоду 1903—1906 гг. можно говорить лишь, с одной стороны, о множественности «частных мифов» в лирике Блока (связанных с его обращением к фольклору и народной демонологии), с другой — о каких-то предварительных и незавершенных абрисах

¹ Д. Е. Максимов. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., «Советский писатель», 1975, с. 49 и след.

² Там же, с. 53.

нового «мифа о мире». Этот последний в 1903—1906 гг. включал в себя:

а) представление о прекрасном (порой — добром) мире «низкой» природы с «низшей мистикой» населяющих ее «людей природы» и мифологических «карликов», «болотных попов» и пр. (раздел «Весеннее» в сборнике «Нечаянная Радость», позже — цикл «Пузыри земли» во «втором томе» лирики);

б) представление о противостоящем природе «дьявольском», хотя порой — дьявольски прекрасном, мире города (разделы «Могическое» и «Перстень-страданье» в «Нечаянной Радости», позже — циклы «Город» и «Разные стихотворения» из «второго тома»);

в) представление о непрочности, фантастической иллюзорности мира «города» (цивилизации) и о том, что попытка построить мир цивилизации обречена на гибель: он всегда роковым образом возвращается к изначальной родной стихии. Это последнее представление наиболее родственно мифу (ср. схему циклического объяснения мира: «стихия» — «цивилизация» — «стихия») как частный вариант мифа о борьбе Хаоса и Космоса). Однако реально оно отразилось лишь в сюжете драмы «Король на площади». В лирике побеждает тенденция множественного, не складывающегося в единую систему объяснения действительности.

«Мифоподобности» отдельных сторон нового мировоззрения Блока соответствует и «символоподобность» отдельных лирических образов. Так, «чертенята да карлики» (стихотворение «Старушка и чертенята») или «болотный поповик» из одноименного стихотворения — это, конечно, воплощения добрых сил природы, а «безобразный карлик» из «Обмана» или «вольная дева в огненном плаще» («Иду — и всё мимолетно...», II, 165) — злых, inferнальных сил современного города. Само по себе обнаружение за бытовым и реальным — купины или inferнальной фантазмагории глубоко символично. В этом смысле все образы, связанные с блоковским «мистическим реализмом», с «мистикой в повседневности» (как сам Блок определял свой художественный метод 1903—1906 гг.), обладают символической многоплановостью. Но их многозначность — лишь насыщенность разноплановыми семантическими признаками, традиционная и для образов романтического и постромантического искусства. Не включенные в единый мирообъясняющий миф, они не прикреплены к сколько-либо устойчивому нарративу и потому не являются конденсаторами сюжетов, т. е. символическими мифологемам.

Рассмотрение большинства типов образности в блоковском творчестве 1903—1906 гг. приводит к выводу о том, что оно носит не внешний по отношению к соловьевскому символизму, а полемически «антисоловьёвский» характер. Действительно, если для соловьевской эстетики характерно отделение:

а) мира вечных идей,

б) мира материальных явлений — «теней» и знаков идей, то все рассмотренные выше типы образов можно интерпретировать как разные формы отрицания соловьевской картины мира (и соловьевского символизма). Так, отрицание (а) порождает образы-реалии, отрицание (а) и (б) — «антисимволы» с нулевым значением (вернее, с значением, тождественным их словесному или иному материальному выражению: слово — только звук, окно — нарисованное и т. п.). Допущение разных взаимоисключающих типов миропонимания (как соловьевства, так и описанных выше форм его отрицания) как возможных, однако категорически не утверждаемых поэтом, порождает «потенциальные символы». Наконец, стремление, сохранив платоновско-соловьёвскую схему мироустройства, наполнить ее полемическим по отношению к соловьевству содержанием (декадентская «низшая мистика», апологетизирующая жизненную стихию) порождает символическую многозначность образов «Пузырей земли» и «Города».

Вместе с тем сохранение постоянного соотношения (пародийного, трагически-отрицающего и т. д.) с подлинной, «высокой» символикой «Стихов о Прекрасной Даме» совершенно неожиданно оказывается само по себе символопорождающим — в ином, чем обсуждалось выше, смысле.

Становясь полемическими (или иными) отображениями символов, образы лирики 1903—1906 гг., даже и отрицая «соловьёвство», по механизму смыслообразования оказывались тождественными тем, которые порождались платоновско-соловьёвским мировосприятием. Действительно, образы типа «вечеров» в «Незнакомке» соотносятся и с какими-то реальными «вечерами», и с символикой образа «вечер» в лирике «первого тома». То есть сохраняется структура символа — словесный знак, значение которого само является знаком поэтического слова из ранней лирики, в свою очередь рассматривавшегося как знак идеальных сущностей (хотя бы и отрицающихся в тексте). В этом смысле поражает точностью блоковская автохарактеристика второго периода творчества как «антитезы», подчеркивающая и резкую противопоставленность, и глубинное родство его со «Стихами о Прекрасной Даме».

Именно обращенность в 1903—1906 годах к символике собственного раннего творчества, «метапоэтичность» (создание «символов символов») подготовили ряд важнейших особенностей блоковской лирики 1910-х годов и блоковского символизма — в частности.

В рамках настоящей работы нет возможности рассматривать поэтику «второго тома» лирики в целом. Однако для дальнейшего рассмотрения проблемы существенно, что автополемика с «высокой» мистикой «Стихов о Прекрасной Даме» привела не только к созданию образов-реалий или иронических или трагических «антисимволов». Наиболее очевидным следствием эволюции мировосприятия была также замена символизма метафоризмом (открытая условность метафоры сменяет мистическую реальность символа) и фантастикой (условность фантастической ситуации сменяет мистическую реальность мифа).

В дальнейшем Блок использует и образы этого типа, однако основным для его пути будет восстановление символизма и мифологизма.

Завершением периода «антитезы» оказывается творчество 1907 — начала 1909 года, периода наиболее яркой общественной активности Блока, воздействия на него демократических идей и реалистической поэтики русской литературы XIX века. В эти годы отрицание «высокой» мистики сохраняет свою актуальность, однако тематика и общий пафос блоковского творчества резко меняются. Автоирония, автополемика заметно отступают на второй план, уступая место созданию новой системы мировидения, новой поэтической картины мира.

С одной стороны, в 1907—1909 годы резко выявляются две поэтические тенденции, наметившиеся еще в 1903—1906 годах:

а) Субъективизм и агностицизм, гипертрофия романтической иронии, метафоризм, усложненная «вязь» мгновенных впечатлений в последний раз ярко проявляются в цикле «Снежная маска» (1907). Впрочем, это одно из наиболее ярких выявлений «декадентских» настроений Блока оказывается и началом его преодоления;

б) все возрастающий интерес к реальности, современности, истории, к социальным и политическим проблемам стимулирует дальнейшее развитие «поэтики реалий», во многом существенно сближающейся с реалистической типизацией (с «поэтикой метонимии»). Развитие ее сопровождается такими характерными декларациями, как утверждение ббльшей ценности

действительности по сравнению с «мечтой» и «словами» (искусством):

...я хотел бы,
Чтобы вы влюбились в простого человека,
Который любит землю и небо
Больше, чем рифмованные и нерифмованные
Речи о земле и о небе,—

обращение к традициям русского реализма XIX в., критика модернизма и т. д.

Главное же — резко меняется сама структура образа. Если в лирике 1903—1906 гг. «реалии» были фиксацией мгновенных впечатлений «я» от мира «здесь и теперь» и в этом смысле обозначали вполне уникальные, единичные явления (*это* окно, *эта* стена и т. д.), то теперь «реалия» означает «это как одно из многих». Таковы персонажи, бытовой антураж и ситуации стихов так называемого «чердачного цикла» (1906; позже включены в завершающую часть цикла «Город»). Ориентация на «Бедных людей» Достоевского и — шире — на традицию изображения «маленького человека» в русской реалистической литературе XIX века делает образы цикла «синекдохами». Судьбы персонажей — судьбы всех «бедных людей», обитателей «чердаков», они — «типичны», и сами социально и исторически конкретизированные персонажи — «типы», в значении, очень близком к реалистической эстетике. Это же можно сказать и о большинстве ситуаций и персонажей в «Вольных мыслях» (1907) и в некоторых стихотворениях цикла «Фаина».

С другой стороны, однако, стремление преодолеть философский субъективизм, агностицизм, этический релятивизм заново приводит Блока к вопросу о высших ценностях жизни. Поэт склонен теперь находить их в природе, в «естественной жизни» народа, в России, а порой — и в стоящих за ними духовных ценностях еще более общего порядка — в мировой «стихии», наделенной, однако, теперь не только признаками деструктивности, хаоса, но и иными качествами: целенаправленностью, этической окрашенностью. В результате мировосприятие Блока, в содержательном плане уйдя очень далеко от соловьевской мистической утопии, вновь начинает сближаться с общей структурой «картины мира» в философии и поэзии Вл. Соловьева. «Стихия» оказывается универсальной духовной первоосновой бытия, народ, Родина — наиболее близкими ее глубинной природе земными воплощениями; те или иные явления исторической действительности получают внутреннюю значимость в за-

висимости от их близости к природе, миру «простых людей» и России. Это возвращает многим образам блоковского творчества символичность, что особенно видно в драме «Песня Судьбы» (1908). Здесь же намечается и один из частных, но весьма значимых для позднего творчества Блока сюжетов («мифов»): движение, становление личности в истории — это ее «путь» от обособленности, от «уединенного сознания» к целому: к народу, родине. В рамках этого сюжета получают истолкование и образы-символы («мировой оркестр», Фаина — Россия, тройка и др.). Любопытно также, что именно в этот период (несмотря на явное предпочтение впечатлений действительности образам искусства) в блоковском творчестве расширяется круг художественных реминисценций, подготавливающих переход к «поэтике мифологема». Творчество 1907—1909 гг. с его ориентацией на демократизм и «жизненность», на «внелитературность», через образ «простого человека» парадоксально привело его к традициям *литературы XIX в.*, к широкому включению цитатных образов в ткань собственных произведений.

Однако символичность блоковских образов этих лет специфична. В его символах «универсальные» значения заметно редуцированы, основные характеристики конкретизируют образы исторически, социально и национально. Поэтому и многоплановость символа зачастую сменяется аллегорической двуплановостью (Фаина — Россия)¹ или соседствует с обобщением «по типу синекдохи» (Герман — современный интеллигент). Также близкие к символам цитатные образы («Тройка», песня из некрасовских «Коробейников» в финале «Песни Судьбы») не являются еще в определенном выше смысле символическими мифологемами: в них «закодированы» признаки, а не сюжеты.

* * *

Расцвет блоковского творчества приходится на конец 1900-х — 1910-е годы — период, самим поэтом определенный как время художественного «синтеза». В эти предреволюционные годы творчество Блока не только оказывается вершинным явлением русской поэзии, пользуется огромной популярностью. И само оно, и имя «Блок» становятся своеобразными символами

¹ См. об этом: П. Громов. Герой и время. Л., «Советский писатель», 1961, с. 516; Д. Е. Максимов. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., «Советский писатель», с. 361 и след.

трагической эпохи — символами ее завершения и грядущей неизбежной гибели, но и символами надежд на «неслыханные перемены» и «невиданные мятежи».

Миросозерцание Блока 1910-х годов напитывается пафосом диалектики; его символизм получает теперь не только наиболее яркое художественно, но и наиболее последовательное и универсальное выявление. Новый универсальный знак глубинной сущности мира, как показал Д. Е. Максимов, — образ «духа музыки». Он оказывается действительно способным «синтезировать» художественные находки периода «Стихов о Прекрасной Даме», обращение к реальности и истории в 1903—1906 и 1907—1909 годах и то новое, что составило специфику блоковского видения действительности в 1910-х годах. Мирощущение Блока по-прежнему объективно-идеалистическое (не случайны такие поздние возвраты к Вл. Соловьеву, как статья «Рыцарь-монах» — 1910 г.). Однако, в отличие от «Души Мира», воплощение которой изображалось либо как явление Дамы лирическому «я», либо как грядущее, но не локализованное в истории обновление мира, «дух музыки» «дышит» и наиболее ярко реализуется в истории, современности и культуре. В отличие же от «стихий» становление «духа музыки» не только развязывает элементарные силы природы и души, но и создает мир все более сложный, гармонизированный. Слишком «симметричной» гармонии «Стихов о Прекрасной Даме» и хаосу «Нечаянной Радости» противостоят теперь картины бытия, стройного и «буйного» одновременно, исполненного глубочайших противоречий и высокого единства.

Как и для всех символистов, для Блока особенно важна диалектика единства и многоликости мира. Увидеть за многоликим и, казалось бы, хаотичным Едипое — значит признать за действительностью высокий смысл, способность «страшного мира» стать прекрасным:

Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен.

Единство мира выявляется в творчестве Блока двояко (хотя для него самого все формы выявления этого единства тождественны). С одной стороны, поэт живет «в... волшебном и полном соответствий мире»; в жизни «все полно соответствий».

В мире, где все «соответственно», поэт-символист выявляет его глубинное единство. Это порождает многоступенчатое «сквозжение» одних значений образа сквозь другие, которое составляет сущность «метафорического символа» у Блока и которое

было тонко описано в работах В. М. Жирмунского¹ 1920-х годов как результат «двоемирия» (вернее было бы — «многомирия») блоковской поэтической картины мира.

«Сквозжение» в одном явлении множества других, ему «ответственных» (ср. в поэме «Возмездие»: размеренный и скучный шаг пехоты — русская действительность 70-х годов XIX века — «реакция»), как и просвечивание в явлениях материального мира их духовной сущности (см. прекрасный разбор Жирмунским стихотворения «В ресторане»), — отражают представления поэта о, так сказать, пространственном строении («синхронии») мирового универсума, о мироустройстве. Другой тип символизации связан с представлением об универсуме как становлении «духа музыки» («диахронный» аспект структуры космоса — «миростановление»). Концепция движения у Блока, как показал в неоднократно уже упоминавшейся работе Д. Е. Максимов, сложна и противоречива. Она включает и идеи циклические и ахронные, и гегельянско-соловьевские идеи направленного движения («теза» — «антитеза» — «синтез»). Эти два круга идей вряд ли сознательно объединялись Блоком в единую концепцию времени. Однако, как показывает анализ зрелой лирики Блока, здесь возникают две возможности истолкования «художественного времени»:

1) В ряде стихотворений циклическое движение («кружение»; «вращение») приписано «страшному миру»:

Умрешь — начнешь опять сначала,
И повторится всё, как встарь,—

и является символом его безумной хаотичности, фантасмагоричности и внутренней стагнации:

Запущенный куда-то, как попало,
Летит, жужжит, торопится волчок!
.....
Не сходим ли с ума мы в смене пестрой
Придуманных причин, пространств, времен...

Напротив, направленное движение противопоставляется циклическому как путь из «страшного мира» в Грядущее, имеющий высокий смысл (как «восхождение»):

¹ В. Ж и р м у н с к и й. Поэзия Блока. «Об А. Блоке». Сборник. Пг., 1921.

*И сквозь круженье вихревое,
Сынам отчаянья сквозя,
Ведет, уводит в голубое
Едва приметная стезя.*

2) Однако соотношение двух концепций времени в зрелом творчестве Блока может быть объяснено и иначе. В работе Д. Максимова об эволюции А. Блока¹ прослеживаются «спиралеобразные» формы его творческого становления. Но там же речь идет и о более существенном для данной работы взгляде Блока на «спиралеобразность» как свойство мирового движения, развития (ср. особенно предисловие к поэме «Возмездие», 1919). В этом случае оказывается, что становление «духа музыки» есть сочетание повторов кругового пути и изменений — расширения «витков спирали», исторического движения «вперед и выше». Из статей Блока послеоктябрьского периода возникает еще одна (близкая к вышеизложенной) возможность объяснить, как сочетаются блоковский циклизм и историзм: внутри определенных эпох развитие идет по законам гегелевско-соловьевской «триады», а затем повторяется (может быть, — хотя это только предположение — повторяется «на новом уровне», образуя бесконечную иерархию диалектических спиралей).

Концепция движения, как говорилось выше, теснейшим образом связана с характером символизации. Представление о «вечном возвращении»:

*...Знаю, что этой игрою опасной
Будешь ты многих пленять,
Что превратишься из женщины страстной
В умную, нежную мать.*

*Но, испытавши судьбы перемены,—
Сколько блаженств и потерь! —
Вновь ты родишься из розовой пены
Точно такой, как теперь,—*

создает тот же тип символизации, что и представление о мире, «полном соответствий» (хотя и располагает сравниваемые явления не в пространстве, а во времени). Если то, что было, тождественно тому, что есть (и тому, что будет), то отображением этого свойства действительности будет «метафорический сим-

¹ См.: Д. Е. Максимов. О спиралеобразных формах развития литературы (К вопросу об эволюции А. Блока). «Культурное наследие древней Руси. Истоки. Становление. Традиции». Сборник. М., «Наука», 1976.

вол», высвечивающий прошлое в настоящем, настоящее — в будущем и т. д. Но если мир изменяется, причем эти изменения не хаотичны, а составляют своеобразный «текст действительности» (постигаемый как универсальный «миф о мире»), то возникают основы для символизации иного типа. Представление о мировой субстанции как о «духе музыки» особенно подчеркивает параллельность мироустройства и строения художественного текста. Явления действительности в этом случае — аналоги «мотивов», «персонажей», «ситуаций» и т. п. Но тогда их значение тесно определено всем контекстом того «текста жизни», в который они погружены, а поскольку этот «текст» — не открытый, а подобен мифу, т. е. сюжетоподобен, имеет завязку и финал, носит «нарративный» характер, — то и всем «сюжетом». В этом случае возникают «метонимические символы» («символические мифологемы»), в которых представленная в знаке часть «текста жизни» значением своим имеет весь этот текст или какую-то другую его часть (заменяемую данным знаком не по сходству, а по смежности, определенной вхождением в единый «сюжет жизни»).

Универсальный «миф о мире» лежит в основе и отображается во всем творчестве Блока 1910-х годов, в особенности же — в его «лирической трилогии». Подготавливая для издательства «Мусaget» трехтомное «Собрание стихотворений» (кн. I—1911, кн. II и III — 1912), Блок проникается стремлением показать читателю всю свою лирику как единое произведение. Над этой «трилогией», включая в нее и вновь создаваемые циклы, Блок работает до конца жизни.

Формированию «трилогии» способствовали такие особенности эволюции Блока, первоначально возникавшие спонтанно, как варьирование тем и образов собственного раннего творчества, яркая выраженность динамизма пути и верности чему-то основному в себе¹. В 1910-х годах эти особенности собственной эволюции были осознаны поэтом как художественно значимые — как символический «миф об эволюции» («миф о пути», рассмотренный в монографии Д. Е. Максимова, однако, не в аспекте данной работы). «Миф о пути» воспринимается теперь Блоком как основное содержание всей его лирики, где отдельные произведения объединяются в циклы, а циклы — в тома «трилогии».

¹ См.: Д. Е. Максимов. О спиралеобразных формах развития литературы (К вопросу об эволюции А. Блока). «Культурное наследие древней Руси. Истоки. Становление. Традиции». Сборник. М., «Наука», 1976.

Такой подход к своему творчеству как единому целому (при котором отдельные этапы эволюции, уже изданные сборники и т. д. рассматриваются как части художественного текста) весьма типичен для русских символистов 1900-х годов и, собственно, вытекает из самых основ их панэстетического миропонимания. Если мир есть «Текст» (миф) и если части мира в своем строении «соответственны» миру и друг другу, то все в мире есть или «частные тексты», или части текстов, или и то и другое одновременно. Отсюда — стремление уподобить любое произведение «мифу» или его части. Для символистов с их преимущественным обращением к лирике эта тенденция столь же парадоксальна, сколь и устойчива. Так, К. Бальмонт в 1904 г. писал: «Мое творчество... началось *под Северным небом*, но силой внутренней неизбежности, через *жажду безграничного, Безбрежного*, через долгие скитания по пустынным равнинам и провалам *Тишины*, подошло к радостному Свету, к Огню, к *победительному Солнцу*»¹. Хотя Бальмонт понимает, что творчество его еще не завершено и в этом смысле не может быть рассмотрено как текст законченный, однако он, с одной стороны, предлагает считать его как бы завершенным, поскольку ясна тенденция развития, основное направление «сюжета творчества» («от бесцветных сумерек к красочному маю, от робкой угнетенности к Царице — Смелости...») ² и т. д.). С другой стороны, Бальмонт не сомневается в том, что, каковы бы ни были «все новые и новые звенья» «сюжета жизни», они в совокупности своей все равно сложатся в некое единство. Равным образом и А. Белый всю жизнь рассматривал свое творчество как целостный текст, финал которого, пока неизвестный, все равно будет символически значимым, т. е. станет концовкой единого «мифа творчества» ³.

¹ К. Д. Бальмонт. Полное собрание стихов, том первый. М., «Скорпион», 1909, с. VII—VIII. Курсив мой.—З. М. Курсивом выделены точные или слегка перефразированные названия стихотворных сборников Бальмонта («Под Северным небом», «В безбрежности», «Тишина», «Будем как Солнце»).

² Там же, стр. VIII.

³ Рядом с этой тенденцией идут и другие, тоже порожденные панэстетическим и мифологизирующим подходом к миру и его частям как к текстам. Таково, например, характерное стремление представить любое отдельное объединение художественных произведений как новый текст, имеющий собственную целостную структуру и нарративоподобную природу («миф»). Таков поэтический цикл у Блока, Белого, поэтический сборник стихов у Блока, Вяч. Иванова, иногда у Брюсова. Даже такое внешнее объединение, как том в собрании сочинений, получает у

Единый «сюжет» блоковской «трилогии лирики», во многом близкий к «мифам о становлении мира» у других русских символистов, вместе с тем существенно от них отличается. Рязкое возрастание интереса к истории и современности, «человеческий» (гуманный) аспект символики как основной, соприкосновение в ряде существенных моментов с эстетикой реализма делают Блока поэтом, казалось бы, резко выходящим из рамок символизма, и одновременно — наиболее последовательно, в реальности художественного творчества, воплотившим мечту символистов о символизации действительности, о земном «отзвуке» идей как о главной теме направления¹.

«Теза» духовного становления мира (и лирического героя «трилогии»), «завязка» «романа в стихах», представлена в трехтомнике лирики поэзией «первого тома».

Однако ее общий смысл раскрывается в лирике «третьего тома» (в творчестве 1910-х годов) через тему прошлого — прекрасного царства юности, Первой любви и красоты, «синего берега рая». Мир Прошлого имеет достаточно устойчивые и постоянно повторяющиеся характеристики. В основном они идут из ранней лирики и в творчестве 1910-х годов играют роль автоцитат (уже без свойственного автоцитатам периода «антитезы» оттенка иронии, пародии, полемики). Таковы, к примеру, цветовая гамма «тезы» (розовое, голубое, синее, пурпурное), световые (яркость), звуковые (мелодичное пение), эмоциональные (радость, смех), пространственные (мир «выси»: небо, гора и т. д.; мир «дома», «терема»), временные (мир первоначальный, юность, весна, а также вечер, вечерняя заря) и т. п., символы «синего берега рая».

Среди прочих символических характеристик мира «Первой любви» обращают на себя внимание еще две: характеристика этого царства гармонии как глубинно недвижимого (видимо, отразившая воздействие на юного Блока философии эля-

Ф. Сологуба не только единую четкую композицию, но и сюжетоподобное движение мысли, настроений и взаимоотношений персонажей (см.: Федор Сологуб. Собрание сочинений, т. 1, СПб., «Шиповник»). Наконец, общий настрой символистов как читателей и критиков толкал их к «вычитыванию» единого текста из произведений, где он при ином подходе вряд ли может быть обнаружен: ср. рецензии А. Блока на «Жормиче звезды» и «Прозрачность» Вяч. Иванова (V, 11—18) или на «Собрание стихотворений» Л. Семенова (V, 589—593).

¹ Ср. Л. К. Долгополов. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX века. М.—Л., «Наука», 1964, с. 71—73.

тов) и как уединенного, как мира «одиноких восторгов» Первой любви...

Сложными символами оказываются и главные «действители» «романа в стихах»: лирический герой, «я» и героиня, «Ты», «Прекрасная Дама». В наиболее обобщенном виде «я» может быть истолкован как субъект, как таковой (что не мешает этому образу быть глубоко интимным и автобиографичным). «Ты» — объект чувств, мыслей и действий лирического героя; в ней воплощена духовная субстанция бытия; для лирики «первого тома» и в стихотворениях, связанных с темой Прошлого, «Ты» — носительница высоких, «небесных» начал. Значение образов Прошлого в «трилогии» чрезвычайно многопланово: это и автобиографические мотивы «первой страсти», и образы прекрасного Первого дня творения в символике ветхозаветного мифа («рай»), и руссоистско-толстовские представления о прекрасной «исконной», естественной жизни человека, предшествовавшей истории, цивилизации (Блок совершенно прав, говоря, что в его первой книге «деревенское преобладает над городским» — I, 559), и соловьевский мир высокой и чистой духовности, и апология всякого Начала бытия как прекрасного и светлого.

Однако неумолимая сила всеобщего движения, вечного становления и разрушения уничтожила первозданную гармонию «синего берега рая». Лирический герой и героиня «трилогии» низвергаются с вершин одинокого счастья в «страшный мир» современной (и шире — исторической, материальной) действительности. Этот период — «антитеза» — представлен в трехтомнике лирики произведениями «второго тома» (периода «Нечаянной Радости» и «Снежной маски») и темой Настоящего (циклы «Страшный мир», «Возмездие», «О чем поет ветер» и др.) в «третьем томе». Один из самых емких символов, характеризующих этот этап становления мира и героев, — «страшный мир». Это и жизнь лирического «я», у которого «молодость давно прошла», «середина жизни» — ее самые «опасные года»; это и мир «цивилизации», противопоставленный первозданной «естественной» жизни (ср. значение образов города, трактуемого во многом в традициях Л. Толстого); это и «антитеза» в смысле гегельянско-соловьевской «триады» — материальный мир, «царство времени» и, кроме того, — современность, годы столыпинской реакции, угнетения и «униженья» со всем комплексом вытекающих отсюда и очень важных теперь для Блока социальных, политических и национальных проблем. Наконец, как тонко показал Е. Б. Тагер, «страшный мир» одновременно

и внеположен героям трилогии, и живет в них самих, оказываясь их духовной сущностью и их точкой зрения на действительность.

«Страшный мир» характеризуется двояко. С одной стороны, это — полная противоположность прекрасного царства Первой любви. Свет здесь сменяется тьмой, «голубое» и «розовое» — «черным» и «серым», гармония звуков — мертвой тишиной или адской дисгармонией «визгов» и «воплей», теплота — холодом или зимой, вечерние зори — ночной непроглядностью, высокая любовь — низменной «черной страстью» и т. д. и т. п. Счастье, любовь в царстве зла уступают место «смертной тоске», отчаянью в ряде стихотворений, связанных с темой смерти. С другой стороны, однако, «страшный мир» наделен и безусловной притягательностью (особенно заметной в стихах «второго тома», но проглядывающей и в лирике 1910-х годов). Он — красив, прекрасен своей манящей, «демонической» красотой, исполнен яркого динамизма (сменившего «недвижность» «рая»), силы и страстности. Его «яды», при всей губительности их для теплого, живого, человеческого, — тоже притягательны: в них скрыты силы, которые одни только способны разрушить сам «страшный мир». В таком антиномичном ощущении контрастов «страшного мира», в показе манящей красоты земного (ср. «Песнь Ада», где мир inferno герою «напомнил страшный мир» земли) выявляются не только «декадентские» черты позиции Блока (хотя наличие их, особенно в стихах 1903—1907 гг., бесспорно и постоянно осознавалось самим поэтом), но и его глубоко диалектическое ощущение жизни, истории, его понимание, что только в горьких страстях «страшного мира» происходит земное воплощение идеалов, что без Настоящего (как и без его отрицания) нет Грядущего.

Изменениям мира вокруг героев соответствуют и их собственные «превращения»; герои, как уже говорилось, уподобляются их земным окружениям. Последнее может быть истолковано и в плане реалистического уподобления личности «среде, с позиции символистской эстетики «соответствий». Герои, прежде всего, оказываются в мире огромном и многолюдном, где «много людей и богов», — отсюда возникновение темы «двойников», получающей одновременно и романтическую (мистические двойники; образы внутренней расколотости личности), и иную (герои окружены многими подобными им) интерпретации. «Двойники» лирического «я» сложно соотносятся с «двойниками» героини — при том, что «я» и «ты» при некоторых поворотах лирической темы сами оказываются двойника-

ми¹. Таким образом и само двойничество оказывается многозначным и символическим признаком «страшного мира» (в мире Первой любви «двойники» появляются лишь в момент его разрушения) — его «многолюдности» и многоликости, множественности в нем путей и «масок» личности.

Образы зла, губительной страсти связаны с лирическим «я» как «демоном»: «Демон» («На дымно-лиловые горы...»), «Демон» («Иди, иди за мной — покорной...»), «И я любил. И я изведаль...». Варианты «демонической ипостаси» «я»: «Вампир» («Песнь Ада», «Черная кровь»), «Фауст» («Душа! Когда устанешь верить?..»), «Иуда» («Ну, что же? Устало заломлены слабые руки...», отчасти «В сыром ночном тумане...»). Ряд вариантов образа соединяет мифологические характеристики с четко социальными и историческими (образ лирического «я» — dandy, пропущенный сквозь призму ассоциаций с Онегиным и Печориным, но и впитавший в себя черты современного интеллигента).

Этому облику лирического героя соответствует образ «ты» как «демонической», «инфернальной» женщины («В ресторане», «В эти желтые дни меж домами...», «Черная кровь» и мн. др.), с вариантами: русалка («Мой милый, будь смелым...»), «змея» («Все б тебе желать веселья...»), «падшая женщина», современная Магдалина. Сюжет, в который включены здесь «я» и «ты», — это история губительных страстей, во всем противоположных высокой Первой любви и завершающихся гибелью «я» или «ты», или обоих лирических персонажей. Однако гибель «демонических» двойников «я» и «ты» — это лишь один из возможных вариантов завершения их земного пути, а отнюдь не окончание «лирической трилогии».

«Демонические» ипостаси центральных образов очень важны для Блока. Через них в «трилогию» входят интимнейшие мысли поэта о вине личности за зло мира, «исповедальный» пафос Л. Толстого. Но одновременно с этими образами входят и

¹ Своеобразие темы двойничества в блоковской лирике «второго» и «третьего тома» породило даже точку зрения, согласно которой в лирике Блока создается галерея образов, «драматизированных» и достаточно далеко отстоящих друг от друга (см.: П. Громов. А. Блок, его предшественники и современники. М.—Л., «Советский писатель», 1966, с. 117 и след.). В истолковании «двойничества», конечно, гораздо плодотворнее позиция Л. И. Тимофеева и Д. Е. Максимова, видящих в «двойниках» разные стороны сложного и противоречивого образа лирического героя. Следует подчеркнуть, что разные «ипостаси» «я» (и «ты») всегда сложно соотносены друг с другом.

представления о том, что в «горьких страстях» и «роковых отрадах» «страшного мира» происходит первое земное воплощение идеала. Злые «яды» «демонизма» не только убивают самих «инфернальных» героев и их жертв, но и, наделенные огромной потенциально революционной, разрушающей силой, несут гибель и самому «страшному миру». А сила, красота и страстность «демонических» героев подготавливают рождение будущего гармонического человека.

К «демоническим» мотивам близки и те, где лирический «я» — «поэт», героиня — Муза («К Музе»), сюжет подсвечивается образами «Божественной комедии» Данте, а идея трагической вины сменяется столь важным для Блока мотивом сознательного, мужественно-волевого выбора пути. Современный Данте добровольно спускается в inferno «страшного мира», чтобы «сострадать и помнить» о его унижении и зле, хранить тайное знание о прекрасном прошлом и будущем мира, быть его пророком. Вместе с тем поэт и Муза — ближайšie двойники «демонов», поскольку творчество — материальное воплощение, «плен» идеи — в существе своем демонично, а певец «горестной земли» сам должен испытать до дна чашу земного бытия, причаститься его «проклятой красоты».

Фатально неизбежное оказывается здесь исторически и нравственно необходимым.

Другая группа «двойников» и связанных с ними сюжетов определена темой людей «униженных», «ограбленных» жизнью. Эти герои — не виновники, а жертвы зла. В их изображении Блок ближе всего к быту, истории и современности. «Я» здесь — это и потерявший все в жизни поэт, и «матрос, на борт не принятый», и «нищий»; «ты» — испытывавшая безмерные унижения, осужденная человеческим судом «падшая» женщина («Унижение», «Перед судом») или многострадальная русская крестьянка-мать («Коршун»). Однако значения этих образов также подсвечены мифологическими мотивами. «Униженный» лирический герой — это современный Христос, проходящий тяжкий иску́с земных страданий, не имеющих где приклонить главу («Ты отошла, и я в пустыне...»), несущий крест («Христос, уставший крест нести...»). «Униженная» же — кающаяся Магдалина, а сюжет — земной путь «я» к жертвенной гибели (оборотная сторона мыслей поэта об искуплении трагической вины современного интеллигента).

Третья группа образов — «двойников» лирического героя и героини — связана с важнейшим моментом «трилогии вочеловечения» — с переходом из «страшного мира» в прекрасное Гря-

дущее, в Новую жизнь (от *Vita nuova* Данте). Здесь видны те особенности мироотношения Блока, которые проявились в ощущении им относительной ценности «демонизма», богоборчества, — утверждение мистической и исторической оправданности насилия, «святой злобы» борьбы со злом. Но здесь же отразились и существенные воздействия христианской (преломленной сквозь призму толстовства) этики жертвы. Поэтому герой здесь «синтезирует» черты «демона» и «Христа»: он становится борцом «за святое дело», рыцарем-освободителем.

Одновременно выдвигаются на первый план весьма существенные стороны облика героини. Вновь проясняется ее исконная сущность как Души Мира («Царевна»), хотя подчеркивается, что это — Душа Мира, плененная земным хаосом (ср. соответствующие образы в лирике Вл. Соловьева, вновь приобретшей актуальность для Блока). Поэтому «Ты» — заколдованная «спящая царевна» (одна из важнейших мифологем символизма) или красавица (красота, которая «может мир спасти»), отданная замуж за «чародея» («Россия»), «колдуну» (II глава поэмы «Возмездие»), терзаемая «ястребом» (II гл. «Возмездия»), «коршуном» («Коршун»). Одно из существенных значений для «Ты» теперь — «Родина», «Россия» (характерно объединенное с «Жена», не только в бытовом, но и в мистическом значении этого идущего от «первого тома» символа).

Сюжет в этой части «трилогии» (его носители — произведения «третьего тома») любопытно меняет функции «я» и «Ты». В мире Первой любви (и в *Vita nuova*) основное, первично-сущностное начало бытия связано с «Ты», а в «я» подчеркнута зависимость от «Души Мира». В *inferno* земной жизни соотношение «лирических персонажей» иное. «Низвергнутые» на землю, герои равны (ср. полный «двойниковый» параллелизм «демонических» образов:

Тогда — во взгляде глаз усталом —
Твоя в нем ложь!
Тогда мой рот извивом алым
На твой таинственно похож!

Ср. «женственность» врубелевско-блоковского «усталого» Демона и черты «сверхчеловека» в «инфернальной» героине и т. д.). А в момент перехода от «антитезы» к «синтезу», когда полностью реализуется смысл земного («воплощение», «вочеловечение» идеала, наделение его чертами материальности: силой, динамизмом, красотой), — в этот момент раскрывается и смысл «мужского» (мужественного): «бой» со злом, подвиг спасе-

ния «спящей царевны», «расколдовывание» ее, вырывание из рук «колдуна» — хаоса и переход в грядущее царство Новой любви¹.

Сами образы Грядущего, *Vita nuova*, у Блока 1910-х годов не изображаются развернуто: поэт предельно далек от утопизма предреволюционных лет. Его волнуют мысли о путях человека к «высокому», а не о том, в какие формы оно исторически (вернее, историко-мистически) отольется. Но тем не менее мотив будущего, веры в него («только будущим стоит жить») — один из важнейших в «третьем томе»: ведь без сегодняшней устремленности в мир «добра и света» и «свободы торжества» невозможно становление «я» как рыцаря, борца.

Будущее рисуется поэтом двойко. Иногда оно, характерно совмещая циклические концепции символизма и руссоистско-толстовское понимание истории, изображается как простой возврат к прекрасному прошлому, в мир Первой любви, оказывающийся одновременно «Елисейскими полями» посмертного блаженства («Последнее напутствие»). В этом случае сам переход от настоящего к будущему мыслится как сравнительно простое «переворачивание» несправедливого страшного мира, мгновенное претворение лжи, зла и безобразия в Истину, Добро и Красоту. Таков революционно-антропологический «мифологизм» цикла «Ямбы». Однако в большинстве случаев позиция Блока значительно диалектичней и историчней. Будущее — «синтез», т. е. связано не только с циклическим движением, но и с поступательным развитием. Оно — царство Истины, Добра и Красоты на земле, воплощенный идеал, отличающийся тем, что он впитал всю сложность и весь трагизм исторического опыта, претворив его в счастье новой жизни («Новая Америка»).

В новом мире «я» и «ты» восстанавливают, однако в преображенном виде, свои исконные отношения. В «Ты» — России, *Vita nuova* («Новой Америке»), раскрываются черты исконной субстанции бытия, ее универсального целого, хотя и воплотившегося материально, в «я» — черты новой преображенной личности, «человека-артиста» будущего, как скажет Блок уже после Октября. Их соединяет теперь Новая любовь — «высокая», но земная, связанная не со «счастьем» уединенного блаженст-

¹ Исторический и социальный аспекты такого нового соотношения «я» и «ты» подсказаны истолкованием «я» как современного интеллигента — носителя трагической вины, искупаемой боем «за святое дело», и «ты» как дочери народа, как Родины — жертвы, нуждающейся в подвиге освобождения.

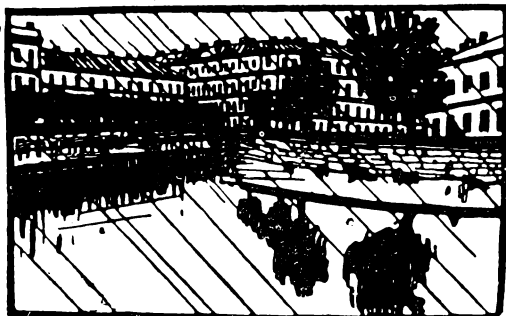
ва, а с «восторгом творческим» — восторгом жизни со всеми и во всем — приобщения личности к космическому, национальному и т. п. целому (ср. «И вновь — порывы юных лет...», цикл «Кармен», предисловие к поэме «Возмездие»).

Таков в общих чертах сюжет блоковской «трилогии вочеловечения», определяющей символические значения образов зрелой лирики Блока и придающей порой новый смысл образам его раннего творчества. Не трудно увидеть, что символичность любой части трилогии определяется (и дешифруется) здесь символической многопланностью целого. Вся «трилогия вочеловечения», как мы видели, раскрывается одновременно во множестве планов. Так, она может быть осмыслена как лирическая трилогия, т. е. рассказ о духовной сущности «я», о его внутреннем духовном пути. Одновременно в ней выявлены и совершенно иные, «объективные» и внеличностные аспекты. «Трилогия вочеловечения» — это и космически всеобщий «путь мира», становления «духа музыки» в мировом универсуме, и история человечества, и пути нации, и путь современного интеллигента к народу и т. д. Это и жизненный путь «я», и творческая эволюция Блока-поэта, а в поэме «Возмездие» — и история рода. Сказанное, однако, не перечисляет (и не может перечислить) всех значений трилогии: ведь при постоянном ощущении «соответственности» всего всему любая часть трилогии (любой том, цикл, стихотворение или часть стихотворения) может быть уподоблена всему «роману в стихах» и его сюжет может быть перенесен на трилогию в целом. Так, например, циклы, в которых изображается история интимных взаимоотношений лирического «я» и «ты» («Кармен»), дают основание истолковывать всю трилогию лирики в интимном плане. Любое частное истолкование «пути» будет допустимым, хотя и односторонним, упрощенным, любое перечисление аспектов — неисчерпывающим.

И. ПРАВДИНА

ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ЦИКЛА

«СТРАШНЫЙ МИР»



Блок неоднократно подчеркивал органическую целостность и внутреннее единство своего лирического творчества. Размышляя о своей поэзии, он приходил к выводу, что необходимо объединить «все три книги» под именем «трилогии» (IX, 182), что все стихи вместе — «трилогия вочеловечения» (VIII, 344). «Каждое *стихотворение* необходимо для образования *главы*; из нескольких глав составляется *книга*, каждая книга есть часть *трилогии*; всю трилогию я могу назвать «романом в стихах» (I, 559).

Каждый том — это определенная стадия душевной жизни поэта, причем целостная картина возникает из совокупности всех глав книги — лирических циклов, которые обычно сосуществуют во времени, воплощая различные психологические аспекты, «страны» (II, 369) внутреннего мира героя, дополняя и поясняя друг друга или сталкиваясь в трагической противоречивости. Каждое стихотворение — необходимая часть главы,

поэтому оно полностью раскрывает свой глубинный смысл только в контексте цикла и тома; оно связывается множеством ассоциаций с другими стихами, обнаруживая свою многозначность, и в то же время в соответствии с темой раздела явственнее обозначается его ведущая поэтическая мысль. В свою очередь раздел (цикл) часть целого (тома), он получает различные смысловые оттенки, как бы поворачивается разными гранями в зависимости от состава и расположения стихов¹.

Структура тома и цикла становится одним из определяющих смысловых моментов, и для Блока работа над построением своего собрания — существенный этап творческого процесса.

«Переиздание моих книг побуждает меня всегда проверять весь путь, потому я семь раз отмериваю, чтобы раз отрезать», — пишет Блок в 1916 году (VIII, 456—457).

Каждая новая редакция воплощает определенную стадию осмысления Блоком своего пути. Исследование изменений структуры блоковских томов и циклов — необходимый этап изучения творческой эволюции поэта. Особенный интерес вызывает история формирования третьего тома и его циклов — заключительной, вершинной части «трилогии вочеловечения».

Вопрос о том, как постепенно складывался трехчастный «роман в стихах» или отдельные его главы, еще не становился предметом специального изучения, хотя затрагивался в обобщающих работах современных исследователей². Что же касается рассмотрения проблематики и поэтических особенностей третьего тома вообще и интересующего нас цикла, в частности, то здесь необходимо упомянуть о специальных работах, посвященных этой теме³, и о связанных с нею разделах в монографиях о творческом пути поэта⁴.

¹ О специфике Блоковского цикла см.: В. А. Сапогов. Поэтика лирического цикла А. Блока. Автореферат, М., 1967 (МГПИ им. В. И. Ленина).

² См. книги: П. Громов. А. Блок, его предшественники и современники. М.—Л., «Советский писатель», 1966; Д. Максимов. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., «Советский писатель», 1975; Л. Гинзбург. О лирике. Л., «Советский писатель», 1974.

³ З. Г. Минц. Лирика Александра Блока. Вып. II и IV. Тарту, 1969 и 1975.

⁴ Вл. Орлов. Александр Блок. Очерк творчества. М., Гослитиздат, 1956; Л. И. Тимофеев. Творчество Александра Блока. М., Изд-во АН СССР, 1963; Н. Венгров. Путь Александра Блока. Изд-во АН СССР, 1963; Б. Соловьев. Поэт и его подвиг. Творческий путь Александра Блока, М., «Советская Россия», 1973; А. Горелов. Гроза над соловьиным садом. Александр Блок. Л., «Советский писатель», 1973; Л. К. Долопов. Александр Блок. Л., «Наука», 1978.

Настоящая статья, опираясь на основные положения современного блоковедения, рассматривает поэтические особенности цикла в совершенно определенном аспекте: нам важно проследить, как складывается цикл, как из основного «зерна», постепенно развиваясь, уточняя свои границы, воплощаясь в определенной,— свойственной прежде всего этому циклу, системе поэтической образности,— растет и оформляется единое поэтическое целое.

Блок трижды пересматривал весь трехтомник: 1-е издание— 1911—1912 годы, 2-е — 1916 год, 3-е — 1918—1920 годы, причем третий том, подготовленный поэтом в августе 1918 года, вышел уже посмертно, в 1921 году.

Над первым изданием собрания стихотворений Блок работал тогда, когда он уже имел возможность определить основную устремленность своего развития. Пройдена была значительная часть пути: позади осталось и поклонение мистическому идеалу, и «мистицизм в повседневности», и «снежные метели» стихийных страстей. Начинает формироваться облик художника, «мужественно глядящего в лицо миру» (VIII, 344), чувствующего «непроглядный ужас жизни» современного мира, ищущего положительных начал в самой реальности и находящего их, наконец, в приобщении к Родине, России, то есть народным основам бытия. И, создавая первый вариант своего «романа в стихах», Блок стремится к полноте и последовательности охвата всех этапов своего пути: так первый том в издании 1911 года существенно отличается от сборника «Стихи о Прекрасной Даме» (1904), он значительно расширен, стихи расположены по хронологическому принципу. Во второй том, включающий стихи 1904—1906 годов, введены новые разделы по сравнению со сборником «Нечаянная Радость» (1907), в частности, раздел «1905». Третий том, включающий стихи 1907—1910 годов, вышедший в 1912 году, создан на основе стихов и разделов, которые вошли в сборники «Земля в снегу» (1908) и «Ночные часы» (1911). В этом последнем сборнике появился раздел «Страшный мир».

Первое упоминание о цикле «Страшный мир» — в письме Блока Брюсову от 3 сентября 1910 года:

«...Посылаю Вам для «Русской мысли» маленький цикл стихов (под заглавием «Страшный мир»)... Если можно, поместите стихи поскорее, потому что я думаю собрать новую книгу» (VIII, 313, 314).

Стихи, появившиеся в ноябрьском номере журнала «Русская мысль» — «Демон» («Прижмись ко мне крепче и бли-

же»), «В ресторане», «Большая дорога» («Сегодня ты на тройке звонкой») и «Вдвоем» («Черный ворон в сумраке снежном»); книга, о которой упоминает Блок, — сборник «Ночные часы». Здесь цикл состоит из девяти стихотворений 1909—1910 годов, причем из журнальной подборки вошли только два первых стихотворения. Сам образ «страшный мир» впервые встречается в стихах Блока 1909 года: «Так. Буря этих лет прошла», «Дым от костра струю сизой», «Песнь Ада». Во всех этих стихотворениях «страшный мир» — синоним действительности, повседневности, в которой вынужден существовать герой, причем в первом стихотворении этот образ конкретизируется: «страшный мир» — это годы реакции, наступившей после «бури» 1905 года. В дневниках и письмах Блока периода 1909—1912 годов этот образ встречается в том же значении — окружающей реальности:

«...Петербург — глухая провинция, а глухая провинция — «страшный мир», — пишет он В. А. Пясту 3 июля 1911 года (VIII, 350). 28 февраля 1912 года Блок записывает в дневнике: «Вечерние прогулки... по мрачным местам, где хулиганы бьют фонари, пристает щенок, тусклые окна с занавесочками. Девочка идет — издали слышно, точно лошадь тяжело дышит: очевидно, чахотка; она давится от глухого кашля, через несколько шагов наклоняется... Страшный мир» (VII, 130).

Еще одна запись в дневнике — от 9 декабря 1911 года: «Нет, рано еще уходить из этого прекрасного и страшного мира» (VII, 101).

Но «страшный мир» — это не только то, что «вне» человека, это, по Блоку, и то опустошение, которое проникает внутрь его души, убивая веру в гармонию, добро, человечность; это — стихия индивидуальной «цыганской» страсти, это — любовь к гибели.

В стихотворении «Вдвоем» (февраль 1910 года) «страшный мир» — это мир страсти:

Страшный мир! Он для сердца тесен!
В нем — твоих поцелуев бред,
Темный мброк цыганских песен,
Торопливый полет комет!

«Цыганское» часто выступает синонимом губительной, сжигающей страсти, погружающей в индивидуальное, уводящей от всеобщего — «нельзя любить цыганские сны, ими можно только сграть» (VII, 79).

Об этом же — в записной книжке 3 июля 1911 года: «Вчера в сумерках ночи под дождем на Приморском вокзале цыганка дала мне поцеловать свои длинные пальцы, покрытые кольцами. Страшный мир. Но быть с тобой странно и сладко» (IX, 183). Из этого переживания, о котором рассказано в двух письмах Блока — к В. А. Пясту (написано в тот же день) и к матери (от 5 июля), возникает стихотворение «Седое утро»¹.

«Страшный мир» — это отсутствие воли к жизни:

«...Я люблю гибель, любил ее искони и остался при этой любви... Я последователен и в своей любви к «гибели» (незнание будущего, окруженность неизвестным, вера в судьбу и т. д. — свойства моей природы, более, чем психологические.) (VIII, 317, 318), — пишет Блок А. Белому. К этому письму приложены стихи «Вступление» («Когда, вступая в мир огромный»), «Искуситель» («Ты в комнате один сидишь»), «Посещение», «Исход» («Идут часы, и дни, и годы»). Эти стихи Блок в 1911 и 1912 годы включал в «Страшный мир» и «Возмездие».

Эти два аспекта: внутренние свойства — «гибель души» — и окружающая реальность сливаются в единое целое в стихах «Страшного мира», причем, как мы увидим в дальнейшем, по мере развития цикла все более явственно обозначается обусловленность «гибели души» реалиями окружающего мира.

Рассматривая четыре редакции «Страшного мира» (в сборнике «Ночные часы» 1911 и в трех изданиях трехтомника — 1912, 1916 и 1921), можно выделить те стихотворения, которые с самого начала вошли в цикл и постоянно оставались в нем. Это «Демон» («Прижмись ко мне крепче и ближе»), «Песнь Ада», «В ресторане» и «Из хрустального тумана». Затем следуют стихотворения «На островах», «Дух пряный марта» и «Идут часы, и дни, и годы» — они присутствуют в трех из четырех вариантов цикла (Блок не включил их в собрание 1916 года). Кроме всех этих стихотворений в сборнике «Ночные часы» в цикл входят еще два: «Я помню длительные муки» и «Своими горькими слезами». (Эти стихи, последние из посвященных Н. Н. Волоховой, были уже в первом издании трехтомника (1912) перенесены в раздел «Песня Судьбы» и больше никогда в «Страшный мир» не включались.)

Таким образом, уже в первой редакции имеется то «зерно», из которого в дальнейшем прорастает и развивается цикл.

Что же заявлено уже на этом — первом — этапе развития цикла, в чем его поэтические истоки и основа?

¹ См. об этом в примечаниях Вл. Орлова (III, 573).

В «Ночных часах» «Страшный мир» открывается стихотворением «Демон», и Блок, вероятно, принципиально важно поставить эти стихи первыми — хронологический принцип в построении цикла не соблюден: «Демон» — апрель 1910 года, «Из хрустального тумана» — октябрь 1909, «Я помню длительные муки» — 1908, «Своими горькими слезами» — 1908, «На островах» — ноябрь 1909, «Дух пряный марта» — март 1910, «В ресторане» — апрель 1910, «Песнь Ада» — октябрь 1909, «Идут часы, и дни, и годы» — октябрь 1910.

К стихотворению «Демон» имеется авторский комментарий — это статья «Памяти Врубеля», написанная одновременно со стихотворением (апрель — май 1910) и перекликающаяся с программной для этого времени статьей «О современном состоянии русского символизма» (март — апрель 1910).

«Демон» Блока, связанный с Лермонтовым и Врубелем, становится символом определенного душевного состояния поэта и, больше того, символом определенного времени. В статье «О современном состоянии русского символизма», очень сложной, написанной особым «эзотерическим» языком, врубелевский Демон объявляется лучшим воплощением «антитезы» — то есть периода отказа от мировой гармонии («Теза») и погружения в мир индивидуальных переживаний: «Океан — мое сердце, все в нем равно волшебю: я не различаю жизни, сна и смерти, этого мира и иных миров...» (V, 429). «Золото» на полотнах Врубеля Блок воспринимает как символический цвет «Тезы» («Тоска небывалой весны // Горит мне лучом отдаленным»), который начинает уже меркнуть в «сине-лиловом мировом сумраке» (V, 428) «антитезы». «Золотой меч погас, лиловые миры хлынули мне в сердце» (V, 429), в стихотворении — «дымно-лиловые горы», в черновике — «в лиловом провале лежу я» (III, 505)... «Антитеза» имеет и звуковое выражение — «раздирающий аккомпанемент скрипок и напевов, подобных цыганским песням» (V, 428), в стихотворении — «Стон зурны». Демон для Блока — это «сплав из многих миров, преимущественно синего (цвета рая.— И. П.) и лилового» (V, 430), в нем — и воспоминания о прежней вере, и опустошенность, возникшая после ее потери, и в то же время — упоение земными страстями («Я новое вижу // В бреду поцелуев твоих»), которое неожиданно связывается с утраченным идеалом («В томленьи твоём исступленном // Тоска небывалой весны»), и сознание невозможности возрождения («Я, горный, навеки без сил»).

Это стихотворение — как бы прелюдия к циклу в 1911 го-

ду, это концентрированное выражение душевного состояния героя «Страшного мира» и в то же время его «генезис» (падший Ангел). (В том же значении выступает Демон в поэме «Возмездие».)

Воспоминания о ранних идеалах во многом определяют структуру следующего стихотворения — «Из хрустального тумана». Здесь пересекается замкнутое, отгороженное, душное пространство «страшного мира» («кабинет ресторана», «глухое стекло окна» — вариант «чернота глухих портьер» — III, 365)¹ со «жгуче-синим простором» прошлого рая. Героиня стихотворения — средоточие этих двух миров, ее появление раздвигает рамки пошлой реальности (стихотворение во многом связано с «Незнакомкой» и со стихотворением «В ресторане»), она — и Дева, и в то же время падшее существо, она воплощение «антитезы», близкое к Демону — падшему Ангелу. Стихия земной страсти в этом стихотворении обнаруживает свою неотразимую привлекательность, так же, как и в стихотворении «В ресторане», — это иступленное, самозабвенное переживание мгновенного порыва, погружение в сжигающий мир «цыганских снов»: «Визг цыганского напева // Налетел из дальних зал, // Дальних скрипок вопль туманный...» — «И сейчас же в ответ что-то грянули струны //...цыганка плясала //И визжала заре о любви». Время как бы уничтожается, происходит мгновенное соединение «сегодня» и божественного прошлого, непосильное напряжение чувств разрешается «сгоранием», «гибелью», растворением личности («Жизнь разбей, как мой бокал!»). Следствие этого самозабвения — опустошение, сознание «унижения»: стихотворения «Из хрустального тумана» и «В ресторане» перемежаются стихами «Я помню длительные муки», «Своими горькими слезами», «На островах». В этом последнем стихотворении порыв заменен обрядом, страсть превращается в обыденность. Обычная блоковская символика страсти: мерцающие огни, полет лихача — здесь выступает в заземленном виде: рысак летит по Елагину мосту (а не «Над бездонным провалом в вечность»), спутница — существо только земное («И помнить узкие ботинки, // Влюбляясь в хладные меха»). Более, чем в предыдущих стихах, ощущается «объективное», всеобщее начало: любви, верности, нравственности в современности вообще не существует, и в этих условиях утрата

¹ О «приметах» «страшного мира» см. в кн.: З. Г. М и н ц. Лирика Александра Блока, вып. 4. Тарту, 1975, с. 40—46; вып. 2. Тарту, 1969, с. 125—152.

героем нравственного критерия закономерна и неизбежна. В отказе от идеалов юности («Уже в покорность не играю // И царств не требую у ней»), в тоске по силе чувства («старинной верности навек»), в сознании перехода «из света в сумрак» — нотки грустной примиренности и даже «печальная услада», которой сопровождается ощущение утраты. В этом смысле стихотворение явно отличается от последующего — «Дух пряный марта», в котором измена юности воспринята как катастрофа («То душа, на последний путь вступая, // Безумно плачет о прошлых снах»). Поэтому мир здесь не объективен и «бесстрастен», а трансформирован, преображен интенсивностью и напряженностью трагического переживания, все окружающее — пейзаж души («то душа...») — и «вьюга», «шалый ветер», несущий не прохладу, а духоту («хотел он выжечь душу мне»), и звуки «венгерского танца» в «небесной черни», и сам город, захваченный стихией, — «Мой город истаял в мокрой вьюге, // Рыдал, влюбленный, у чьих-то ног»¹.

В двух последних стихотворениях цикла («Песнь Ада», «Идут часы, и дни, и годы») подводится своеобразный итог всему сказанному: они скрепляют раздел монументально-обобщенным выражением темы.

В «Песни Ада» все мотивы цикла углублены, трагедия человека в «страшном мире» приобретает поистине вселенский масштаб. Человек поставлен перед лицом Рока, несущего возмездие, отсюда обращение Блока к потустороннему миру и к его воплощению в искусстве, вошедшему в общекультурный обиход, прежде всего к «Божественной комедии» Данте. Сам этот выход в сферу инфернального связывает конец цикла с его началом («Демон»), и в то же время «Песнь Ада» подготавливает многие стихи будущих редакций «Страшного мира»: «Пляски смерти», «Черная кровь», а также «Шаги Командора» (цикл «Возмездие»). Впервые с такой определенностью раскрывается понятие «страшного мира», то есть ада современного существования («Мне этот зал напомнил страшный мир»), впервые так явственно прочитывается всеобщность судьбы героя («Все к пропасти стремятся безнадежной, // И я вослед»), что, в частности, подчеркнуто явлением двойника — впервые на страницах цикла (в этом отношении «Песнь Ада» предваряет такие стихи, как «Двойник», «Осенний вечер был» и др.). Двой-

¹ О соотношении стихотворений «На островах» и «Дух пряный марта был в лунном круге» см. в кн.: Л. Г и н з б у р г. О лирике. Л., «Советский писатель», 1974, с. 306—307.

ник — он выходит из «глуби зеркала» — воплощение определенных сторон душевной жизни героя, беседа с ним — беседа с самим собой, то есть попытка осмыслить свой путь более «со стороны», чем в других стихах. Двойник так же, как и герой, «утратил правый путь», он — «падший», «с печатью преступления на челе», и это закономерно в мире, где отвергнуты высокие нравственные идеалы («Далеких утр неясное мерцанье // Чуть золотит поверженный кумир»). Сложно переплетаются аспекты «вины» и «беды» человека «страшного мира». В этом стихотворении более отчетливо, чем в других, чувствуется его вина, он виновник падения и гибели другого существа (в этом отношении стихотворение перекликается с «Демоном» — «Пусть скачет жених — не доскачет»), он — Вампир, убийца своей возлюбленной (впоследствии это будет развито в цикле «Черная кровь»). Но и страсть, всеильная и прекрасная и в то же время жестокая и губительная (обе эти стороны усилены в «Песни Ада»), и участь убийцы посланы ему свыше, он только «свершает завет». Здесь преобладает тема Рока, круги ада «невозвратны», выхода из них нет.

Заключительное стихотворение цикла «Идут часы, и дни, и годы» первоначально называлось «Исход». Это попытка разомкнуть замкнутый круг, вырваться из плена «душной» страсти, в которую заключен герой, низведенный с прежних высот («Вот меч. Он был. Но он — не нужен») ¹, вновь обрести связь с миром и людьми («Взглянуть в лицо людей, природы, // Рассеять сумерки времен») хотя бы ценою жизни:

Но час настал. Припоминая,
Я вспомнил: Нет, я не слуга..
Так падай, перевязь цветная!
Хлынь, кровь, и обагри снега!

Таким образом, рассматривая первый вариант цикла «Страшный мир», мы видим, что уже здесь начинает завязываться сложный узел внутренних проблем, которыми живет блоковский герой третьего тома. Вырисовывается трагедия высокого человеческого духа, утратившего идеалы всеобщей гармонии, которыми было освещено начало пути. Отсюда — растворение в стихии «индивидуальных» страстей, несущих неотразимые соблазны, подчинение мгновенным порывам, вызывающим предельное напряжение внутренней жизни, и в то же время — трагическое сознание ограниченности этого «душного» существо-

¹ Меч — символ рыцарского служения.

вания, закономерное следствие которого — усталость, утрата нравственных критериев, душевное опустошение, сознание вины, суд над собой. Спасение — только в обретении нового идеала, новых незыблемых объективных жизненных ценностей. «Требуется какое-то иное высшее начало», — писал Блок в статье «Народ и интеллигенция», приходя к выводу, что отсутствие его приводит к «самоубийству всех видов» (V, 327). В этой статье и в других статьях и письмах 1907—1908 годов Блок провозглашает необходимость слияния с Родиной, то есть принятия народных основ бытия. Только на этом пути можно преодолеть «индивидуализм» и «демонизм», обрести объективное «высшее начало» и проникнуться «волею к жизни» (V, 327).

В сборнике «Ночные часы», включающем стихи 1908—1910 годов, процесс воплощения этого нового идеала далеко еще не завершен. Это видно и по самой структуре «Ночных часов»: На Родине.— Возмездие.— Опять на Родине.— Голоса скрипок.— Страшный мир.— Итальянские стихи; то есть «Страшный мир» отнесен к концу, а цикл «На Родине» открывает книгу.

Цикл «Родина» формировался долго и трудно, в «Ночных часах» запечатлен один из промежуточных этапов: здесь соединены стихи, непосредственно воплотившие раздумья Блока о России («На поле Куликовом», «Россия», «Родине» («Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?»), «Осенний день», «Романс» («Дым от костра струею сизой») — все эти стихи составляют «костяк» цикла и останутся во всех редакциях), — и стихи о первой утраченной любви, о далекой возлюбленной (цикл «Мэри» — три стихотворения, «О доблестях, о подвигах, о славе», «На закате» («Она, как прежде, захотела») и др.). Для Блока почти всегда Родина связана с воспоминаниями о первой любви, и часто Россия воплощается в ее облике («Ты отошла, и я в пустыне», «Осенний день», «Река раскинулась. Течет, грустит лениво» и многие другие стихи), но и в цикле «Мэри» и в стихотворениях «О доблестях, о подвигах, о славе» или «На закате» эти связи трудноуловимы. (Эти стихи в дальнейшем уйдут из цикла «Родина».) Характерно, что в «Ночных часах» раздел назван «На родине», а не «Родина», то есть границы темы еще не определены, здесь как бы соединяется все светлое, что существует в жизни героя. Но в контексте «Ночных часов» эти единственные просветы — и первая любовь, и чувство Родины, — отодвинуты и затемнены трагизмом современной жизни. Трагизм увеличивается от раздела к разделу, достигает кульминации в «Страшном мире», утверждается «Итальянскими стихами», последнее стихотворение книги —

«Равенна»: «А виноградные пустыни, // Дома и люди — все гроба».

Стихи о Родине еще не вполне выделены, еще не образуют самостоятельной темы, на них еще не падает важнейшее смысловое ударение, как в последующих изданиях.

Сборник «Ночные часы» непосредственно предшествует первому изданию трехтомника («Ночные часы» Блок готовил к изданию в октябре 1910 года, а первое собрание — в ноябре — декабре 1910 года — I том и в мае — июне 1911 года — II и III тома) и во многом является как бы первым эскизом третьего тома. Здесь впервые появляются циклы, составившие третий том, но, как мы увидим в дальнейшем, само осмысление пути лирического героя в «Ночных часах» и в третьем томе 1912 года имеет различный характер.

Третий том в издании 1912 года называется «Снежная ночь» и состоит из следующих разделов: Снежная маска. — Вольные мысли. — Заклятие огнем и мраком и пляской метелей. — Песня Судьбы¹. — Страшный мир. — Возмездие. — Итальянские стихи. — Арфы и скрипки. — Родина.

«Страшный мир» поставлен после «метельных» циклов — о стихах, составляющих их и продиктованных увлечением Н. Н. Волоховой, Блок сказал, что они написаны тогда, когда он «слепо» «отдался стихии» (III, 474). В таком контексте, после стихотворений «Я помню длительные муки», «Своими горькими слезами» и «Все это было, было, было», заключающих «Песню Судьбы» (причем последнее стихотворение как бы подводит итоги всему сказанному в предыдущих циклах), «Страшный мир» воспринимается как начало нового этапа душевной жизни героя — выхода из лирической уединенности.

Содержание раздела «Страшный мир»: «Клеопатра», «Девушке», «Белые ночи» («Придут незаметные белые ночи», «С каждой весною пути мои круче»), «Не пришел на свиданье», «Я миновал закат багряный», «Усните блаженно, заморские гости, усните», «Я пригвожден к трактирной стойке», «Из хрустального тумана», «В эти желтые дни меж домами», «Песнь Ада», «На островах», «Дух пряный марта был в лунном круге», «В ресторане», «На железной дороге», «Большая дорога»

¹ Почти все стихи из циклов «Заклятие огнем и мраком и пляской метелей» и «Песня Судьбы» вошли в окончательном варианте во II т. в цикл «Фаина».

(«Сегодня ты на тройке звонкой»), «Демон» («Прижмись ко мне крепче и ближе»), «Идут часы, и дни, и годы».

Включая в том стихи 1907—1910 годов, Блок прибавил к семи стихотворениям, составляющим основу цикла «Страшный мир», еще одиннадцать, причем в дальнейшем из этих последних в цикле удержалось только одно («В эти желтые дни меж домами»).

Рассматривая теперь цикл, мы видим, что в него входят стихи о судьбах людей, существующих независимо от лирического героя,— «Девушке», «На железной дороге», «Не пришел на свидание». Эти стихи воспринимаются как рассказы о повседневных несчастьях в «страшном мире», в котором нет места человечности, любви, красоте. Именно эта мысль читается в «заглавном» стихотворении «Клеопатра». (Стихи расположены в основном по хронологическому принципу, исключение сделано для вступительного и заключительного стихов: стихотворение «Демон» стоит не на том месте, где ему полагалось бы по хронологии, очевидно, Блоку важно соединить его со стихами «Идут часы, и дни, и годы» и создать таким путем обобщающий финал раздела.) Между судьбой лирического героя и других персонажей существует определенное соответствие: его трагедия соотносится с повседневными трагедиями многих людей. Рядом с «я» и другими персонажами появляется «ты» («Сегодня ты на тройке звонкой»), «мы» («Усните блаженно, заморские гости, усните»),— этим подчеркивается понятие «все», которое возникло еще в «Песни Ада» («Все к пропасти стремятся без надежной»).

Преобладают настроения грустной примиренности, подчинения судьбе. В варианте цикла 1912 года отчетливее, чем в предыдущем, звучит тема Рока, управляющего судьбами отдельных людей и всего человечества. «Суждено судьбою» превращение божества и связанного с ним строя высоких чувств в «тлен» и «прах» («Клеопатра»), судьба символизирована в облике «белых ночей» или «Ямщика», управляющего «тройкой звонкой», проносящейся по «проезжей дороге» жизни («Сегодня ты на тройке звонкой»). Рок заключил все человечество в «темную клетку» земного существования («Усните блаженно, заморские гости, усните»), все бессильно перед его волей. И человек выступает прежде всего жертвой, не могущей противостоять ни обстоятельствам, ни своим страстям («Я пригвожден к трактирной стойке»).

Тема вины человека, а также тема «демонических» начал его внутреннего мира в этом варианте цикла не акцентирует-

ся. Ослаблено напряжение трагического столкновения страстей, внутренних противоречий, тоски по идеалу, нравственного суда над собой. Раздел лишен цельности, тема не выкристаллизовалась, цикл теряет точные очертания и границы, хотя задачи, которые поставил Блок, формируя раздел, выступают достаточно отчетливо: он стремился к обобщению личной трагедии, к воплощению всеобщих закономерностей жизни в «страшном мире», в облике которого проглядывают черты современной России («Клеопатра», «На железной дороге», «На островах») и — в большей степени — вселенной, космоса («Белые ночи», «Усните блаженно, заморские гости, усните», «Песнь Ада», «Демон»).

Многим стихам из этого варианта «Страшного мира» впоследствии будет найдено бесспорное место в других циклах и томах. Проследивая их дальнейшую судьбу, мы в очередной раз убеждаемся в многозначности блоковских стихов, в их способности открывать разные смысловые грани в зависимости от окружения, от цикла, от места, на которые они поставлены. Так, например, стихотворение «Клеопатра» связано со «Страшным миром» мыслью о крушении высоких идеалов прошлого и — как следствие этого — о падении героя, закономерного в обстановке современной бездуховности и бесстыдства. Но все же стихотворение в «Страшном мире» не останется, в 1916 году Блок перенес его в цикл «Город» (второй том). Оно органично в обстановке «мистицизма в повседневности» и «пошлости таинственной», где «пьяного поэта» посещают чудесные видения, вызывающие в конечном счете беспощадную автоиронию (это же относится и к стихотворению «Я миновал закат багряный» — одному из вариаций на тему «Незнакомки»). Характерен для второго тома и образ «паноптикума», «балаганчика», где Она — в прошлом Царица — превращена в восковую куклу.

Перейдут во второй том и стихи, объединенные заглавием «Белые ночи», и стихотворение «Не пришел на свидание» — и тогда выступит на первый план характерный мистический мотив неизбежного таинства «белой смерти» героя¹.

Стихотворения «Усните блаженно, заморские гости, усните», «Я пригвожден к трактирной стойке» и «Сегодня ты на тройке звонкой» в окончательном варианте войдут в цикл «Ар-

¹ Характерно, что «Клеопатра» и «Придут незаметные белые ночи» в сборнике «Земля в снегу» (1908) помещались в магическом цикле «Песня Судьбы», причем эпиграфом ко всему циклу было избрано лермонтовское обращение к Року — стихотворение «Благодарность».

фы и скрипки»: их грустно-примиренная интонация, смирение перед неизбежным разладом мечты и действительности, элегические раздумья о неумолимом потоке времени, перед которым бессилён человек со своими страстями и желаниями — все это характерные черты цикла «Арфы и скрипки», в то время как «Страшный мир» отличается напряженным драматизмом и максимально трагическим звучанием.

Только стихотворение «В эти желтые дни меж домами», развивающее тему опаляющей и уничтожающей страсти в «темных тупиках» большого города, останется в последней редакции «Страшного мира», перекликаясь со многими его стихами, в частности, с «Песнью Ада» («Ночи зимние бросят, быть может, // Нас в безумный и дьявольский бал...»).

Рассматривая «Страшный мир» в общей композиции «Снежной ночи», мы видим, что меняется место цикла в томе (по сравнению с «Ночными часами»): он предшествует «Возмездию» (и это остается неизменным) — циклу, составляющему его органическое продолжение и развивающему одну из его тем: возмездие за измену идеалу всеобщей гармонии. Что касается дальнейшей композиции «Снежной ночи», то она определяется уже не погружением в «ночные часы», а «медленной убылью ночи и первыми сумерками утра», как писал Блок в примечаниях к «Снежной ночи»¹. Изменена композиция «Итальянских стихов»: теперь цикл начат «Равенной», а кончен «Успением», включены стихи, которых не было в «Ночных часах» («Сиенский собор», «Флоренция, ты ирис нежный», «Перуджия»), раздел приобрел другой колорит, более светлый и жизнеутверждающий. Иная нота звучит в финале цикла «Арфы и скрипки» (в «Ночных часах» последнее стихотворение этого цикла — «Поздней осенью из гавани», в «Снежной ночи» — «На смерть В. Ф. Комиссаржевской»), наконец знаменательно последнее стихотворение всей книги «Заключение» («Благословляю всё, что было»):

Глядят внимательные очи,
И сердце бьет, волнуясь, в грудь,
В холодном мраке снежной ночи
Свой верный продолжая путь.

Финальный цикл «Снежной ночи» — «Родина», таким образом, все развитие третьего тома, да и всего трехтомника сводится к этому циклу. «Родина» — итог пути и постоянный «проти-

¹ О композиции «Снежной ночи» в сравнении с «Ночными часами» см. в кн.: П. Громов. А. Блок, его предшественники и современники. М.—Л., «Советский писатель», 1966, с. 421—428.

вовес» «Страшному миру». В контексте тома (в большей степени, чем в «Ночных часах») различим контраст «черного города» с его «темными тушиками», «паноптикумом печальным», «давной человечьей», «трактирными стойками», «кабинетами ресторанов» — и «степной дали», которой «нет конца», «раскинувшейся реки», «густой травы», в которой «пропадешь с головой»... Родина видится Блоком в неостановимом движении («На поле Куликовом», «Родине» («Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?..»), ее путь — «в тоске безбрежной», над ней — «испуганные тучи» и «закат в крови», и при всем этом ее путь — высок и ясен, и, приобщаясь к нему, герой вновь обретает веру в жизнь и нравственную высоту, — духовные ценности, утраченные в «страшном мире» («И изливается душа, // Как в сельской церкви темной...», «Твои мне песни ветровые, // Как слезы первой любви...»).

В то же время понятие «Родина» в «Снежной ночи» еще не окончательно определено и выявлено. Если мы говорили о том, что оно расплывчато в «Ночных часах», что границы темы размыты, то это тем более относится к «Снежной ночи», ведь в эту книгу вошли более ранние стихи.

Рядом с «опорными» стихами из «Ночных часов» («На поле Куликовом», «Родина») в разделе помещены стихотворения «Подруга Светлая» («Везде — над лесом и над пашней»), «Прости» («Так окрыленно, так напевно»), «О несказанном» («Милый брат! Завечерело»), цикл «Мэри» (шесть стихотворений) и другие, то есть облик Родины еще иногда не столько сливается с обликом Подруги Светлой, сколько заслоняется им. Новый идеал может воплощаться еще в старых формах, в традициях первого тома. В дальнейшем из цикла «Родина» уйдут стихи, связанные с «надмирными» чертами «Подруги Светлой», будет явственнее вырисовываться народное, национальное начало. Прежний идеал все более решительно будет отходить в прошлое, превращаясь в воспоминание, и если в «Снежной ночи» противопоставление двух главных циклов — «Страшный мир» и «Родина» — иногда идет по линии: «черный город», где Ей нет места — и «родные просторы», где Она обитает, то в дальнейшем это противопоставление наполняется иным содержанием.

В 1916 году, при втором издании трехтомника, меняется структура второго и третьего томов, происходит перераспределение материала: во второй том переходят из третьего стихи,

составившие разделы «Снежная маска», «Фаина» и «Вольные мысли», которыми теперь второй том завершается (в предыдущем издании он завершался «Ночной фиалкой»). Таким образом, уточняется граница между второй и третьей частью трилогии: исчерпаны все попытки заменить утраченный мистический идеал субъективными стихийными восторгами уединенной души, и третья часть начинается с поисков объективных жизненных ценностей. Общая структура тома: Страшный мир.— Возмездие.— Опять на Родине (из Г. Гейне)¹.— Итальянские стихи.— Разные стихотворения.— Арфы и скрипки.— Кармен.— Родина. О чем поет ветер. Таким образом, цикл «Страшный мир» в двух последних редакциях открывает том, обозначая рубеж нового этапа и являясь своеобразной увертюрой ко всей книге.

В издании 1916 года раздел «Страшный мир» состоит из 16 стихотворений: «К Музе», «Из хрустального тумана», «Песнь Ада», «Демон», «В ресторане», «Унижение», «Авиатор», «Пляски смерти» («Как тяжело мертвецу среди людей»), «Пустая улица. Один огонь в окне», «Ночь, улица, фонарь, аптека», «Есть игра — осторожно войти», «Черная кровь» («В полуборота ты встала ко мне», «Даже имя твое мне презренно», «Испугом схвачена, влекома», «Ночь, как века, и томный трепет», «Над лучшим созданием Божьим»).

Стихи расположены в основном по хронологии, хотя имеют характерные отклонения: как всегда, это связано со стихотворением-вступлением («К Музе»), и далее — со стихами, которые входят в циклы, образующиеся внутри раздела, — «Пляски смерти» и «Черная кровь».

Из цикла ушли не только стихи, которые в окончательном варианте были включены во второй том, но и те, которые ранее присутствовали и впоследствии опять вошли в «Страшный мир»: «Дух пряный марта», «Идут часы, и дни, и годы», «На островах», «В эти желтые дни меж домами», а также стихотворения «Я пригвожден к трактирной стойке», «На желез-

¹ Раздел «Опять на Родине» целиком перенесен из сборника «Ночные часы». Он включает 12 переводов из Гейне, многие из которых перекликаются с внутренними темами третьего тома и прежде всего с темой предыдущего цикла «Возмездие». Блоку, вероятно, понадобилось таким путем подтвердить всеобщий характер трагедии своего героя. Но этот малодинамичный цикл снижал общее драматическое напряжение тома. В последнем — послереволюционном — варианте собрания он был снят, и на его месте после «Возмездия» появился новый раздел «Ямбы», несущий тему действенного возмездия «страшному миру».

ной дороге», «Большая дорога» («Сегодня ты на тройке звонкой...»). Многие из этих стихов помещены в третьем томе 1916 года в разделе «Разные стихотворения», который дал поэту возможность строго вычленить темы циклов. Тема — основной образующий элемент цикла в издании 1916 года (во втором томе тоже появляется раздел «Разные стихотворения»), хронология не так существенна, границы ее зыбки: во второй том входят стихи 1904—1907 годов, а в третий — 1905—1914 годов.

Блок как бы возвращается к первоначальному «зерну» цикла и развивает то, что было заложено в стихотворениях «Из хрустального тумана», «Песнь Ада», «Демон», «В ресторане».

Весь мир сосредоточен в лирическом герое, обобщение достигается теперь не за счет введения «эпических» персонажей (они исчезают из цикла), а за счет углубления лирического начала. Рядом с двойником из «Песни Ада» появляются «Мертвец», «Авиатор» — они находятся в сложных взаимоотношениях с лирическим героем, и соприкасаясь с ним и отталкиваясь от него. Такая система продиктована желанием заострить и объективировать мучительные внутренние противоречия в процессе постоянного нравственного суда над своим героем.

Нотки грустной примиренности исчезают; напряженно-трагическая интонация, максимальное обострение страстей и внутренней борьбы характеризует теперь цикл.

«Роковой поединок», происходящий в душе лирического героя, заявлен уже в стихотворении «К Музе», открывающем цикл и весь том (такое начало опирается на старинную поэтическую традицию): смертельная усталость, бессилие сосуществуют с небывалыми по остроте и напряжению душевными порывами, воедино сливаются и отчаяние «гибели», и греховное счастье «поруганья заветов священных», и яркое ощущение красоты земной жизни, открывшейся в самом «падении» («луг с цветами и твердь со звездами»).

Утверждаются «вселенские» масштабы, постоянные выходы в мир «инфернального», тем самым трагедия человека в «страшном мире» приобретает небывалую еще масштабность.

В варианте 1916 года «страшный мир» связан с характерными приметами реальности: публичным домом («Унижение»), сенатом, судом, бальным залом («Пляски смерти»), аэродромом («Авиатор»), и в то же время эта реальность сочетается с инфернальным началом, на первый план выходит ассоциация: действительность — потусторонний мир, ад; развивается то, что было заявлено в «Песни Ада». Муза, явившаяся поэту, «вся не отсюда», она близка Демону и неземной «влекущей силой» и

всемогущим разрушительным началом («И когда ты смеешься над верой...»), она «низводит» ангелов, соблазняя их своей красотой. Улицы города становятся кругами ада («Ночь, улица, фонарь, аптека»), населенными мертвецами («Пляски смерти»), о публичном доме сказано: «Разве дом этот — дом в самом деле?..», и это заставляет воспринять систему ассоциаций: публичный дом — ад, люди — мертвецы: «...ты ликом бела, словно плат...», «Он не весел, твой свист замогильный...». Закат, в котором «тонет» вся комната, вызывает представление об адском пламени, шлейф — «словно змей, тяжкий, сытый и пыльный», и сама героиня — «ангел вчерашний»¹. Все это ведет к мифу о грехопадении и к отдельным воспоминаниям об утраченном рае — то есть «праэтап» жизни героев.

Это усиление инфернального начала связано с усилением отрицания действительности, с более глубоким проникновением в «страшный мир» окружающей реальности. В этом отношении показательно сопоставление стихотворений «Унижение» (1911) и «На островах» (1909). (Последнее стихотворение в третьем томе 1916 года перенесено в раздел «Разные стихотворения», может быть, потому, что оно «переписано» и усилено первым.) В «Унижении» нет места «строгой четкости» «геометра», совершающего современный любовный обряд, здесь есть потрясенность глубиной человеческого падения («Разве это мы звали любовью?..») и поэтому неприкрытая резкость оценок («И рука подлеца нажимала // Эту грязную кнопку звонка»). Нет ветра и простора островов, «хладных мехов», «узких ботинок», «медвежьей полости», — то есть определенного любования аксессуарами современной «любви», вместо этого — подчеркнутый антиэстетизм быта («Красный штоф полинялых диванов, // Пропыленные кисти портьер...»). Более того: комната падшей женщины — часть того мира насилия, зла и бесчеловечности, который на мгновение встает за окнами публичного дома:

В черных сучьях деревьев обнаженных
Желтый зимний закат за окном.
(К эшафоту на казнь осужденных
Поведут на закате таком.)

И если действительность в стихотворении «На островах» связывается только с «сумраком», в который попадал герой из «света» юности («Все только — продолженье бала, // Из света в

¹ О двуплановости стихотворения «Унижение» см. в кн.: Л. Гинзбург у р. О. Липице. Л., «Советский писатель», 1974, с. 303—305.

сумрак переход»), то насилие, зло и продажность в «Унижении» — более позднем стихотворении — прямо ассоциируется с адом. Раннее стихотворение менее обращено к «инфернальному», так как оно менее социально заострено.

То же — то есть увеличение инфернального начала в зависимости от углубленного восприятия социальных противоречий действительности — мы наблюдаем и в «Плясках смерти». Нигде еще в цикле не были так явственно обозначены социальные грани: в первом стихотворении — мир «верхов» с резко-сатирическими, уничтожающими оценками, Мертвец — и порождение этого мира, и часть его, и в то же время его жертва; во втором стихотворении («Пустая улица. Один огонь в окне») Блок обращается к жизни «низов», сатира здесь снята, подчеркнут контраст между «залом многолюдным и многоколонным» и ночными улицами, где обитают «униженные». Характерно, что и лирический герой в третьем стихотворении («Ночь, улица, фонарь, аптека») появляется на той же самой улице, у той же самой аптеки, под «белесым» фонарем, где он только что видел двух «безносых» женщин в сопровождении смерти, («скелет, до глаз закутанный плащом»). Эта улица оказывается одним из кругов ада («Умрешь — начнешь опять сначала»).

Так развивается тема всеобщего грехопадения (заявленная в «Песни Ада»), всеобщей виновности, пересекающаяся с мыслями о социальном зле. Эти два аспекта, противоречащие друг другу и в то же время сливающиеся и тем самым усиливающие беспощадное блоковское отрицание современности, чрезвычайно наглядно выступают в последнем варианте цикла.

Соответственно от редакции к редакции усложняется суд над героем: он жертва Рока, обрекающего всех людей на грехопадение и гибель, и в то же время — сам виновник своего падения, а иногда и гибели других людей, — он жертва социальных условий существования, но он же и несет за них определенную ответственность¹. Все это выступает чаще всего в нерасчлененном виде, но если в предыдущих редакциях больше акцентировалась тема жертвы, то теперь громче начинает звучать мысль о вине и ответственности человека — в цикле «Черная кровь», в стихотворениях «Унижение», отчасти «Авиатор».

Авиатор — жертва бесчеловечности современной жизни, бездушного машинного прогресса («И зверь с умолкшими винтами // Повис пугающим углом»), приводящего к массовому

¹ О герое «страшного мира» см. в кн.: З. Г. Минц. Лирика Александра Блока, вып. 4. Тарту, 1975, с. 105—145.

уничтожению людей («Грядущих войн ужасный вид: // Ночной летун, во мгле ненастной // Земле несущий динамит»). Но Авиатор и порождение своего времени, он причастен к этому бездуховному и суетному существованию, он стремится к «жалкому» мировому рекорду, к «мигу рукоплесканий», к тщеславному успеху («Чтоб львице светской и продажной // Поднять к тебе фиалки глаз...»). И в то же время Авиатор — «Падший», его полет — это стремление к высокому идеалу, противопоставленному «земной» жизни:

А здесь, в колеблющемся зное,
В курящейся над лугом мгле,
Ангары, люди, всё земное —
Как бы придавлено к земле...

Противопоставление «здесь — там» поддерживается символикой, возвращающей нас к первому тому («Но снова в золотом тумане // Как будто — неземной аккорд»). И в этом аспекте гибель Авиатора ассоциируется с «падением», низвержением с «высоты» в «пропасть» («Демон»), с изменой идеалу, жаждой «гибели», невозможностью противостоять соблазну страстей:

Или восторг самозабвения
Губительный изведаль ты,
Безумно возалкал паденья
И сам остановил винты?

Закономерно появляется страшный огненный змей («летун») — символ грехопадения, измены «светлому раю».

То же демоническое начало, названное «черной кровью», движет героем одноименного цикла. Здесь особенно наглядно выступает вина героя: так же как в «Демоне» и в «Песни Ада», он — виновник гибели другого существа (в «Плясках смерти» эта возможность только намечена: «А там — NN уж ищет взором страстным // Его, его — с волнением в крови...»).

Цикл «Черная кровь» в варианте 1916 года состоит из пяти стихотворений (отсутствуют 2, 4, 5, 8). Стихия страсти символизируется в традиционных образах грозы («Дышит, преследует, близко — гроза...», «Слышу, воеет поток многопенный, // Из пустыни подходит гроза»), пожара («Взор мой горит у тебя на щеке...», «Пеплом подернутый бурный костер — // Твой не глядящий, скользкий твой взор», «Ширится круг твоего мне огня...»). Страсть предстает неотразимо-соблазнительной и в то же время «лживой», «черной», женщина приобретает зловещие черты колдуньи, оборотня:

Глаз молчит, золотистый и карий,
Горла тонкие ищут персты...
Подойди. Подползи. Я ударю —
И, как кошка, ощерись ты...

И все же главный носитель зла — герой: «она» в последующих стихах превращается в слабое и трогательное существо («Испугом схвачена, влекома // В водоворот... // И, в ужасе, не-связно шепчет... И, скрыв лицо, // Пугливых рук свивает крепче // Певучее кольцо...»), а в последнем стихотворении она — беззащитная жертва, непоправимо униженная героиней: «Ушла. Оглянулась пугливо // На сизые окна мои» (эпитет «пугливо» неоднократно, как мы видим, определяет героиню). Если мы сравним последнее стихотворение, например, с «Унижением», то увидим, что героиня «Унижения» сохраняет свои демонические черты, тем самым вина героя уменьшена; в цикле «Черная кровь» эта вина, а следовательно, и ответственность возрастают. Если в начале цикла герой должен был «ударить» оборотня, то в финале его удар упал на «лучшее создание Божье». Такой ценой герой покупает освобождение от «низкой страсти», которая в то же время показана здесь (как и в стихотворениях «Демон», «Из хрустального тумана» и др.) прекрасной, неотразимой, пробуждающей все силы человеческой души, приобщающей героев на мгновение к высокому миру божества («И чертит бог на теле спящей // Свой световой узор», «В окне — старинный, слабый свет...») ¹.

Непостижимым в своей сложности выступает внутренний мир человека: в варианте «Страшного мира» 1916 года это особенно подчеркнуто стихотворением «Есть игра — осторожно войти», впервые включенным в цикл. Это стихотворение — прямая декларация важнейшего смыслового аспекта цикла: «Мы не сможем измерить души», ее тайные силы навсегда останутся неизведанными, они таят в себе мощный разрушительный заряд («...Как дети, играя с огнем, // Обжигаем себя и других»). Поэтому особенно насущным становится вопрос о нравственных критериях, о незыблемых жизненных ценностях, тем более что прежний идеал потерян, возвращение к нему невозможно: сняты стихи с «безумными» сожалениями о «прошлых снах» — «Дух прятный марта был в лунном круге», «Идут часы, и дни, и годы».

Рассматривая в этой связи цикл «Родина» — постоянный

¹ Подробно о цикле «Черная кровь» см. в кн.: З. Г. М и в ц. Лирика Александра Блока, вып. 4. Тарту, 1975, с. 82—97.

«противовес» «Страшному миру», мы видим, что состав его значительно изменился. Теперь Блок имеет возможность включить более ранние стихи, чем те, которые входили в «Снежную ночь»¹, и он отбирает их определенным образом. «Осенняя воля», «Я живу в отдаленном скиту...», «Не мани меня ты, воля», «Белый конь чуть ступает усталой ногой...», «Вот он — Христос — в цепях и розах» — все эти стихи датируются 1905 годом. Кроме того, в раздел впервые включаются более поздние стихи: «Когда в листве, сырой и ржавой», «Задебренные лесом кручи», «Там неба осветленный край», «Ветер стих, и слава заревая» и др. При этом в цикле «Родина» неизменно остаются стихи: «На поле Куликовом», «Россия», «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?..», «Осенний день», «Дым от костра струею сизой...» и исключается цикл «Мэри», стихотворения «Везде — над лесом и над пашней», «Ты так светла, как снег невинный», «Она, как прежде, захотела». В таком варианте тема Родины воспринимается в новом аспекте. Теперь на первом плане — широкий простор, раздолье, ветер, осенняя печаль, прозрачность и распахнутость пространства, тем самым еще более, чем в предыдущих вариантах, подчеркивается контраст с душным мраком и замкнутостью «страшного мира». Лирический герой — бродяга, нищий, всадник на «белом коне», «монах», живущий в «отдаленном скиту», воин, вышедший «биться с татарвою» «за святое дело», наконец, современный человек, проходящий «по жнивью» родных полей, — испытывает высокое счастье приобщения к Родине, он исполнен молитвенного восторга, здесь нет места «демонизму», «черной крови», а есть просветленная «радость — страдание» от сознания своей сопричастности всеобщему. Родина, которая продолжает связываться с обликом первой любви, тем не менее окончательно обретает самостоятельное бытие, отсюда — иная поэтическая символика. Теперь над родными просторами Блоку чаще, чем образ Владычицы Вселенной, видится лик Христа. В стихотворениях «Вот он — Христос — в цепях и розах», «Ты отошла, и я в пустыне», «Когда в листве, сырой и ржавой», «Россия» и др. развивается сопоставление: поэт — Христос («Ко мне плывет в челне Христос. // В глазах — такие же надежды, // И то же рубище на нем», «И крест свой бережно несущу», «Ты родная Галилея, // Мне — невоскресшему Христу»). Христос означает для Блока более земное начало, чем Вечная Женственность, в варианте 1916 года

¹ Хронологические рамки «Снежной ночи» — 1907—1910, а III тома (1916) — 1905—1914.

Христос — воплощение души народа («Пока такой же нищий не будешь...»), «Рубили деды сруб горячий // И пели о своем Христе»), это нищий бездомный бродяга и скиталец, как бы во-бравший в себя всю печаль Родины, он кроткий, светлый, страдающий, но в то же время — он и «сжигающий», карающий («Задебренные лесом кручи») и в этом смысле — предтеча Христа из «Двенадцати». В обоих случаях его обитель — родные поля, из «черного города» он изгнан, в контексте третьего тома 1916 года «страшный мир» противопоставлен «Родине» и как мир «попиранья заветных святынь», оскорбления божества («Только губы с запекшейся кровью // На иконе твоей золотой // (Разве это мы звали любовью?) // Преломились безумной чертой...») — обители Бога.

Раздел «Родина» в 1916 году, очевидно, должен воплощать абсолютный идеал, создавая полный контраст «Страшному миру» — характерно, что такие стихи, как «Грешить бесстыдно, непробудно», «Петроградское небо мутилось дождем...», «Рожденные в года глухие», «На железной дороге», входят в 1916 году в раздел «Разные стихотворения». Здесь «страшный мир» еще не проникает внутрь обетованных, хотя и печальных просторов, он ощущается за их пределами. В последней редакции третьего тома положение усложняется.

Последний вариант цикла «Страшный мир» составлен в августе 1918 года, то есть после того, как написаны поэмы «Двенадцать», «Скифы», статья «Интеллигенция и Революция». Теперь Блок пересматривает весь свой путь в свете решающего опыта Октября, и это не может не сказаться на композиции его томов.

Прежде всего — цикл собран с максимальной полнотой: 48 стихотворений, объем увеличился втрое по сравнению с собранием 1916 года.

Возвращены стихи, которые в первых редакциях были в разделе, но в издании 1916 года отсутствовали: «В эти желтые дни меж домами», «На островах», «Дух пряный марта», «Идут часы, и дни, и годы».

Включены стихи, которые ранее в «Страшный мир» не входили (они взяты из других разделов тома): «Под шум и звон однообразный», «Поздней осенью из гавани», «Седые сумерки легли», «Как тяжело ходить среди людей», «Я коротаю жизнь мою», «Повеселясь на буйном пире», «Осенний вечер был. Под звук дождя стеклянный», «Как растет тревога к ночи».

Завершены циклы «Пляски смерти» (добавлены еще два стихотворения: «Старый, старый сон. Из мрака» и «Вновь богатый зол и рад», ранее публиковавшиеся в периодической печати) и «Черная кровь» (дополнение — «Я гляжу на тебя. Каждый демон во мне...», «О, нет! Я не хочу, чтоб пали мы с тобой», «Вновь у себя... Унижен, зол и рад», «Я ее победил, наконец!»).

Введен новый цикл: «Жизнь моего приятеля», состоящий из восьми стихотворений, а также стихи: «С мирным счастьем покончены счеты», «Ну, что же? Устало заломлены слабые руки», «Миры летят. Года летят. Пустая...», «Демон» («Иди, иди за мной — покорной»), «Голос из хора», — стихи, написанные в разное время, но тоже ранее в собрание не включавшиеся.

Таким образом, раздел становится одним из самых объемных в третьем томе, здесь синтезируются все многолетние раздумья Блока о «страшном мире» и о пути человека в нем.

Максимально усиливается трагическое звучание раздела. Это закономерно: ведь теперь, в 1918 году, Блок имеет реальную возможность осмыслить «страшный мир» как последний, кризисный, катастрофический этап старой жизни, непосредственно подготавливающий революционное возмездие; чем чернее мрак предреволюционного бытия, тем закономерно и неизбежнее очищающий «революционный циклон» (VI, 18).

Духовное опустошение, мучительное ощущение обреченности и бесцельности существования, холод одиночества, тоска по идеалу — весь этот комплекс переживаний приобретает особую остроту в последней редакции цикла. «Роковая о гибели весть» теперь становится доминирующей, организующей все звучание раздела: сюда стягиваются стихи о «живом мертвецце»: «Поздней осенью из гавани», «Я коротаю жизнь мою...» (в издании 1916 года оба стихотворения были помещены в разделе «Разные стихотворения»), «Как тяжело ходить среди людей», «Как растет тревога к ночи» (в 1916 году — в цикле «Возмездие»), а также «Голос из хора» и «Жизнь моего приятеля». Усиливается связь между лирическим героем и мертвецом («Пляски смерти»), о себе и о нем сказано почти одинаковыми словами: «Как тяжко мертвеццу среди людей // Живым и страстным притворяться!» — «Как тяжело ходить среди людей // И притворяться непогибшим». Стихов об иступленном переживании страсти, о красоте самозабвения, о восторге гибели почти нет среди вновь включенных, вместо «восторга, бури, ада», интенсивности, напряжения всех душевных сил, — усталость, обреченность, безразличие: «Ах, не все ли мне равно!», «И конец очарованьям постепенно наступил».

Однако, несмотря на то, что в цикле все слышнее становятся мотивы усталости, опустошенности, мертвенности и постепенно к концу цикла усиливаются трагические интонации, достигая кульминации в финале («Голос из хора»), Блок, как мы видим, не выводит из цикла стихов, несущих другую интонацию — упоения земной жизнью. Для последнего варианта раздела характерно стремление передать все оттенки душевных движений героя — пусть противоречивых или исключаящих друг друга, создать синтетическую картину его внутреннего мира. От «самозабвенных» стихотворений «В эти желтые дни меж домами» и «Из хрустального тумана» — к безнадежно-примиренному «Двойнику», потом — к напряженному трагизму «Песни Ада» — и опять к бессилию и опустошению («Поздней осенью из гавани», «С мирным счастьем покончены счеты», «Седые сумерки легли»), а далее — вновь интенсивный неожиданный взрыв чувств, максимальное напряжение страстей в стихах «Дух пряный марта был в лунном круге», «В ресторане», — так сменяют друг друга разные интонации, звучащие в разделе.

И в этих резких переходах — неостанавливающаяся, трагически-напряженная, мучительная внутренняя жизнь, полная страстных поисков идеала, абсолюта, не могущая смириться с его отсутствием.

В последнем варианте окончательно выясняется невозможность возвращения к идеалу юности — впервые включена в цикл диалогия «С мирным счастьем покончены счеты» и «Седые сумерки легли» (отсюда тянутся нити, непосредственно связывающие «Страшный мир» с «Возмездием», в частности, с «Шагами Командора», а также «Повеселясь на буйном пире», «Осенний вечер был. Под звук дождя стеклянный» и др. стихи), краткие мгновения воскрешения силой земной страсти мира божества («Из хрустального тумана», «Песнь Ада», «Черная кровь») переплетаются с сознанием невозвратимости утраты («С мирным счастьем покончены счеты» и др.) и в то же время с мыслями о том, что возвращение к прошлому — «святая ложь» («Повеселясь на буйном пире»). Мучительное ощущение поругания идеала в современной жизни («Унижение») соединяется с «роковой отрадой» «попиранья заветных святынь» («К Музе»), и над всем этим встает мысль о том, что крушение идеалов и смерть души — это путь закономерный и всеобщий в условиях «страшного мира». «Ваш удел на все похож», — сказано в «Жизни моего приятеля».

Речь идет о судьбе человека вообще, а часто и о судьбах всего человечества. Поэтому тот процесс, который мы отмечали

ранее, — укрупнение масштабов «страшного мира» — вплоть до вселенских, постоянное обращение к потустороннему, с одной стороны (то есть аспект «страшный мир — всеобщее грехопадение»), и одновременно — конкретизация, внимание к социальным и бытовым приметам, с другой (то есть «страшный мир» — социальное зло); этот процесс особенно ясно выражен в последней редакции цикла.

Чаще всего оба эти аспекта слиты: сквозь конкретное просвечивает «иной мир», как мы видели это в «Унижении», «Авиаторе» и многих других стихах.

Но в последних редакциях «Страшного мира» появились стихи космического масштаба, вообще почти отвлеченные от конкретности («Миры летят. Годы летят. Пустая...», «Ну, что же? Устало заломлены слабые руки», «Демон», «Голос из хора»). Здесь человек прямо поставлен перед Роком, «пред Гением Судьбы», с которым он находится в вечном поединке; его метания между «землей» и «небом» — всеобщий закон, его смирение и бунт — также глобальная закономерность. Жизнь символизируется в образе «бесцельного» полета в «зияющей пустоте» среди «вихря планет» и «эфирной пыли». Объективных закономерностей не существует («Не сходим ли с ума мы в смене пестрой // Придуманных причин, пространств, времен»), человеческие чувства — «ложь» и «малость», мир обречен: апокалипсические предсказания всеобщей гибели звучат в стихотворении «Голос из хора». Мысль о всеобщей виновности («Лжи и коварству меры нет») приходит здесь к своему завершению, законы «страшного мира» оказываются вселенскими. Неоднократно уже отмечалось, что для Блока это вовсе не означает примирения со «страшным миром», что кризисное стихотворение «Голос из хора» — необходимый шаг в его стремлении к будущему. Об этом говорит сам поэт: «Лучше бы было этим словам оставаться не сказанными. Но я должен был их сказать. Трудное надо преодолеть. А за ним будет ясный день» (III, 515).

Результат преодоления — «стремление жить удесятеренной жизнью» (VI, 367).

О, я хочу безумно жить:
Всё сущее — увековечить,
Безличное — вочеловечить,
Несбывшееся — воплотить!

Этими словами начинается цикл «Ямбы», впервые появившийся в трехтомнике в послереволюционном издании и постав-

ленный после «Страшного мира» и его продолжения — раздела «Возмездие».

Мы говорили уже о том, что для Блока «вселенское» и «социальное» начала находятся в сложном взаимодействии: они являются не только и, вероятно, не столько противоречащими, сколько дополняющими и усиливающими друг друга. С углублением одного аспекта связано и усиление другого (мы прослеживали это на сопоставлении стихотворений «На островах» и «Унижение»). Этот процесс особенно нагляден в последней редакции цикла.

Пожалуй, ни в одном разделе третьего тома нет такого обилия «реалий», как в «Страшном мире». В ходе цикла все яснее и отчетливее вырисовывается облик и бытие «черного города», его улицы, рестораны, публичные дома, аэродром, гавань, повседневная сутолока жизни, исполненной «мелочных забот», причем для последней редакции характерно не только увеличение числа конкретных деталей, но и сочетание в пределах одного или чаще нескольких объединенных стихотворений («Жизнь моего приятеля», «Черная кровь», «Пляски смерти») двух начал — часто равноценных — в их максимальном проявлении. В этих случаях «космическое», «инфернальное» уже не просвечивает сквозь «реальное», а выступает на поверхность, создавая своеобразное пересечение, столкновение двух контрастных планов. Так, например, в «Жизни моего приятеля» с одной стороны: «Дворовый щенок голосил, // В воротах старуха стояла, // И дворник на чай попросил», — с другой: «Говорят черти», «Говорит смерть».

В таком сложном переплетении явственно высвечиваются, как мы уже говорили выше, особенности блоковского ощущения бытия человека — и трагически-несчастливого и «демонического», и жертвы Рока, и объекта определенных социальных отношений, сложившихся в определенном времени, мучительную тяжесть и ложь которых он не перестает ощущать и в то же время в создании ее определенным образом участвует.

Но в последнем варианте цикла еще более, чем в предыдущем акцентируется аспект вины и ответственности героя: в «бытовом» плане он чаще всего «бессильный, не умевший жизнь спасти», «оборвавший нить сознания»; в «космическом» — «вампир», «Демон», то есть он чаще несет ответственность за свою и чужую судьбу, чем является жертвой социальных или «роковых» обстоятельств.

Лирический герой проходит по страницам цикла, окруженный двойниками: «Стареющий юноша» («Двойник»), Вампир

(«Песнь Ада»), Матрос («Поздней осенью из гавани»), Демон («Прижмись ко мне крепче и ближе», «Иди, иди за мной — покорной»), Авиатор, Соблазнитель («Повеселясь на буйном пире»), Мертвец («Пляски смерти»), Джентльмен («Осенний вечер был. Под звук дождя стеклянный»), Приятель («Жизнь моего приятеля»). Так развивается и завершается то, что было намечено в «Песни Ада» и «Двойнике», затем в «Плясках смерти» в 1916 году, и, наконец, в 1918 году «двойничество» стало одним из ведущих принципов поэтики «Страшного мира»¹.

Двойники находятся в разной степени близости к лирическому герою, но интересно то, что в последних редакциях в их роли могут выступать обитатели современного города, имеющие самостоятельную биографию — «Авиатор», а иногда — и люди из самых низов общества (Матрос²). Это — проявление того внутреннего процесса, о котором сказано в одном из стихов: «И с миром утвердилась связь».

Обилие двойников обусловлено и стремлением раскрыть процесс духовной гибели своего героя как всеобщий, объективировать его судьбу и в то же время — усилением критического начала, которое иногда приводит в последней редакции к определенной «прозаизации» облика героя, к иронической интонации в повествовании о нем. Это намечалось уже в «Плясках смерти», но наиболее ощутимо в «Жизни моего приятеля».

В этом небольшом цикле, состоящем из восьми стихотворений, созданном в 1913—1915 годах — в поздний для хронологии «Страшного мира» период — разворачивается тема суда над героем, то есть над самим собою и своим поколением. (Характерно, что в том же 1915 году, когда закончен цикл, написано стихотворение «Перед судом».) Определяется степень вины и размеры трагедии. Жизнь «Моего приятеля» проходит перед нами, рассказанная разными «свидетелями» (именно это слово дважды встречается в четвертом стихотворении), звучат разные голоса, которые оказываются в то же время голосом одного человека: и судьи, и подсудимого, и свидетеля одновременно.

¹ См. об этом в кн.: Д. Максимов. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., «Советский писатель», 1975, с. 129, 144—174.

² Стихотворение о матросе, «на борт не принято», может рассматриваться и как реальная зарисовка быта предзимнего порта, и в то же время как символ бытия современного человека: ведь «корабли» в сознании Блока ассоциируются с «золотыми годами» веры в идеал, в приход Нечаянной Радости (это яснее в первоначальном наброске — «Как из сумрачной гавани»), и все стихотворение пронизывает трагическое ощущение душевного опустошения, утраты надежд («все потеряно, все выпито»), и в этом смысле матрос — двойник лирического героя.

В первом стихотворении автор и герой тесно связаны, форма повествования — «ты»: «На дне твоей души, безрадостной и черной, // Безверие и грусть», они переживают общую трагедию. Здесь нет места иронии (Блок отказался от иронической строки черновика: «На дне твоей души, о, современный воин, // Безверие и грусть»), трагедия духовного опустошения символизируется характерной для «Страшного мира» «чернотой», поглотившей все окружающее.

Во втором стихотворении несколько увеличивается расстояние между автором и героем, автор как бы представляет «Своего Приятеля», обращаясь «вовне»: «Поглядите, вот бессильный...», форма повествования — во втором лице, причем «ты» в последней строфе заменяется «вы», то есть «все», «рожденные в года глухие», выступает глобальное обобщение — «ваш удел на все похож», и это — не только беда, но и вина современного человека. Сочувствие здесь смешивается с осуждением, герой «бессильный», «конченный» (первоначальное заглавие стихотворения), «сломанный», и этому соответствует деформированный, подчеркнуто антиэстетический облик мира, лишённого в отличие от первого стихотворения мрачного и гибельного величия:

В голубом морозном своде
Так приплюснут диск большой,
Заплывавший всё в природе
Нестерпимой желтизной.

В третьем стихотворении начинает ощущаться ирония, поэт с насмешкой и жалостью вспоминает свое прошлое, отстраняв его от себя (форма повествования — в третьем лице, «он»), лишая его утешающих иллюзий. «Остудился юный пыл», — так сказано о юношеском идеале, а о дальнейшем — с еще более явной насмешкой:

Был в чаду, не чуя чада,
Утешался *мужкой ада*,
Перечислил все слова,
Но — болела голова..

«Муки ада» — ироническая автоцитата, подчеркнутая разрядкой: «демоническое», украшающее начало решительно отвергнуто, о «гибели души» сказано как о весьма прозаическом явлении: «Он нашел весьма банальной // Смерть души своей печальной». Мертвец, лишённый демонизма, — почти персонаж из «балаганчика», то есть трагикомедии: «Хвать-похвать, — а сердца нет. // Сердце — крашеный мертвец».

И та ирония, которая ощутима в третьем стихотворении, переходит уже в сарказм в четвертом. Обстановка «потери души» здесь подчеркнута прозаическая, обыденная и пошлая, двойником героя здесь оказывается... «обмызганный кот», сарказм беспощаден. Приговор самому себе с особенной резкостью звучит в последней строфе, когда меняется форма повествования: вместо третьего лица — второе, после «объективированной» оценки — приближение, разговор со «Своим Приятелем», то есть с самим собой («Ты думаешь, тоже свидетель?»).

В пятом стихотворении повествование ведется от первого лица, причем это не столько поэт, сколько Приятель — дается как бы выдержка из его дневника, подтверждающая все ранее о нем сказанное и в то же время подчеркивающая определенную границу между ним и автором. Двойник Приятеля (то есть двойник двойника) — «нищий» высказывается гораздо более определенно, чем «Двойник» (из одноименного стихотворения) или «Джентльмен» («Осенний вечер был. Под звук дождя стеклянный»). Нет уже никаких упоминаний о прошлом, нет даже размышлений о тяжести настоящего («Устал я шататься, // Промозглым туманом дышать, // В чужих зеркалах отражаться // И женщин чужих целовать» — в «Двойнике»), всегда несущих какое-то оправдание, есть только краткое и беспощадное требование суда над собой, признания своей вины в духовном обнищании. По логике развития повествования Приятель должен прийти к тому, к чему в предыдущих стихах пришел автор. И он приходит к сознанию своей вины и нищеты («Взглянул в свое сердце... и плачу»), но основная интонация его — недоумение («ну, задал задачу!»), он не может до конца разрешить трагическую загадку своей духовной смерти.

Ее разрешает автор, который в следующем — шестом — стихотворении подробно рассказывает о повседневном существовании героя. Пожалуй, еще ни в одном стихотворении «Страшного мира» не было такого беспощадного внимания к «мелочам жизни» (в поэзии второго тома есть некоторая аналогия — «Вольные мысли»), но, главное, не было такой оценки повседневности, такой авторской интонации: здесь страшно именно то, что никому эта повседневная бессмыслица не страшна, что это «тихое сумасшествие» никем не воспринимается как таковое, а, наоборот, считается «отменным порядком». Повествование ведется в нарочито объективном тоне в отличие, например, от стихотворения «Унижение» или тех же «Вольных мыслей», где бытовые детали даны с подчеркнутой экспрессией. Но во второй половине стихотворения тон повествования меняется. «Он с ве-

чера крешко уснул», наступает отключение от дневной суеты, приходит та «страшная минута», о которой говорилось в первом стихотворении, — мгновенное просветление, сразу же меняется форма повествования: вместо «он» — «ты», герой и автор почти едины («Нет, очнешься порой, // Вволнован, встревожен»). Просветление приходит после снов о прошлом, о «другой стране» (в черновике: «Я был бездыханен, жил только там» — III, 510). Герой некогда был носителем высоких духовных ценностей, тоска о них до сих пор живет в его душе, и это дает поэту право на изменение ракурса и интонации повествования.

В финале цикла — в последних двух стихах — присутствует высокое инфернальное трагическое начало, цикл связывается с «Плясками смерти», с «Песнью Ада», действие отталкивается от конкретности, переносится в вечность. Жизнь героя измеряется вечными категориями: измены идеалу, грехопадения, возмездия за него. И в этом суде перед лицом вечности автор и герой выступают слитно, они тождественны. Перечисляются обычные атрибуты «падения»: «искрометное вино», «дерзостные очи», «страстные ночи», среди них — упоминание о «греховных стихах», подчеркивающее тождество героя и автора и вызывающее ассоциации с началом цикла — стихотворением «К Музе». Герой сопоставлен с Сыном человеческим (в заключительных строках седьмого стихотворения — перифраз из Евангелия, подчеркивающий это сопоставление). В отличие от Христа он не смог отвергнуть искуателей, возмездие — духовное опустошение: «Он больше ни во что не верит».

Смерть души «Моего приятеля» предстает и высокой трагедией, и трагикомедией, и фарсом, о его жизненном крахе говорится и с высоким сочувствием и с беспощадной насмешкой. И во всем многообразии оценок и интонаций есть совершенно определенная закономерность: сочувствие герою, когда он сознает «бессмысленность всех дел» (тогда его жизнь трагедия), когда он поставлен перед лицом вечности, Рока, — и сарказм по отношению к нему, когда он погружается в повседневное «тихое сумасшествие» (тогда его существование — почти фарс).

Рассматривая стихи, которыми Блок дополняет циклы «Пляски смерти» и «Черная кровь», мы видим, что и здесь усиливается мысль о виновности и ответственности героя. Так, например, в цикле «Черная кровь» на первый план выступает демоническое в герое, его «вампиризм»: среди вновь включенных стихотворение «Я гляжу на тебя. Каждый демон во мне...» и кульминационное — восьмое — «Я ее победил, наконец!» — о Демоне, Вампире, выпившем кровь несчастной жертвы. В этой

системе символов воплощается тяжкая вина героя, опустошенного, утратившего духовные ценности и тем самым погубившего свою любовь. (Характерно, что это стихотворение датируется тем же временем, что и «Песнь Ада,— октябрём 1909 года.)

Во вновь включенном «Демоне» в отличие от первого одноименного стихотворения присутствует мотив гибели Тамары по вине Демона.

В «Плясках смерти», в четвертом стихотворении, продолжающем мрачную фантазмагорию (те же фонари, освещенное окно, ночной канал, живые мертвецы, мелькающие по улицам — кругам ада), появляются две тени. Одна из теней явно обладает чертами Двойника из «Песни Ада»: «Плащ распахнут, грудь бела, // Алый цвет в петлице фрака...», «Затянут стан, // Увядшей розы цвет в петлице фрака // Бледнее уст на лице мертвеца»), другая — вызывает определенные ассоциации с героиней первого и второго томов: «Невеста от венца» и «Шлем и перья» («Под шлемом с траурными перьями // И ты вином оглушена?»). Это персонажи из «Старого, старого сна», о них теперь (в 1914 году) сказано с беспощадной четкостью: «проститутка и развратник». Призыва к состраданию уже нет (в «Песни Ада»: «Так сострадай и помни, мой поэт») и, больше того, в последнем, пятом стихотворении — оно, как и предыдущие, впервые появилось в цикле — герой уже поставлен перед судом не только своей совести, но и подлинного хозяина жизни, несущего возмездие:

Все бы это было зря,
Если б не было царя,
Чтоб блюсти законы.
Только не ищи дворца,
Добродушного лица,
Золотой короны.
Он — с далеких пустырей
В свете редких фонарей
Появляется.
Шея скручена платком,
Под дырявым козырьком
Улыбается.

(Известно, что первые шесть строк из цитируемых не были пропущены цензурой.)

Неоднократно отмечалось, что в вышеприведенных строфах — первый набросок того облика голытьбы, который возникает в поэме «Двенадцать» («В зубах цыгарка, примят картуз», «Замотал платок на шее»). Эти строки заставляют вспомнить и более раннее стихотворение «Поднимались из тьмы погребов».

В самом цикле «Страшный мир» эти стихи ассоциируются прежде всего со стихотворением «Как растет тревога к ночи», написанным на месяц раньше, чем заключительное стихотворение из «Плясок смерти», и тоже впервые введенным в цикл в последней редакции:

Что-то в мире происходит,
Утром страшно мне раскрыть
Лист газетный. Кто-то хочет
Появиться, кто-то бродит,
Иль — раздумал, может быть?

Так в мучительные раздумья о «страшном мире» и о пути человека в нем включается мысль о социальном возмездии и о народе, несущем его, он является воплощением истинной, хотя и таинственной силы, за ним останется последнее слово.

В этом же заключительном стихотворении «Плясок смерти», перенося действие из мира фантазмагии в реальность, Блок сразу же дает четкую социальную характеристику современной жизни:

Вновь богатый зол и рад,
Вновь унижен бедный...

Эти строки ставят «страшный мир» в определенную зависимость от исторического времени, связывая его с эпохой реакции. Отсюда протягиваются нити к циклу «Ямбы», к таким стихам, как «Так. Буря этих лет прошла», «В голодной и больной неволе», стихотворению «Коршун» («Родина») и к поэме «Двенадцать»: Блок включил в поэму строку, перекликающуюся с процитированной: «Ветер веселый и зол, и рад», — здесь она понадобилась ему для создания символа революционного возмездия.

Таким образом, в ходе развития цикла поэт все явственнее выступает летописцем и судьей «страшного мира», появляются циклы в цикле; «Пляски смерти» (1912—1914), «Черная кровь» (1909—1914), «Жизнь моего приятеля» (1913—1915) являются синтезом лирических стихотворений, поднимающим на новую ступень весь сложный комплекс проблематики раздела.

В последней редакции особенно наглядно проступает мысль об обреченности «страшного мира». Она может принимать форму апокалипсического предсказания всеобщей гибели, но может выливаться и в предвидение социального возмездия.

В этой связи необходимо остановиться и на взаимоотношениях «Страшного мира» в его окончательном виде с другими разделами тома, прежде всего, с циклом «Родина».

Теперь эти два раздела уже не могут быть охарактеризованы только как противопоставленные друг другу. Мы видели, что в каждой редакции это противопоставление принимало разные смысловые оттенки: современный «черный город» — и родные просторы, жилище Подруги Светлой; «ад» бездуховного существования, перечеркнувшего законы человечности и нравственности, — и обиталище Христа. В последнем варианте положение усложняется.

В 1918 году в раздел «Родина» Блок впервые вводит более трети стихотворений, в том числе такие значительные, как «Рожденные в года глухие», «Коршун», «Новая Америка» и др.

От вступления («Ты отошла, и я в пустыне») до заключительной части раздела с вновь включенными стихами «Последнее напутствие», «Я не предал белое знамя» и другие развивается постоянная мысль о Родине как о вечном источнике духовной жизни: «Опять мы к тебе, Россия, // Добрели из чужой земли». Единственный путь — путь к Родине, к вечной любви и единственному прибежищу.

Но в то же время возрастает ощущение внутреннего трагизма жизни России, которое теперь в гораздо большей степени, чем в предыдущих изданиях, обуславливается реальными противоречиями предреволюционного бытия.

Призыв «Забудь, забудь о страшном мире» — строка из стихотворения, неизменно присутствовавшего во всех вариантах цикла «Родина», — оказывается невыполнимым: «Мы — дети страшных лет России — // Забыть не в силах ничего» (в «Ямбах» — «Нет, не забуду никогда!»).

С видениями родных просторов смешиваются мысли о «коварстве», «злате», «человеческой глупости» — «безысходной, величавой, бесконечной» («Последнее напутствие»), появляется зарисовка петроградского вокзала с проводами обреченных, обреченным же оказывается целое поколение русской интеллигенции («Рожденные в года глухие»). Впервые в цикле подробно и конкретно рисуются черты «сытых», «толстопузого мещанства» с мертвящей силой собственности, накопительства: «И под лампадой у иконы // Пить чай, отщелкивая счет, // Потом переслужить купоны, // Пузатый отворив комод...» Это — тоже Россия, эти стихи соотносятся с сатирическими зарисовками современного интеллигентского быта в стихах «Жизнь моего приятеля».

Таким образом, страшный мир оказывается включенным в бытие Родины, а не отделенным от нее, как это было в предыдущих изданиях. Характерно, что в последней редакции в

«Страшный мир» опять входят стихи «Под шум и звон однообразный», здесь среди «метели, мрака и пустоты» возникает Родина — «путеводительный маяк» для заблудившегося в «ночной распутице». Показательно и то, что стихотворение «На железной дороге», которое в 1912 году включалось в «Страшный мир», в последней редакции вошло в раздел «Родина». Уже эти примеры показывают, что теперь между этими двумя циклами нет такой резко очерченной границы, как раньше.

Возникает образ России, плененной и связанной темными силами (цикл «Родина», поэма «Возмездие»). Все отчетливее звучат ноты активно-действенного, а не пассивно-созерцательного отношения к Родине. Представление о будущем России соединяется с мыслями о борьбе, об освобождении, финал цикла — «Коршун». Возникают прямые ассоциации с «Ямбами», циклом, исполненным открытого революционного пафоса.

В последнем варианте блоковской трилогии «Страшный мир», «Родина» и «Ямбы» взаимно дополняют друг друга: история духовного опустошения человека связывается с национальными судьбами России («Испепеляющие годы...») и с грядущим историческим возмездием, которое несет «униженный народ»: «Пока великая гроза // Всё не смела в твоей отчизне...»

Но цикл «Страшный мир» во многом определяет звучание и всех других частей книги. Любой раздел необходимо с ним соизмерять, сопоставлять с его поэтическим содержанием.

Так, например, цикл «Возмездие», непосредственно следующий за «Страшным миром», — это развитие темы внутреннего возмездия за измену идеалу юности. «Итальянские стихи» пронизаны размышлениями поэта о соотношении истории и современности, приводящими его к выводу о невозможности существования личности в современном буржуазном мире, мире бездуховной цивилизации («Умри, Флоренция, Иуда» и другие). «Арфы и скрипки» — цикл о дисгармоничности земного существования, здесь «дух музыки» — то есть скрытая сущность жизни противопоставлена «глухой», «безмузыкальной» действительности. «Кармен» и поэма «Соловьиный сад», образующие определенное внутреннее единство, связаны со «Страшным миром» и «двойным» обликом героя и героини: Поэт и Кармен — они в то же время современные люди со всеми вытекающими отсюда тяжелыми последствиями и с воспоминаниями о «пра-этапе» своего существования, и мыслью о том, что стихия всеохватывающей страсти не может не опустошать человеческую душу, которая должна жить всеобщими началами.

Таким образом, «Страшный мир» оказывается циклом обобщающим и в то же время основой, почвой, в которую уходят своими корнями все последующие главы книги.

По мере формирования третьего тома все яснее обнаруживается внутреннее единство и в то же время специфика его разделов. Каждый цикл имеет свою историю, но все же почти для всех окончательной редакцией, внесшей существенные изменения, оказалась редакция 1918 года.

И, анализируя послеоктябрьское творчество Блока, необходимо наряду с его этапными, итоговыми произведениями, созданными после Октября, — такими, как поэмы «Двенадцать», «Скифы», — учитывать и работу первостепенной важности — завершение создания «трилогии вочеловечения», воплощающей трагическую историю жизни души («Душа мытарствует по России в двадцатом столетии» — VI, 171), в итоге обретающей объективные ценности — прежде всего Родину и высокое сознание своего долга перед ней — и приходящей к признанию неизбежности и необходимости революционных путей преобразования жизни.

«РУССКИЙ СТРОЙ ДУШИ»

В РЕВОЛЮЦИОННУЮ ЭПОХУ

(«ДВЕНАДЦАТЬ» И «СКИФЫ» А. БЛОКА)



I

Пора перестать прозёвывать совершенно своеобразный, открывающий новые дали русский строй души. Он спутан и темен иногда; но за этой тьмой и путаницей, если удосужитесь в них взглянуться, вам откроются новые способы смотреть на человеческую жизнь» (VI, 28). Так, намереваясь прямо обратиться к своим современникам, писал А. Блок весной 1918 года. А несколько

раньше, 9 января 1918 года, заканчивая свою знаменитую статью «Интеллигенция и Революция», он призывал: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию» (VI, 20).

Не только призыв слушать Революцию, но и размышления о войне и революции, о ломке старого и творении нового мира, о всемирно-исторической значимости происходящих событий, об их нравственно-психологических и духовно-эстетических последствиях для русского народа и всего человечества — все эти размышления, содержащиеся в статье, стали программными для поэтического творчества Блока. О том, что он сам увидел и услышал в «русском строе души» этого времени, мы имеем счастливую возможность судить по его гениальной поэме «Двенадцать» и стихотворению «Скифы», которые в едином творческом порыве были созданы им в конце января 1918 года.

Поэтические и публицистические выступления Блока вызвали сильный общественный и литературный резонанс, вокруг них возникла страстная полемика. В. Маяковский писал о «Двенадцати»: «одни прочли в этой поэме сатиру на революцию, другие — славу ей»¹. Как показало время, эти крайности в оценке поэмы были весьма односторонними и во многом обусловлены остротой развернувшейся борьбы, но в них не было все-таки той степени оглушенности происходящим, какую обнаружили такие литераторы, как З. Гиппиус, И. Бунин, Ф. Сологуб, Вяч. Иванов, В. Пяст и многие другие, не услышавшие «музыки» ни в революционных событиях, ни в поэме «Двенадцать». Не таких ли литераторов имел в виду Блок, когда он, в пору разгоревшейся полемики вокруг его поэмы, хотел сказать, что «пора перестать прозёвывать совершенно своеобычный, открывающий новые дали русский строй души»?

В этих словах Блока чувствуется укоризна, но в них нет озлобления против своих оппонентов. Поэт, разумеется, болезненно переживал неправый суд над ним тех литераторов, многие из которых в недавнем прошлом в чем-то были близки ему, но он не озлоблялся против них, потому что глубоко верил в свою правоту, в правоту своего поэтического восприятия революции, и стремился открыть оглушенным и ослепленным происходящими событиями то, что открывалось ему. Сначала он это делал в публицистической форме — в статье «Интеллиген-

¹ В. Маяковский. Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. XII. М., Гослитиздат, 1961, с. 22.

ция и Революция», потом в наиболее убедительной для него — поэтической форме: в «Двенадцати» и «Скифах». Оказалось, что даже те, кто раньше безусловно верили Блоку-поэту, теперь перестали ему верить.

Однако Блок не теряет надежду, что ему все-таки удастся доказать свою правоту. В том же мае месяце 1918 года, когда готовилась лекция об Аполлоне Григорьеве, из которой я привел слова о «русском строе души», он пишет письмо З. Н. Гиппиус, выразившей свое отречение от Блока в стихотворном послании «Дитя, потерянное всеми...»: «Я не прощу. Душа твоя невинна. // Я не прощу ей — никогда». Блок понимал принципиальность своих расхождений с Гиппиус, которые наметились давно: «нас разделил не только 1917 год, но даже 1905-й, когда я еще мало видел и мало сознавал в жизни» (VII, 335); Блок отдавал отчет, что прежние отношения с Гиппиус «оставалось только рубить», и он трезво констатирует: «Великий октябрь их и разрубил» (VII, 336). Вместе с тем он еще надеется «достучаться» (VI, 16) до сознания и совести своего адресата: «Я обращаюсь к Вашей человечности, к Вашему уму, к Вашему благородству, к Вашей чуткости, потому что совсем не хочу язвить и обижать Вас, как Вы — меня... Мы встретились лучше всего во времена самой глухой реакции, когда дремало главное и просыпалось второстепенное. Во мне не изменилось ничего (это моя трагедия, как и Ваша), но только рядом с второстепенным проснулось главное.

[Не знаю (или — знаю), почему оно не проснулось в Вас.] ...Не знаю (или — знаю), почему Вы не увидели октябрьского величия за октябрьскими гримасами, которых было *очень мало* — могло быть во много раз больше.

Неужели Вы не знаете, что «России не будет» так же, как не стало Рима — не в V веке после Рождества Христова, а в 1-й год I века? Также — не будет Англии, Германии, Франции. Что мир уже перестроился? Что «старый мир» уже расплавился?» (VII, 335—336).

Письмо к Гиппиус не было отправлено, предполагавшаяся лекция об А. Григорьеве не была прочитана — вместо нее Блок прочитал лекцию о «римском революционере» (VI, 60) Катилине. Почему? Не разуверился ли он в своем стремлении «достучаться» до сердец и сознания тех, кто за второстепенным не мог разглядеть главного, кто продолжал «прозёвывать совершенно своеобразный, открывающий новые дали русский строй души»? И в самом деле, можно ли «достучаться» с помощью «прозы», с помощью статей, лекций и писем, если он не

смог этого сделать даже с помощью поэзии, с помощью «музыки» «Двенадцати»?

Вероятно, к Блоку порой приходили сомнения в возможности пробудить социальный, духовно-нравственный и эстетический слух тех, кто не воспринимал «музыки» революции, и все же он до конца своих дней не терял надежды быть понятым, до конца пытался «достучаться» до своих современников, и не только до тех, кто враждебно относился к революции, но и до тех, кто был на стороне революции, но воспринимал его поэму «Двенадцать» односторонне. Хотел «достучаться» во что бы то ни стало, в том числе и с помощью «прозы». У Блока нет прямых разъяснений того, что он хотел сказать в «Двенадцати» или «Скифах»; даже так называемую «Записку о «Двенадцати» нельзя рассматривать как непосредственный комментарий к содержанию поэмы. О причине отсутствия прямых авторских разъяснений смысла поэмы будет сказано немного позднее, а пока следует заметить, что у Блока есть, если так можно сказать, косвенный комментарий к его поэтическим произведениям. Вся, появившаяся вслед за ними, так называемая «проза» поэта, особенно очерк «Катилина», трактат «Крушение гуманизма» и многое другое, является не чем иным, как своеобразным комментарием к «Двенадцати» и «Скифам», ибо в этой «прозе» развиваются в философско-публицистической форме те же проблемы, что и в поэтической диалогии. Вот почему проза Блока советской эпохи многое дает для понимания его поэтического творчества этого же времени, и я еще не раз буду обращаться к ней в настоящей статье.

Блок стремился «достучаться» до своих современников и прямо, непосредственно воздействуя на них своей поэтической диалогией. Он приветствовал и поддерживал публичные чтения «Двенадцати» своей женой — актрисой Л. Д. Басаргиной-Блок, хотя читала Любовь Дмитриевна, по свидетельству тех, кому довелось слушать ее, не очень хорошо, без должного проникновения в сложные интонационные, эмоциональные и смысловые нюансы поэмы. Однако Блоку и такое чтение казалось вполне приемлемым, потому, вероятно, что он сам читать «Двенадцать» не умел, отказывался, если даже его просили это сделать, хотя «Скифы» он читал. Очевидно, и для самого поэта передать голосом сложный «музыкальный» строй «Двенадцати» было труднее, чем более простой строй «Скифов». Надо заметить, что и сейчас для чтецов передача сложной полифонии «Двенадцати» остается трудной задачей.

Больше того, Блок не только не умел читать «Двенадцать»,

но и не мог «суровой прозой» прямо выразить, что же он хотел сказать в своей поэме. К. И. Чуковский вспоминал: «Написав «Двенадцать», он все эти три с половиной года (до своей смерти.— М. П.) старался уяснить себе, что же у него написалось.

Многие помнят, как пытливо он вслушивался в то, что говорили о «Двенадцати» кругом, словно ждал, что найдется такой человек, который, наконец, объяснит ему значение этой поэмы, не совсем понятной ему самому». «Однажды,— продолжал Чуковский,— Горький сказал ему, что считает его поэму сатирой.— Это самая злая сатира на все, что происходило в те дни.— Сатира? — спросил Блок и задумался.— Неужели сатира? Едва ли. Я думаю, что нет. Я не знаю.

Он и в самом деле,— резюмировал Чуковский,— не знал, его лирика была мудрее его. Простодушные люди часто обращались к нему за объяснениями, что он хотел сказать в своих «Двенадцати», и он, при всем желании, не мог им ответить»¹.

Вот почему Блок так внимательно прислушивался к тому, что говорили и писали его современники о поэме «Двенадцать». Суждения современников и ему самому помогали глубже логически уяснить смысл поэмы. Когда он отказывался разъяснить, что же он хотел сказать в поэме, то это вовсе не значило, что он никак не понимал написанного им самим. Он, безусловно, понимал то, что сказал в «Двенадцати», но понимал художественно, изнутри, как создатель этого произведения. Отказ поэта от логического изложения смысла своего произведения объяснялся боязнью упростить или исказить его целостный, сложный, художественный смысл. Здесь следует заметить, что произведения романтиков, в частности романтиков-символистов, к числу которых относился Блок, труднее поддаются «прозаическому» пересказу их смысла, чем произведения реалистов, включая и поэтов-реалистов. А. Твардовский, например, считал, что всякое стихотворное произведение можно пересказать, и чем оно больше поддается пересказу, тем оно лучше. Твардовского можно понять, потому что его собственные произведения были реалистическими, в чем-то близкими к прозе, к художественному познанию, не исключающему поэтических условностей вплоть до реалистической символики, но чуждого всему иррациональному, интуитивному, а точнее говоря, всему, что выходит за рамки так называемого здравого смысла, трезвой логики. Такие реалистические произведения

¹ К. Чуковский. Александр Блок как человек и поэт (Введение в поэзию Блока). Птрг., 1924, с. 26—27.

легче поддаются пересказу, меньше теряют при изложении их смысла, чем произведения романтиков, в частности романтиков-символистов. Дело в том, что полноценные символические образы по сравнению с реалистическими образами более компактны и многозначны, у них, как у айсбергов, скрытая часть больше, чем видимая. Эта особенность символических образов и символических произведений создает большие трудности при их восприятии, чем трудности при восприятии реалистических произведений, и эта же особенность символических образов и произведений — их многозначная компактность — больше, чем в реалистических вещах, теряет при их пересказе и чисто логическом изложении их смысла.

Между тем, при всей боязни исказить или упростить художественный смысл «Двенадцати», Блок испытывал потребность в аналитической интерпретации поэмы. Во-первых, такая интерпретация была необходима поэту для самопознания своего художественного творчества, для проверки гармонии алгеброй, и это самопознание в особой форме он осуществил сам, развивая идеи «Двенадцати» и «Скифов» в своей прозе, а во-вторых, что для него было не менее важно, чтобы, как он говорил, принятые поэтом «в душу и приведенные в гармонию звуки... внести в мир» (VI, 164). Полемика, развернувшаяся вокруг «Двенадцати», подсказывала Блоку, что без посредничества аналитических интерпретаций или, попросту говоря, без растолкования поэме будет трудно «достучаться» до сознания современников.

Блок любил повторять слова Платона: «Прекрасное трудно» (VI, 20). Гармоническое, прекрасное не только трудно рождается, но и трудно вносится в мир, трудно постигается. Об этом Блок говорил в речи «О назначении поэта». И трудности эти не были придуманными.

Они выпали на долю «Двенадцати» еще при жизни их автора, но он верил, что эти трудности со временем все-таки будут преодолеваться. В речи о Пушкине Блок говорил: «Дело поэта вовсе не в том, чтобы достучаться непременно до всех олухов; скорее добытая им гармония производит отбор между ними, с целью добыть нечто более интересное, чем среднечеловеческое, из груды человеческого шлама. Этой цели, конечно, рано или поздно достигнет истинная гармония; никакая цензура в мире не может помешать этому основному делу поэзии» (VI, 165). И еще, в другом месте и несколько раньше — в 1920 году, автор «Двенадцати» с глубокой уверенностью писал: «Произведение *искусства* оживет в следующем поколении, пройдя, как

ему всегда полагается, через мертвую полосу нескольких ближайших поколений, которые откажутся его понимать» (VI, 152).

Только сравнительно немногим современникам удалось отчасти оценить творения Блока. Среди этих немногих были поэты В. Маяковский, М. Кузмин, М. Волошин, Н. Асеев, критики и литературоведы Р. В. Иванов-Разумник, К. И. Чуковский, В. М. Жирмунский, И. А. Оксенов, С. С. Мокульский, П. Н. Медведев и некоторые другие. Затем, в 20-е и 30-е годы, интерес к творчеству Блока в целом и к его «Двенадцати» и «Скифам», в частности,— заметно затухает, а когда критики изредка вспоминают о поэтической диалогии Блока, то обычно отмечают, что хотя поэт и принял революцию, но почти ничего в ней не понял¹. К сожалению, такое представление о произведениях Блока революционных лет сохраняется в менее прямолинейной форме до сих пор, особенно в школьном изучении.

Известный в свое время критик А. Селивановский, который, по словам людей, близко его знавших, «горячо любил Блока, мог по первой строчке припомнить и прочесть наизусть любое его стихотворение»², вместе с тем в печати убеждал своих современников: «Был поэт Александр Блок. Многие его стихи будут забыты, ибо изменился состав социального воздуха, вбираемого нашими легкими. <...> Характер его эмоций и интонации его сейчас далеки от нас более чем когда-либо»³.

Постепенное возрождение живого интереса к наследию Блока началось в годы Великой Отечественной войны. В послевоенные годы традиции поэта дали о себе знать в творчестве А. Ахматовой и Б. Пастернака. «Музыка» Блока привлекает к себе и некоторых молодых поэтов фронтового поколения, особенно А. Межирова. В конце 50-х — начале 60-х годов к обсуждению поэмы «Двенадцать» обращаются литературоведы и критики. В отличие от суждений, которые довелось услыши-

¹ В 1937 году в статье о «Двенадцати» критик И. Сергиевский, отметив, что у Блока было некоторое сочувствие к большевизму и к державному шагу красногвардейцев, вместе с тем развивал мысль о том, что в героях поэмы «есть определенная внутренняя порочность» (И. Сергиевский. *Избранные работы*. Статьи о русской литературе. М., Гослитиздат, 1961, с. 103).

² А. Селивановский. В литературных боях. М., «Советский писатель», 1959, с. 8.

³ Там же, с. 452.

вать самому Блоку, теперь уже никто не воспринимал «Двенадцать» как сатиру на революцию. Спор шел прежде всего о том, насколько исторически верно и глубоко поэт запечатлел революционную эпоху, ее движущие силы и социально-правственные коллизии, в связи с чем основное внимание было сосредоточено на образе двенадцати красногвардейцев и образе Христа, в толковании которых и определились различные точки зрения на поэму¹.

Определенным этапом в постижении поэмы Блока стала первая монография о ней — книга В. Н. Орлова «Поэма Александра Блока «Двенадцать». Страница из истории советской литературы», первое издание которой вышло в 1962 году, а второе, дополненное, — в 1967 году. В этой монографии были подведены итоги изучения поэмы, подчеркнута ее историко-литературная значимость и произведен ряд интересных наблюдений над особенностями ее образно-стилистического строя. Однако здесь сохранялось довольно распространенное в нашем литературоведении убеждение, что Блок не интересовался индивидуальным в своих героях, и личную драму Петрухи сводит на нет, так как поэт якобы считал, что «в революции все побочное, мелкое, частное, личное должно ступеваться перед основным, главным, общим, историческим»².

В работах П. П. Громова «А. Блок, его предшественники и современники» (1966) и А. Е. Горелова «Гроза над соловьиным садом. Александр Блок» (первое издание вышло в 1970 году, второе, дополненное, — в 1973-м) было обращено пристальное внимание как раз на личное, на то, что считалось побочным, мелким и частным, — на душевную драму главного повествовательного героя поэмы Петрухи и на ее взаимосвязь с коллективным характером красногвардейцев.

Ощутить эту особенность Блока исследователям помогла не только его поэма, но и новый общественный и литературный климат второго послевоенного десятилетия, в котором личность полнее, чем раньше, стала выявлять свои возможности.

Наконец, в это же время был сделан еще один важный шаг в постижении творчества Блока революционной эпохи. У нас до сих пор поэма «Двенадцать» и стихотворение «Скифы» рас-

¹ См.: Л. Тимофеев. Поэма Блока «Двенадцать» и ее толкователи. В кн.: Л. Тимофеев. Советская литература. Метод. Стиль. Поэтика. М., «Советский писатель», 1964, с. 507—522.

² Вл. Орлов. Поэма Александра Блока «Двенадцать». Страница из истории советской литературы. Изд. 2-е, доп. М., «Художественная литература», 1967, с. 86.

сматриваются чаще всего отдельно, в лучшем случае — одно вслед за другим, но без выявления внутренней связи между ними. Мысль рассмотреть их как своеобразную поэтическую диологию — принадлежит П. П. Громову, который писал: «В известном смысле слова оба эти произведения представляют собой части единой идейно-художественной концепции современного эпоса. Выше говорилось, — напоминал исследователь, — что «Двенадцать» — трагедийный эпос. В какой-то степени это верно только в соотношении со «Скифами». Трагедийная часть этого единого целого развита преимущественно в «Двенадцати», более прямо обобщенная, эпически-перспективная — в «Скифах»¹.

Стремление к целостному анализу поэтической дилогии Блока явилось важнейшей предпосылкой для более полного и глубокого постижения ее идейно-художественной структуры, ее многозначного и сложного смысла. Известно, что сам Блок постоянно напоминал о необходимости цельного подхода к сложным и противоречивым явлениям жизни и искусства. В мае 1919 года он, например, подчеркивал: «Современная душа, истерзанная чудовищной раздвоенностью жизни, требует цельности; будем надеяться, что она более, чем когда-нибудь, открыта для восприятия высокого» (VI, 348).

Между тем, как показывает история восприятия и изучения «Двенадцати» и «Скифов», основной причиной их поверхностного, искаженного понимания является односторонний подход к ним. В результате одни видели в «Двенадцати» сатиру на революцию, другие — хвалу ей; многим казался совершенно ненужным образ Христа, якобы противоречащий духу поэмы; долгое время Петруха как «несознательный» противопоставлялся остальным красногвардейцам; символика отрывалась от реалистического плана поэмы; в «Скифах» видели националистическую апологию, восхваление дикости и т. п.

К сожалению, односторонний подход к поэтической дилогии Блока, сводящий «Двенадцать» и «Скифов» до уровня заурядных произведений, в которых поэт якобы искаженно запечатлел революционную эпоху, не до конца преодолен и поныне. Вот почему автор предлагаемой работы, учитывая то положительное, что накопилось в изучении «Двенадцати» и «Скифов», исходит из необходимости развить их целостное рассмотрение.

¹ П. Громов. А. Блок, его предшественники и современники. М.—Л., «Советский писатель», 1966, с. 531.

«...И опять очень хочу драматической формы, а где-то вдали — трагедии» (VIII, 164), — признавался Блок в одном из писем 1906 года. Устремление выйти «из лирики — к трагедии» (VIII, 213) по-разному воплощалось в творчестве поэта: оно сказывалось и в драматизации самой лирики, и в переходе от лирики к «лирическим драмам» и трагедийной пьесе «Роза и Крест», и в разработке практических и теоретических проблем современного театра. Вот почему вполне закономерно и события революционной эпохи, которые он воспринимал прежде всего в духе «высокой трагедии», Блок попытался запечатлеть в драматургической форме. 7 января 1918 года им был записан в дневнике план пьесы о Христе и его апостолах (см.: VII, 316—317).

Полагают, что замысел поэта не был реализован, так как уже 8 января он отмечал в записной книжке: «Весь день — «Двенадцать» (IX, 382). Однако эта запись не свидетельствовала о рождении нового замысла: она говорила лишь о развитии ранее возникшего плана, связанного с современным восприятием Христа и его апостолов. Сначала Блок хотел, как в «Розе и Кресте», показать современность не прямо, а через прошлое. Поэт считал, что психология действующих лиц драмы «Роза и Крест» — «современная» (IX, 285, 288), а вот на вопрос, почему «современное» он изобразил не прямо, а через прошлое, Блок самому себе отвечал: «Потому что современная жизнь очень пестрит у меня в глазах и слитно звучит в ушах. Значит, я еще не созрел для изображения современной жизни, а может быть, и никогда не созрею, потому что не владею еще этим (современным) языком» (IX, 288).

В период революции поэт наконец-то широко — не только лирически, но и эпически — почувствовал современную действительность. Еще 15 апреля 1917 года он писал матери: «Все-таки мне нельзя отказать в некоторой прозорливости и в том, что я чувствую современность. То, что происходит, происходит в духе *моей* тревоги» (VIII, 484). Настоящее, революционная современность и стали для Блока своеобразной призмой, сквозь которую «прошлое страстно глядится в грядущее». Однако вслед за только что приведенной строчкой из стихотворения «Художник» поэт писал: «Нет настоящего. Жалкого нет». Эти слова были сказаны до революции, в 1913 году, когда «настоящее» было для Блока синонимом «жалкого», немзыкального. В 1909 году, размышляя о музыке как о творческой, духовной

сущности текучего и многообразного мира, он отмечал: «настоящего» в музыке нет, она всего яснее доказывает, что настоящее вообще есть только условный термин для определения границы (несуществующей, фиктивной) между прошедшим и будущим» (IX, 150). Свое раздумье поэт завершал мыслью о том, что он «в конце концов должен *оглохнуть* *вовсе* ко всему, что не сопровождается музыкой (такова *современная* жизнь, политика и тому подобное)» (IX, 151).

Во время революции Блок не просто почувствовал современность, но и ощутил музыкальность настоящего, ощутил, как он говорил, «величавый романтизм наших дней» (IX, 365). Недаром в статье «Интеллигенция и Революция» поэт призывал: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию» (VI, 20). В глубинах революционной, музыкальной современности Блок почувствовал ее связи с прошлым и грядущим, ощутил жизнь как «мировой оркестр» (VI, 11).

Важным средством, связывающим жизнь и искусство, прошлое, настоящее и будущее, национальное и интернациональное, реальную повседневность и высокие романтические устремления, поэт считал театр. В период, когда создавались «Двенадцать», он писал: «Театр есть та область искусства, о которой прежде других можно сказать: здесь искусство соприкасается с жизнью, здесь они встречаются лицом к лицу; здесь происходит вечный смотр искусству и смотр жизни...» (VI, 273). А несколько позднее, в 1919 году, он говорил: «Романтический театр служит тому удесятеренному чувству жизни, которое характеризует романтизм вообще. Следовательно <...>, здесь нужно учиться проникновению во все эпохи, так как во всяком романтическом произведении заключено всемирное чувство, чувство как бы круговой поруки всего человечества...» (VI, 370).

То значение, которое Блок придавал театру, помогает понять, почему и он сам хотел запечатлеть музыкальное, революционное настоящее в драматургической форме. Однако первоначальный драматургический замысел вскоре претерпел существенные изменения. К тому времени, когда он получил название «Двенадцать» (8 января 1918 года), вопрос о том, будет ли это драма или поэма, вероятно, не был еще окончательно решен, но стало ясно, что на первом плане будет не легендарное прошлое и не Христос, а современные апостолы нового мира, в результате чего само заглавие произведения, метафорически связывающее настоящее (красногвардейский патруль, который, по свидетельству Джона Рида, обычно состоял из

двенадцати человек) с евангельским прошлым, приобретало символический смысл. При таком выдвигании на первый план современной революционной массы в лице двенадцати красногвардейцев образ Христа не исчезал совсем, он как бы ступевывался, уходил на время в подтекст произведения. Блок отмечал в плане пьесы: «Правда того, что они улизнули... Бóльшая правда: кто-то остался» (VII, 317). Как мы увидим, в финале «Двенадцати» образ Христа возникнет не только как субъективная оценка поэтом революционной стихии, но и как следствие внутренних метаморфоз коллективного характера апостолов нового мира.

— Что же касается первоначального намерения Блока — писать о революционных событиях в драматургической форме, то и оно в скрытом виде было художественно реализовано в «Двенадцати». Дело в том, что это произведение, принявшее форму поэмы, осталось драматургическим по своей внутренней структуре. Мы еще не раз столкнемся с драматургическим строением «Двенадцати», а пока я только отмечу, что «внутренняя поэма», как и классическая «высокая трагедия», трагедия «большого стиля» (VI, 348), разделяется на пролог (глава первая), пять актов (главы 2 и 3 составляют I акт, 4 и 5 — II акт, 6 и 7 — III акт, 8 и 9 — IV акт, 10 и 11 — V акт) и эпилог (глава 12). Драматургическая структура помогла поэту в «изыскании форм, способных выдержать напор прибывающей творческой энергии» (VI, 7).

П. П. Громов совершенно справедливо определяет жанровую специфику «Двенадцати» как «трагедийный эпос»¹. «Двенадцать» — это поэма-трагедия. Скрытые элементы драматургической формы в ней были обнаружены при изучении ее черновиков еще П. Н. Медведевым, который писал: «Двенадцать» — лирико-драматическая поэма. Композиция ее построена на чередовании, на переборах драматических ситуаций и лирических мотивов. <...> Оказывается, что главы, написанные на белой бумаге, т. е. те, с которых началась работа над поэмой, заключают в себе как раз все главнейшие моменты драматического сюжета этого произведения. Тут и появление, «первый выход» двенадцати красногвардейцев, и — экспозиция драматического действия — разговор о Ваньке и Катьке (гл. 2), и убийство Катьки — кульминационный пункт драмы (гл. 6), и страдания Петрухи (гл. 7), и разрешение его мучений — свое-

¹ П. Громов. А. Блок, его предшественники и современники. М.—Л., «Советский писатель», 1966, с. 511.

образный социальный кафариос: «Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем» (гл. 8 и 12 до строки 327-й)»¹.

Хотя отдельные детали в выводах П. Н. Медведева нуждаются в уточнениях и дополнениях, в целом его наблюдения над драматургической структурой сюжета и композиции «Двенадцати» были весьма проникательными. «Первому выходу» двенадцати красногвардейцев, воплощающих в своем коллективном характере «русский строй души» революционной эпохи, предшествует пролог (глава первая), в котором дается общая картина мира в момент его разлома и ставится проблема крушения старого и рождения «гуманизма нового» (VI, 139).

Как известно, трагедия Гёте «Фауст» начинается «Театральным вступлением» — прологом на земле и «Прологом на небе». В прологе «Двенадцати» тоже есть свой «верх» и «низ», которые сталкиваются в первой главе поэмы. Сначала мир дается в его вселенском масштабе:

Черный вечер.
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер —
На всем божьем свете!

Первые слова поэмы дают представление о месте и обстановке сценического действия: «Черный вечер. Белый снег. Ветер...» Такие «ремарки» Блок использует и в других местах, например: «Гуляет ветер, порхает снег. // Идут двенадцать человек» (III, 349), но это ремарки особого рода, которые наполняются глубоким смыслом и переходят в монолог или диалогическую сцену. Контрастность ремарки, открывающей пролог, с самого начала делает ее экспрессивной, а после того как слово «ветер» оказывается несколько раз повторенным, эмоциональное напряжение возрастает, одновременно наполняясь символической многозначностью, тревогой, раздумьем о человеке, оказавшемся на вселенском ветру. Да, уже здесь ветер предстает не только как определенный признак погоды, кстати, реалистически воспроизведенной поэтом, но и как стихия мирового движения.

¹ Павел Медведев. Драммы и поэмы Ал. Блока. Из истории их создания. Изд-во писателей в Ленинграде, 1928, с. 179—180.

И слова «На ногах не стоит человек» тоже воспринимались не только в прямом значении, но и приобретали символический смысл: на вселенском ветру человеку было трудно устоять и физически, и социально-психологически, и духовно-нравственно. Весь мир и весь человек разламывались и перестраивались. «Мир вступил в новую эру,— писал Блок.— *Та цивилизация, та государственность, та религия — умерли. Они могут еще вернуться и существовать, но они утратили бытие... <...>* Не забудьте, что Римская империя существовала еще около пятисот лет после рождения Христа. Но она только *существовала*, она раздувалась, гнила, тлела — уже мертвая» (VI, 59).

Примерно в то же время, когда Блок писал о крушении цивилизации, государственности и религии старого мира, Маяковский в предисловии ко второму, отдельному изданию поэмы «Облако в штанах» провозглашал: «Долой вашу любовь», «долой ваше искусство», «долой ваш строй», «долой вашу религию — четыре крика четырех частей»¹. В заявлениях двух поэтов содержалась некоторая переключка, однако Блок не был настроен столь решительно и резко нигилистически, как Маяковский. Блок отдавал отчет в том, что разрушение старого и творение нового мира и человека будет процессом взаимосвязанным, трагически сложным и длительным.

В отличие от Маяковского, Блок не отвергает «старую» любовь, не отрицает роли интимно-личной жизни в революционную эпоху, и это знаменательно для автора «Двенадцати», положившего в основу сюжета своей поэмы не только «революционный шаг» двенадцати красногвардейцев, но и весьма значимую как в индивидуальном плане, так и в общем деле любовную историю Петрухи, Катьки и Ваньки. Блок считал, что «одно из благодеяний революции заключается в том, что она пробуждает к жизни всего человека...» (VI, 39), то есть и социально-общественное, и интимно-личное, и духовно-нравственное начало в нем, и начало природное. Отсюда, кстати, и призыв слушать революцию не просто ухом, а всем существом: телом, сердцем, сознанием. «Один из основных мотивов всякой революции,— писал Блок,— мотив о возвращении к природе» (VI, 103), причем природное начало понималось поэтом весьма широко: и как вселенская природная стихия, и как природное в человеке, включая чувство интимной любви. Вот почему в преображении коллективного характера красногвардейцев су-

¹ В. Маяковский. Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1955, с. 441.

щественную роль играет не только их «революционный шаг», но и пробудившиеся интимно-личные страсти и переживания, а также ветер, снег, пурга.

Природная стихия активно заявляет о себе уже в самом начале первой главы «Двенадцати», когда возникает вопрос о том, сумеет ли устоять человек на вселенском ветру. После того, как сцена пролога переводится потом из «высокой», всемирной сферы в «низкий», повседневно-бытовой план, торжественная интонация сменяется интонациями разговорными, ироническими и сатирическими; слитный ритм становится раздерганным, клочковатым; ветер утрачивает символическую многозначность, сохранив только свой прямой, эмпирический смысл: он теперь «рвет, мнет и носит» (III, 349) обломки старого мира, «отзвучавшей цивилизации» (VI, 111), между которыми нет «музыкальной» связи. Каждый участник этой сцены (старушка, буржуй на перекрестке, писатель-вития, поп, барыня в каракуле) существует отдельно от других, не слышит других, не получает ни от кого ответа на свои жалобы и стенания. Фрагментарность сцены подчеркнута и авторскими репликами: «А это кто?», «А вон и долгополый...», «Вон барыня в каракуле...» (III, 348).

Об этой части пролога можно сказать словами из шекспировской трагедии: «Порвалась связь времен». Но порвалась она только на поверхности жизни, в ее бездуховных слоях. Людям без музыки в душе, чисто эмпирически воспринимающим происходящие события, «тяжко» на революционном ветру. Но в прологе поэмы есть еще и третий, самый нижний этаж, то, что именовалось дном жизни. Здесь обитают проститутки, бродяги, вообще отверженный, «черный» народ, у которого, в отличие от обитателей среднего «этажа», нет озлобления против революции, а есть желание как-то использовать ее в своих интересах. Порой эти интересы весьма утилитарны и несоизмеримы с масштабами революции, в результате чего стремление использовать буржуазно-демократические свободы (а все действие пролога относится к буржуазно-демократическому этапу революции) для своих нужд выглядит комически: «...И у нас было собрание... // ...Вот в этом здании... // ...Обсудили — // Постановили: // На время — десять, на ночь — двадцать пять... // ...И меньше — ни с кого не брать... // Пойдем спать...» (III, 349).

А пока следует обратить внимание на бродягу, вокруг которого «свищет ветер» (III, 349). Не ему ли суждено стать «вожатым», но уже более высокого духовно-нравственного плана? Во всяком случае, слова «Подходи — // Поцелуемся...» (III,

349) заставляют вспомнить евангельского защитника падших и угнетенных.

До всепримиряющей, направленной на благо человека, благословляющей любви, носителем которой по евангельской легенде был Христос, еще далеко. А пока «Злоба, грустная злоба // Кипит в груди... // Черная злоба, святая злоба...» (III, 349). Это не тупое озлобление людей старого мира против революционной бури — это острая «святая злоба», направленная на разрушение «отзвучавшей цивилизации». Она сродни некрасовской «спасительной злобе», прозвучавшей у Блока еще в «Ямбах» (кстати, вышедших отдельной книжкой в 1919 году), а теперь на ее волне появляются двенадцать апостолов нового мира. Злоба многое будет значить в их «революционном шаге», но сквозь нее все настойчивее, в трагических коллизиях будет пробиваться и любовь. Так что — «Товарищ! Гляди // В оба!» (III, 349).

Сюжетное действие «Двенадцати», связанное с образом вселенного ветра и мотивом «святой злобы», художественно конкретизируется в «революционном шаге» апостолов нового мира. «Музыка» этого шага противопоставлена «отзвучавшей цивилизации», обломки которой изображены в первой главе поэмы. Внутренней неспаянности рухнувшего старого мира противостоит «творческая сила ритма» (V, 52), «волевая музыкальная волна» (VII, 297) нового мира:

Гуляет ветер, порхает снег.
Идут двенадцать человек.

Виптовок черные ремни,
Кругом — огни, огни, огни...

В зубах — цыгарка, примят картуз,
На спину б надо бубновый туз!

Однако целеустремленность «революционного шага», неоднократно подчеркнутая в поэме, скрывает в себе и внутреннюю противоречивость, таит «буйство Стеньки и Емельки» (VII, 297), о чем напоминают и слова о «бубновом тузе».

Для понимания внутренних мотивов, усложняющих ритм «революционного шага», многое значит речевой строй поэмы. В «Двенадцати» важную роль играют драматургические сцены с диалогами и монологами, в которых голоса красногвардейцев и самого поэта, то сливаясь, то разделяясь, создают сложную речевую симфонию. Прочитать партитуру этой речевой симфонии, то есть вычленив отдельные голоса и понять их взаимо-

действие, не так-то просто, как может показаться на первый взгляд. Графические знаки и авторские ремарки, выделяющие и дифференцирующие речь героев, в данном случае далеко не всегда приходят на помощь, так как они у Блока выполняют свои традиционные семантико-синтаксические функции главным образом в первой главе поэмы, где передаются разобщенные отголоски «отзвучавшей цивилизации».

Однако, начиная со второй главы, где впервые появляется красногвардейский патруль, и до конца поэмы, Блок отказывается от пояснений типа «вон барыня в каракуле», писатель «говорит вполголоса», «старушка убивается-плачет». Слова красногвардейцев, выделенные графически, как прямая речь, хотя и различаются по своему индивидуально-психологическому содержанию, но прямо не связываются с тем или иным лицом, так как почти все двенадцать апостолов революции, кроме Петрухи и вскользь упомянутого Андрюхи, остаются не названными по имени.

Безымянность многих героев поэмы обусловлена тем, что внимание Блока сосредоточено не столько на индивидуальных голосах, сколько на их звучании в общем хоре голосов красногвардейцев и в «мировом оркестре». Даже в словах Петрухи, звучание которых многое значит в музыке «революционного шага», нигде прямо не сообщается, что они принадлежат ему. Его имя впервые произносится в кульминационной шестой главе, где, после убийства Катьки, начинается процесс духовно-личностного преображения героя, и только после этого Блок строит графически отмеченные диалоги таким образом, что в них и без авторских ремарок становится ясным, какие слова принадлежат Петрухе (см., например, главы 7 и 10).

Раскрывая в сюжетном действии и в симфонии голосов коллективного героя поэмы «совершенно своеобразный, открывающий новые дали русский строй души», Блок нередко отказывается не только от авторских ремарок, поясняющих, кому принадлежат те или иные слова, но и от прямой речи, хотя форма и смысл высказываний определенно свидетельствуют, что мы имеем дело именно с прямой речью. Такая прямая речь, не отмеченная графически, оказывается, во-первых, внутренней речью (см., например, внутренний монолог Петрухи в главе четвертой), и, во-вторых, речью слитной, принадлежащей не одному какому-то лицу, а включающей в себя несколько голосов, в том числе голоса автора и «мирового оркестра» революционной эпохи.

Первое появление красногвардейского патруля сопровожда-

ется репликой: «Холодно, товарищи, холодно!» (III, 350). Наличие обращения свидетельствует, что это прямая речь, но знаком прямой речи она не отмечена, так как в ней слышен голос не одного какого-то героя или только голос автора, а голос «коллективной души» (V, 367). Отсутствие знака прямой речи позволяет воспринять эти слова не как высказывание вслух, а как внутреннюю речь, передающую общее ощущение людей, вышедших на метельные улицы ночного Петрограда.

Реакцией на общее ощущение, выраженное в словах: «Холодно, товарищи, холодно!», является следующая за ними диалогическая сцена, в которой голоса красногвардейцев индивидуально-психологически дифференцируются, хотя и остаются безымянными:

— А Ванька с Катькой — в кабаке...
— У ей керенки есть в чулке!

— Ванюшка сам теперь богат...
— Был Ванька наш, а стал солдат!

— Ну, Ванька, сукин сын, буржуй,
Мою, попробуй, поцелуй!

В каждой реплике из разговора красногвардейцев о Ваньке и Катьке есть свои индивидуально-психологические оттенки, но есть в этом разговоре и общее чувство: зависть к Ваньке, которую они будут стремиться преодолеть в себе, постепенно озлобляясь против него. В Ваньке как раз и персонифицирован тот «неугомонный враг», который отвлекает красногвардейцев от их «революционного шага», от их святого дела.

И в поэме Блока разговор о Ваньке завершается словами: «Свобода, свобода, // Эх, эх, без креста!»

«Свободы без креста» в свое время опасался Достоевский. Сумеет ли человек устоять духовно-нравственно и социально, когда рухнут устои старой государственности и религии? Блок стал свидетелем крушения всех устоев старого мира. Он слышал призыв: «Хлеба!» (III, 349). Но только ли хлебом единым живы люди? «Что впереди?» (III, 349). В отличие от Достоевского, автор «Двенадцати» не сомневался, что «свобода без креста» не помешает апостолам нового мира утвердить свою «державность», свою государственность, но с проблемой духовно-нравственных устоев нового человека было сложнее. Сумеют ли новые люди свою сплоченность в «революционном шаге» дополнить новыми или преображенными духовно-нравственными ценностями, духовно-нравственной сплоченностью, будут ли

они руководствоваться в своих действиях только «святой злобой» или жизнь их заставит обратиться и к чувству любви? На эти вопросы они обязаны ответить сами. То, что отношение красногвардейцев к «искушениям» Ваньки оказалось не во всем однозначным, а Петруха вообще не участвовал в разговоре о любовных забавах их бывшего товарища, потому что он, как станет ясно позднее, по-настоящему любил Катьку, — открывало хотя и трудную, но положительную в духовно-нравственном отношении перспективу.

В третьей главе поэмы ритм «революционного шага», прерванный разговором о Ваньке и Катьке, восстанавливается, снова обретает силу и целеустремленность в массовой песне: «Как пошли наши ребята // В красной гвардии служить — // В красной гвардии служить — // Буйну голову сложить! ... Мы на горе всем буржуям // Мировой пожар раздуем...»

Однако и «неугомонный не дремлет враг». Промчавшись с Катькой на лихаче один раз (глава 4), Ванька еще более демонстративно появляется снова (глава 6): «...Опять навстречу несется вскачь, // Летит, вопит, орет лихач...»

Петруха вплоть до сцены облавы погружен в свои переживания, которые пробудило в нем появление Катьки. Его воспоминания о бывшей возлюбленной (глава 5) проникнуты жестокой ревностью. Обращаясь мысленно к Катьке, он напоминает, что у нее еще на шее «шрам не зажил от ножа» и что его соперник-офицер был зарезан им. Однако в этом внутреннем монологе Петрухи нет прямых угроз новому сопернику — Ваньке, упомянутому в вопросе, обращенном к Катьке: «С офицерами блудила... // С юнкерьем гулять ходила — // С солдатьем теперь пошла?» Скрытое чувство ревности, вызванное у Петрухи разговором товарищей о Катьке и усилившееся после ее появления на лихаче, лишь свидетельствовало, что сосредоточенность на революционном долге не изгладила в нем былой любовной страсти. Его только вовлекают в облаву: «Петруха, задду забегай!..» — и он вместе с другими начинает стрелять. Лишь в общем действии у него пробуждается личная ненависть к Ваньке: «Ты будешь знать, //...// Как с девочкой чужой гулять!»

В кульминационной шестой главе, посвященной изображению облавы на Ваньку, реплики отдельных красногвардейцев не отмечены графически знаками прямой речи и звучат в общем хоре, однако после стрельбы («Трах-тарарах!») из общего хора выделяется внутренний монолог Петрухи, в котором переданы противоречивые чувства героя. Пригрозив Ваньке: «Ужо,

постой, // Расправлюсь завтра я с тобой!» — он сразу же вспоминает о возлюбленной: «А Катька где?» — и, увидев ее убитой, произносит с глубоким сожалением: «Мертва, мертва! // Простреленная голова!» После этого происходит резкий перепад в его настроении, а в словах: «Что, Катька, рада? — Ни гу-гу... // Лежи ты, падаль, на снегу!» — снова прорывается ненависть к бывшей возлюбленной.

Петруха, очевидно, сначала не отдает себе отчета, что именно он, ослепленный страстью, убивает «сгоряча» Катьку. В нем не сразу заговорил голос трагической вины, а в первую очередь голос, снова зовущий не отвлекаться от общего долга и воплощенный в полифоническом рефрене: «Революционный держите шаг! Неугомонный не дремлет враг!»

Седьмая глава начинается словами: «И опять идут двенадцать...» Несмотря на отступления, вызванные «неугомонным врагом», бесом-искусителем Ванькой, ритм «революционного шага» остается лейтмотивом сюжетного движения поэмы. И в дальнейшем отклонения от «революционного шага» не помешают ему превратиться в «державный шаг», причем после убийства Катьки эти отклонения, усложняя внутренний смысл «революционного шага», будут вызываться уже другим, «незримым врагом».

Чувство трагической вины, пробудившееся в Петрухе, становится для него источником мук совести и духовного преображения. Остальные красногвардейцы вначале сочувственно относятся к нему:

— Что, товарищ, ты не весел?
— Что, дружок, оторопел?
— Что, Петруха, нос повесил,
Или Катьку пожалел?

Сочувствие красногвардейцев вызывает у Петрухи потребность в исповеди, из которой они впервые узнают о его любви к Катьке:

— Ох, товарищи, родные,
Эту девку я любил...
Ночки черные, хмельные
С этой девкой проводил...

— Из-за удали бедовой
В огневых ее очах,
Из-за родинки пунцовой
Возле правого плеча,
Загубил я, бестолковый,
Загубил я сгоряча... ах!

Чувство трагической вины по-новому освещает для Петрухи его любовь к Катьке. Если раньше появление Катьки пробуждало в нем жестокую ревность, которая оттесняла даже вспыхнувшее на мгновение чувство («Запрокинулась лицом, // Зубки блещут жемчугом... // Ах, ты, Катя, моя Катя, // Толстоморденькая...»), то после гибели Катьки воспоминания о ней приобретают просветленный и одухотворенно-поэтический характер.

Признания Петрухи вызывают резкое изменение в отношении к нему со стороны остальных красногвардейцев, которые расценивают его лирическую исповедь как «шарманку», считая, что теперь не время «нянчиться» со всякими личными переживаниями, необходимо «над собой держать контроль», а что касается гибели Катьки, то ведь человеческие жертвы неизбежны и в дальнейшем на их пути: «Потяжеле будет бремя // Нам, товарищ дорогой!»

Поначалу кажется, что доводы красногвардейцев возымели свое действие: «И Петруха замедляет // Торопливые шаги... // Он головку вскидывает, // Он опять повеселел...» Однако в его «веселье» есть что-то вымученное, натянутое, дающее знать в речевой окраске повествования о внезапном изменении настроения Петрухи: «Он головку вскидывает» — не голову, а головку, не «подымает», как было в черновике, а «вскидывает». Эта вымученность «веселья» срывается в «безудерж», в желанье утопить муки совести в пьяном загуле; это желание по-своему разделяется и остальными красногвардейцами. Стихия «коллективной души» пробуждается и выливается в трагическое по своей сущности «веселье»:

Эх, эх!
Позабавиться не грех!

Запирайте этажи,
Нынче будут грабежи!

Отмыкайте погреба —
Гуляет нынче голытьба!

В сцене пьяного разгула прорывается та стихия народной души, которая давно и влекла к себе Блока, и одновременно беспокоила его (см. V, 328, 344, 355, 486). В период между Февралем и Октябрем он думает о необходимости «буйство Стеньки и Емельки превратить в волевою музыкальную волну» (VII, 297). В поэме «Двенадцать» «волевая музыкальная волна» воплощена в сюжетном действии, в «революционном шаге» красногвардейцев, который постоянно прерывается, и особенно

заметно в сцене пьяного разгула, но эти «отступления» в конечном счете не ослабляют «волевою музыкальную волну», а лишь усложняют ее внутреннее звучание.

После пьяного разгула у Петрухи усиливается злоба против Ваньки, который в его внутреннем монологе из восьмой главы называется не именем собственным, а именем нарицательным — «буржуем», несущим в себе социально-правственное обобщение. Еще в начале поэмы (глава вторая) Ванька был назван одним из красногвардейцев «сукиным сыном, буржуем». Это двуединое определение намечало дальнейшую трансформацию образа Ваньки, связывая его, с одной стороны, с образом «буржуя на перекрестке», появившимся еще в первой главе, и, с другой стороны, с образом «паршивого пса», которые вместе в девятой главе становятся символическим воплощением старого мира.

После динамического движения, совместившего в себе поступки и действия красногвардейцев с кипением их общих и личных страстей, наступает трезвая «тишина» девятой главы с ее графической четкостью и уравновешенным ритмом в стиле старинного городского романа. Здесь «старый мир» отделяется от двенадцати красногвардейцев, и они со стороны спокойно наблюдают его, утратившего искушающую и действенную силу.

Между тем «революционный шаг» красногвардейцев становится все более значительным и строгим, хотя среди них созревают новые противоречия. В десятой главе, где в лирической тональности снова возникает мотив вьюги, снега и ветра, Петруха произносит слова: «Ох, пурга какая, Спасе!», на которые быстро реагируют два его товарища:

— Петька! Эй, не завирайся!
От чего тебя упас
Золотой иконостас?
Бессознательный ты, право,
Рассуди, подумай здраво —
Али руки не в крови
Из-за Катькиной любви?
— Шаг держи революционный!
Близок враг неугомонный!

Петька упоминает имя Спаса (Христа) с глубокой тревогой, в которой его товарищи уловили связь с муками совести, пережитыми Петькой после гибели Катьки и оказавшими свое воздействие на остальных красногвардейцев. Один из них считает, что Петьке незачем уповать на Христа, который не спас его от пролития невинной крови, осуждаемого христианской

религией. Другой красногвардеец уже совсем по-комиссарски, как сказал однажды С. Лесневский, приказывает Петрухе забыть и о своих муках совести, и о Катьке, и о Христе, чтобы целиком сосредоточиться на выполнении революционного долга:

— Шаг держи революционный!
Близок враг неугомонный!

Этот приказ в отличие от рефрена «Революционный держите шаг! Неугомонный не дремлет враг!», новым вариантом которого он является, исходит уже не из «мирового оркестра», включающего в себя и голоса вселенских стихий, а от конкретного, социально определенного лица, голос которого развивает мотив, прозвучавший еще в седьмой главе как ответ на любовную исповедь Петрухи: «— Над собой держи контроль! // — Не такое нынче время, // Чтобы нянчиться с тобой!»

Мотив, выраженный в рефрене «— Шаг держи революционный! // Близок враг неугомонный!», будет продолжен в призыве «Вперед, вперед, вперед, // Рабочий народ!», который после повторения в одиннадцатой главе станет переходом от «революционного шага» к «державному шагу» двенадцатой главы.

Одновременно усиливается мотив «незримого врага», готового в любую минуту «проснуться»: «Вот — проснется лютый враг...» На него, лютого и незримого, направлены «винтовочки стальные». Этот «незримый враг» — не «пес паршивый», которого красногвардейцы видят, и один из них лишь грозит ему, чтобы он отвязался. «Незримый враг» так и останется для красногвардейцев незримым до конца поэмы. Не случайно Блок, имея в виду рисунок Ю. П. Анненкова к сцене убийства Катьки, писал художнику: «Если бы из левого верхнего угла «убийства Катьки» дохнуло густым снегом и сквозь него — Христом, — это была бы *исчерпывающая обложка*» (VIII, 514).

Муки совести, переживаемые Петрухой после убийства Катьки, — это «христианские» муки, только не в духе официальной религии, а в плане прежде всего нравственном, связанном с чувством вины перед загубленной человеческой жизнью, и более того — перед человеком, которого убийца любил.

В третьем акте (главы шестая и седьмая) внешнее и внутреннее движения сюжета сопрягаются в трагической кульминации, а в четвертом акте (главы восьмая и девятая) действие приобретает перипетийный характер, который наметился еще в кульминации. Перипетия дается поэтом в форме экстаза, в форме резких перепадов настроения, знакомых не только по

лирике Блока, но и по произведениям Пушкина («Пир во время чумы», «Пиковая дама», «Медный всадник»), романам Достоевского.

В поэме «Двенадцать» экстаз трагедии, с него начинается катарсис, внутреннее очищение и преображение главного героя — Петрухи, а вместе с ним и всего коллективного характера.

Трагическая кульминация, в которой происходит очищение и возвышение коллективного характера, становится исходным моментом для узнавания другого рода — познания скрыто протекавших, а после убийства Катьки непосредственно проявившихся внутренних переживаний Петрухи и через них — Спаса, остающегося загадочным для красногвардейцев. Это к нему, «незримому» и невредимому для их пуль, но вселяющему беспокойство и тревогу, обращены вопросы, исполненные страстного желания узнать его: «— Кто еще там? Выходи!»; «— Кто в сугробе — выходи!..»; «— Эй, откликнись, кто идет?»; «— Кто там машет красным флагом?»; «— Кто там ходит беглым шагом, // Хоронясь за все дома?»; «— Эй, товарищ, будет худо, // Выходи, стрелять начнем!» (III, 358—359).

Процесс узнавания является для двенадцати апостолов нового мира трагедийным процессом внутреннего очищения и преображения, процессом познания своей внутренней сущности и ее созвучия с «мировым оркестром».

Для красногвардейцев Христос (Спас) существует только как синоним ортодоксальной религиозной веры. Сами они идут «без креста». Им кажется, что Петька, тоже идущий «без креста», да, к тому же, еще обгадивший свои руки в крови Катьки, «завирается», упоминая имя Спаса.

Красногвардейцам удается призвать Петруху «шаг держать революционный». В повествовании от автора сообщается: «...И идут без имени святого // Все двенадцать — вдаль. // Кто всему готовы, // Ничего не жаль...» (III, 356). Шествие красногвардейцев становится «державным» и раздвигается во времени до бесконечности: «И выюга пылит им в очи // Дни и ночи // Напрелет...» (III, 358).

Отрекаясь от Христа, апостолы нового мира не могут, однако, избавиться от той тревоги, которая вначале пробудилась у Петрухи при виде разыгравшейся выюги, а потом охватила и других. В «столбушках» той же выюги красногвардейцам мерещится «незримый враг». Это, как уже говорилось, не «пес голодный», а кто-то другой. В финальной главе он уже не именуется врагом, а окликается словом «товарищ», хотя к нему

сохраняется настороженно-враждебное отношение. Даже то, что «незримый» «машет красным флагом», не уменьшает тревоги красногвардейцев, и они стреляют в него: «Трах-тах-тах!» (III, 359).

Источник тревоги не столько вовне, сколько внутри самих красногвардейцев. В тревоге апостолов нового мира, которую, как и их злобу, можно назвать святой, так как она в конечном счете обусловлена беспокойством о нравственной ценности человеческой жизни в революционную эпоху, воплощено усложнение внутренних взаимоотношений в коллективном характере после убийства Катьки. Внутренняя сложность коллективного характера и спроецирована в символическом образе Христа, но так как самим красногвардейцам сущность этой сложности и, прежде всего, нравственный смысл ее, остается пока еще не вполне ясным, то они не видят идущего впереди них Христа, и трагическая противоречивость коллективной души заставляет красногвардейцев стрелять в «незримого». Однако он для «пули невредим», так как является проекцией внутреннего мира тех, кто в него стреляет, и, к тому же, проекцией, возведенной поэтому во всемирно значимую степень.

В ответ на стрельбу «вьюга долгим смехом // Заливается в снегах...». Вьюга из «мирового оркестра» пробуждает душевную тревогу в Петрухе (« — Ох, пурга какая, Спасе!») и заставляет по-своему откликнуться на эту тревогу его товарищей, вьюга усиливает беспокойство красногвардейцев, которым мерещится в снегах «незримый», она же откликается «долгим смехом» на их выстрелы в «незримого».

«Незримого» для красногвардейцев Христа видит поэт, но символический образ, завершающий поэму, не является чисто лирическим и субъективным, ибо он вырастает из развития сюжета, изнутри коллективного характера. Связь образа Христа одновременно с лирическим и повествовательным началами в сюжете «Двенадцати» выражает стремление поэта художественно объективировать не только нравственный смысл своего пути (ср. со стихотворением «Когда в листве, сырой и ржавой...» — II, 263), но и нравственную сущность исторического пути всего народа, вселенскую значимость русского пути (ср. VI, 286—289). Петруха упоминает о Спасе после слов: «Снег воронкой завился, // Снег столбушкой поднялся...» В дневнике, уже после написания поэмы, Блок отмечал: «Я только констатировал факт: если взглядеться в столбы метели на *этом пути*, то увидишь «Исуса Христа» (VII, 330).

Необходимо отметить, что коллективный характер в широ-

ком смысле, как «русский строй души», включает в себя не только психологическую полифонию двенадцати красногвардейцев и голос автора, но и тех персонажей поэмы, которые индивидуальных голосов не имеют, а именно — Катьку и Ваньку, причем «безголосость» Катьки принципиально отличается от «немоты» Ваньки. В четвертой главе говорится, как Ванька с «физиономией дурацкой» «Катьку-дуру обнимает, // Заговаривает...». Физиономия Ваньки (а не лицо, как у Катьки) именуется здесь «дурацкой» в том смысле, что за ее внешней, лубочной красотостью нет никакой душевной глубины.

«Женственность» Христа, идущего впереди апостолов — красногвардейцев, стреляющих в него, подчеркивает его трагическую сущность. Вот почему Блок, не сомневаясь, «что Христос идет перед ними», боялся за него: «Дело не в том, достойны ли они его», а страшно то, что опять Он с ними, и другого пока нет; а надо Другого?» (IX, 388—389). «...Я иногда сам глубоко ненавижу этот женственный призрак» (VII, 330), — признавался поэт, но не менял его в поэме на «Другого», ибо никакой другой образ не выражал для него с большей полнотой трагические судьбы гуманизма в эпоху движения масс, чем по-новому переосмысленный образ Христа (см. также: VI, 25).

Иные последствия, чем для Петрухи и остальных двенадцати, имела гибель Катьки для «безголосого» Ваньки. В отличие от любви Петрухи, его чувства к Катьке, как и чувства его предшественников в творчестве Блока — Арлекина из «Балаганчика», Господина в котелке из лирической драмы «Незнакомка», Друга из «Песни Судьбы», Алискана из «Розы и Креста», — эмпирически однозначны, а поэтому после физической гибели Катьки, образ которой придавал Ваньке черты монашеского аскета, он превращается в «паршивого пса». Образ «паршивого пса», как символ «старого мира», прямо противоположный эмблематическому смыслу образа Христа, углубляет трагическую сущность коллективного характера.

Говоря о глубоком философском содержании символических образов Христа и пса, необходимо иметь в виду, что они вырастают из психологических, социальных и нравственных оснований исторически обусловленного «русского строя души». К органической связи психологизма с символическими обобщениями Блок начал стремиться давно и особенно настойчиво в «Розе и Кресте». В 1916 году, когда у него появилась новая надежда на постановку этой драмы в Художественном театре, он писал: «Одним из главных моих «вдохновений» была чест-

ность, т. е. желание не провалиться «*мистически*». Так, чтобы все можно было объяснить *психологически*, «просто». События идут как в жизни, и если они приобретают *иной* смысл, символический, значит, я сумел углубиться в них. Я ничего не насильствовал, не вводил никаких неизвестных» (IX, 285).

Художественно глубоко и цельно эта задача была решена Блоком только в «Двенадцати». Органическое сочетание психологизма и символики позволило поэту добиться столь желанной для него «сжатости» и создать произведение «большого стиля» (VI, 370). Знаменательно, что в «Двенадцати», по существу, нет метафор как поэтических тропов, как поэтических иносказаний, каждая отдельная часть общего целого увидена и запечатлена здесь прямо и конкретно, однако во взаимосвязи друг с другом эти отдельные части складываются в одну всеобъемлющую метафору, а говоря точнее, в метаморфическое единство, имеющее специфическую жанровую структуру.

«Двенадцать» — это не просто одна большая, сложная по структуре, метафора, а именно метаморфическое единство, в динамике которого эмпирическое обнаруживает свою глубинную связь с обобщенно-символическим, сохраняя в то же время свой исходный реально-эмпирический смысл. Ванька, например, существует в поэме и как реальный человек, и как пес — символ «старого мира». А Петруха до конца остается реальным человеком, красногвардейцем, но вместе с тем его внутренние метаморфозы, ведущие к нравственному «вочеловечению», являются первоисточником символического обобщения, воплощенного в образе Христа.

В «Двенадцати» блоковский метафоризм изменяется качественно и перерастает в метаморфизм, причем необходимой предпосылкой для такого перерастания явилось прямое, в известном смысле — прозаическое и реалистическое восприятие конкретно-исторической действительности, которое сказалось в сюжетности и психологизме произведения, в его современном материале, а главное — в органическом сопряжении эмпирически-реального плана с планом обобщенно-символическим, философским. Без прямого восприятия современной действительности и, в особенности, без проникновения в психологию масс, в психологию коллективного характера, Блок, очевидно, не смог бы глубоко раскрыть трагедийное очищение нравственных чувств, то очищение, которое определяет сущность метаморфического процесса в «Двенадцати». Составные части внутренней драматургической структуры поэмы подобны ступеням на пути

все большего погружения в глубины эмпирической действительности революционной эпохи и одновременного открытия в ней связей вселенского значения. Эти составные части являются этапами из одного круга жизни в другой, звеньями в метаморфическом процессе «узнавания», имеющем в кульминации и в эпилоге трагедийный характер.

Художественное воплощение этого метаморфического процесса Блок дает в специфическом жанре поэмы-трагедии, отвечавшем как внутренним устремлениям самого поэта (см. V, 201; VIII, 164, 213), так и духу тех национальных классических трагедий, которые он развивал в своем творчестве. Размышляя о судьбах жанра трагедии в России, Блок в декабре 1919 года писал: «Трагедия, уйдя в сторону в Борисе Годунове, замерла на неподвижной точке в «Грозе» и Ал. Толстом; она еще не развернулась и вся находится в будущем» (VI, 139). Можно сказать, что на этом пути к национальной поэтической трагедии одной из больших вех является и поэма-трагедия Блока «Двенадцать».

III

30 января 1918 года, едва закончив накануне черновик «Двенадцати» — предстояла еще «отделка, интервалы» (IX, 388) — Блок в едином порыве, не переводя творческого дыхания, создает стихотворение «Скифы», которое уже 7 февраля (20 февраля по новому стилю) появляется в газете «Знамя труда», еще до того, как там же 18 февраля (3 марта по новому стилю) будет опубликована поэма «Двенадцать».

Чем же была вызвана эта стремительность и о чем она свидетельствовала? Несомненно, что появление стихотворения «Скифы» было ускорено ходом текущих событий. Уже будучи вплотную занятым «Двенадцатью», поэт с напряженным вниманием следил за ходом мирных переговоров в Брест-Литовске, которые вела молодая Советская республика с кайзеровской Германией и ее союзниками по первой мировой войне. Блок считал, что внешняя опасность мешала «скифам» делать свое внутреннее революционное дело, имеющее всемирное значение. 11 января поэт делает в дневнике большую запись, которая много дает для понимания развития замысла «Скифов». В ней, в частности, говорилось: «Результат» брестских переговоров (т. е. никакого результата, по словам «Новой жизни», которая на большевиков негодует). Никакого — хорошо-с.

Но позор 3½ лет («война», «патриотизм») надо смыть.

Тычь, тычь в карту, рвань немецкая, подлый буржуй. Артачься, Англия и Франция. Мы свою историческую миссию выполним.

Если вы хоть «демократическим миром» не смоете позор вашего военного патриотизма, если нашу революцию погубите, значит вы уже *не арийцы больше* (VII, 317).

Говоря о воинственности «старого мира», поэт имел в виду не только Германию, но и Англию с Францией, которые были союзниками царской России (а потом и Временного правительства) в империалистической войне. Блок по-своему предчувствовал, что весь старый европейский мир, а также Япония, станет организатором интервенции против революционной России. Еще 2 мая 1917 года он писал матери по поводу революционных событий: «Жалеть-то не о чем, изолгавшийся мир вступил, во всяком случае, в *ЛУЧШУЮ* эпоху. Сейчас самые большие враги (англичане, а также французы и японцы) угрожают нам, пожалуй, больше, чем немцы. Это признак, что мы устали от вранья. Нам *надоело*, этого Европа не осмыслит, ибо это *просто*, а в ее запутанных мозгах — темно. Но, презирая нас более чем когда-либо, они смертельно нас боятся, я думаю; потому что мы, если уж на то пошло, с легкостью пропустили сквозь себя желтых и затопили ими не один Реймский собор, но и все остальные их святые магазины. Мы ведь плотина, в плотине — шлюз, и никому отныне не заказано приоткрыть этот шлюз «в сознании своей революционной силы» (VIII, 487).

С усилением внешней опасности мысль о возможности приоткрытия «шлюза» вытесняется мыслью о необходимости прежде всего защиты революции от интервенции воинственного Запада. Решение духовно-нравственных проблем вселенского масштаба, стоявших, по убеждению Блока, перед русской революцией, сталкивалось с необходимостью решения задач, исторически более конкретных и практических. Так революционная Россия столкнулась с проблемой войны и мира. В. И. Ленин еще в период подготовки Октябрьской революции в апреле 1917 года писал: «Война привела все человечество *на край пропасти*, гибели всей культуры, одичания и гибели еще миллионов людей, миллионов без числа.

Выхода *нет*, кроме революции пролетариата»¹.

О том, что империалистическая война способствовала духовному одичанию людей и разрушению культуры, писал и Блок. В статье «Интеллигенция и Революция», явившейся програм-

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 31, с. 182.

мой не только для «Двенадцати», но и для «Скифов», он подчеркивал, что «европейская бойня» «оказалась достойным венцом той лжи, грязи и мерзости, в которых купалась наша родина». И не только она одна. «Европа сошла с ума: цвет человечества, цвет интеллигенции сидит годами в болоте, сидит с убеждением (не символ ли это?) на узенькой тысячеверстной полоске, которая называется «фронт» (VI, 10). Блока особенно волновало, что война, разъединяя людей и народы, способствовала их духовному одичанию. «Вот,— продолжал он,— под игом грязи и мерзости запустения, под бременем сумасшедшей скуки и бессмысленного безделья, люди как-то рассеялись, замолчали и ушли в себя: точно сидели под колпаками, из которых постепенно выкачивался воздух. Вот когда действительно хамело человечество, и в частности — российские патриоты» (VI, 11).

А. Блок был уверен, что «каждый лишний день войны уносит культуру» (IX, 317). В трактате «Крушение гуманизма» (весна 1919 г.), развивающем историко-философскую проблематику, намеченную в «Скифах», он с особой силой подчеркнул резкую противоположность между культурой и цивилизацией. Культура, по Блоку, отличается органической цельностью, верностью «духу музыки», равновесием между человеком и природой, искусством и жизнью, а цивилизация — внутренней раздробленностью и бездуховностью (см.: VI, 100—105). Война как раз и ускорила давно начавшееся превращение европейской культуры в «мещанскую цивилизацию» (VI, 23), в «обескрылевшую и отзвучавшую цивилизацию» (VI, 111), усугубила «грехи» европейской цивилизации «против духа музыки» (VII, 328), и за эти «грехи» цивилизация должна была понести неизбежное возмездие.

«Многовековую ложь цивилизации», увенчанную ложью европейской бойни, призвана была разрушить, как считал Блок, «великая и всемирная Революция» (VI, 22). Именно такой Революцией с большой буквы показалась ему вначале Февральская революция (см.: VIII, 504). Однако буржуазное Временное правительство России не могло понять, что «мы устали от вранья», что «нам надоело». Европейская бойня продолжалась. Остро ощутив «поворот направо», Блок 12 июля 1917 года пишет матери: «Опять я не вижу будущего, потому что проклятая война затягивается, опять воняет ей» (VIII, 506), а 19 октября отмечает в дневнике: «Один только Ленин верит, что захват власти демократией действительно ликвидирует войну и наладит все в стране» (VII, 312).

Октябрьская революция решительно осудила мировую войну. «Мир и братство народов» — вот знак, под которым проходит русская революция. Вот о чем ревет ее поток. Вот музыка, которую имеющий уши должен слышать, — писал Блок в статье «Интеллигенция и Революция» (VI, 13). Однако европейская буржуазия не хотела слышать этой «музыки». «Старый мир», как и предчувствовал поэт, вступал на путь интервенции против молодой Советской Республики. Брест-литовские мирные переговоры зашли в тупик. 27 января 1918 года Германия в ультимативной форме потребовала от советской делегации подписания договора, согласно которому от Советской России отторгались обширные западные территории, оккупированные немцами. Советская делегация имела указание всячески затягивать переговоры, а в случае предъявления ультиматума подписать мирный договор и на тяжелых условиях, чтобы только спасти революцию от удара. 28 января Троцкий, возглавлявший советскую делегацию, парушив директиву В. И. Ленина, заявил, что советская сторона отказывается подписать мирный договор на условиях, продиктованных Германией, но в то же время выходит из войны и демобилизует свою армию. Это заявление развязывало руки немецким интервентам, и Советская Республика оказалась перед лицом смертельной опасности. В этот критический момент Блок и создает в стремительном гражданском и творческом порыве свое стихотворение «Скифы».

Однако это стихотворение не было только простым откликом на злобу дня, но и заключало в себе глубокие историко-философские размышления о судьбах России, о ее взаимоотношениях с Западом и Востоком. Совершенно ясно, что произведение такой идейно-художественной значимости, как «Скифы», могло быть написано быстро лишь при условии, если мысли, воплотившиеся в нем, вынашивались поэтом давно. И действительно, проблематика, подытоженная в «Скифах», волновала Блока на протяжении всего его дооктябрьского творчества: взяв свой исток в юношеском стихотворении «Гамаюн, птица вещая», написанном еще до «Стихов о Прекрасной Даме», она получила развитие в патриотической лирике третьего тома, в частности — в цикле «На поле Куликовом», а также в драме «Песня Судьбы» и затем в неоконченной поэме «Возмездие». Кстати, уже после «Скифов» Блок предпринимает серьезную переработку «Песни Судьбы» и пытается продолжить работу над «Возмездием».

Наконец, стремительность появления «Скифов» сразу вслед за «Двенадцатью» может быть глубже и полнее объяснена

лишь с учетом наличия органической взаимосвязи между этими произведениями, составляющими своеобразную и внутренне цельную поэтическую диологию о «русском строе души» в революционную эпоху. Если в первой части диологии Блок сосредоточил свое внимание преимущественно на трагедийно-драматическом взаимодействии двух начал в «русском строе души», двух «стихий» — интимно-любовной и вселенской, то есть на проблематике нравственно-философского характера, которая ранее определилась главным образом в «Стихах о Прекрасной Даме», в циклах «Снежная Маска», «Файна», «Кармен», в драмах «Балаганчик», «Незнакомка», «Роза и Крест», то во второй части диологии поэта прежде всего интересует историческая и эпическая природа «русского строя души». Эти две линии с самого начала не были обособлены у Блока друг от друга; их взаимодействие, которое со временем становилось все более тесным и сложным, определяло жанровую и циклическую структуру его творчества, вело к формированию цельных идейно-художественных комплексов, органически объединяющих эти линии. «Двенадцати» и «Скифам» суждено было стать завершающим и итоговым идейно-художественным комплексом в творчестве Блока, стать поэтической диологией, первая часть которой неизбежно предопределяла появление второй.

О взаимосвязи «Двенадцати» и «Скифов» свидетельствует и тот факт, что замысел этой диологии о «русском строе души» в революционную эпоху, как уже отмечалось, вынашивался поэтом практически одновременно. Не исключено, что именно под влиянием эпической части общего замысла, то есть под влиянием «Скифов», Блок приходит к окончательному решению писать «Двенадцать» в форме поэмы, сохранив трагедийность в ее внутренней структуре.

Стихотворение «Скифы» имеет ярко выраженный публицистический характер. Блоку и до Октябрьской революции не были чужды гражданские мотивы, но в его поэзии они обычно не воспринимались как отклики на злобу дня, на вполне конкретные события текущей жизни. Собственно публицистический темперамент — а он со временем все больше давал о себе знать — заметнее обнаруживал себя в ту пору не в стихах, а в статьях поэта. Глубокое чувство революционной современности, обострившееся у Блока в период создания «Двенадцати» и оказавшее решающее влияние на художественный строй этой поэмы, усилило публицистические ноты в его поэзии. Недаром строчки «Мы на горе всем буржуям // Мировой пожар раздуем...», «Революционный держите шаг! // Неугомонный не дрем-

лет враг!» и другие воспринимались современниками как лозунги.

В «Скифах» мы уже имеем дело не с отдельными публицистическими интонациями, хотя бы и образующими лейтмотив, как в «Двенадцати», — весь строй стихотворения от начала и до конца выдержан в стиле высокой ораторской речи, звучащей гневно и величественно, мужественно и уверенно, рассудительно и страстно, призывно и торжественно. Пожалуй, никогда раньше голос Блока не был исполнен такой силы, напряженности и значимости, как в этом стихотворении — ведь поэт обращался к Европе, к «старому миру» от лица «скифов», от лица революционной России:

Миллионы — вас. Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы.
Попробуйте, сразитесь с нами!
Да, скифы — мы! Да, азиаты — мы,
С раскосыми и жадными очами!

Уже начало стихотворения заслуживает того, чтобы рассмотреть его повнимательнее. Эпическое «мы», от лица которого говорит поэт, монументально по своему содержанию и имеет широкий смысл. Еще в своем дооктябрьском творчестве, разрабатывая тему России, Блок настойчиво стремился к органическому слиянию личного и общенародного. Это стремление становится особенно интенсивным в период Октябрьской революции. В поэме «Двенадцать» он создает уникальный по своей художественной структуре «коллективный характер», с которым его собственный голос сложно взаимодействует. Однако в этом взаимодействии не было еще той полноты слияния личного и коллективного, какой поэт достигает в «Скифах», и которая является эпической в прямом смысле этого слова.

Сказанное не следует понимать таким образом, что эпическое сознание Блока от «Двенадцати» к «Скифам» поднялось на новый, более высокий уровень. Такое понимание исключается хотя бы потому, что эти произведения создавались одновременно. Все дело в том, что в «Скифах» Блок изображает собственно эпическую ситуацию, в которой полнее и ярче всего проявляется общенародная консолидация, единство личного и общего. Представление об эпическом прежде всего связано с изображением народной жизни, но отнюдь не всякой народной жизни, а лишь такой, в которой на первый план выдвинуто внутреннее единство, консолидация. Гегель справедливо писал о том, что эпическая ситуация возникает во время войны одного народа против другого, причем война должна иметь всемирно-

историческое оправдание. Перед лицом внешней опасности происходит консолидация национальных сил, способствующая осознанию нацией себя как эпической цельности¹. В классических видах эпоса самосознание такой цельности выражалось в образе героя, который персонифицировал в себе наиболее характерные черты всей нации. В поэтическом эпосе новейшего времени героем, воплощающим в себе свойства всего народа, можно считать Василия Теркина из «Книги про бойца» А. Твардовского.

В годы Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны общенациональной и общенародной цельности и консолидации возникнуть не могло, ибо нации и народы были внутренне расколоты на противоборствующие классы и станы, на красных и белых. Об эпической консолидации, возникшей на социальной, классовой основе, можно говорить лишь применительно к той части нации и народа, которая оказалась на стороне революции. Именно здесь возникли поэтические произведения, проникнутые пафосом революционного коллективизма. Этот пафос был свойствен не только пролетарским поэтам, говорившим от имени масс в том же духе, как, например, В. Кириллов или А. Гастев, но по-особому и всем поэтам, ставшим на сторону революционного народа: А. Блоку с его «Двенадцатью», В. Маяковскому с его «Мистерией-буфф» и «150 000 000», С. Есенину с его «Инонией» и другими «орнаментичными» поэмами, В. Хлебникову с его «Ладомиром» и многим другим.

Чувство революционного коллективизма содержало в себе, несомненно, эпические свойства, на основе которых и развивался лирический эпос революционной эпохи, в котором поэт получал право говорить от имени революционных масс.

Среди значительных произведений тех лет, запечатлевших собственно ситуацию эпического единства перед лицом иностранного вторжения, в первую очередь следует назвать «Скиффов» А. Блока. Широким, суровым и величественным дыханием эпоса проникнут как смысл, так и ритмико-интонационный строй стихотворения. Оно начинается без крика и громких лозунгов, спокойно, но твердо, с сознанием собственной силы и достоинства: «Мильоны — вас. Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы». После каждой фразы в первом стихе стоят точки, а не восклицательные знаки. Паузы, разделяющие монолитную речь на

¹ См.: Гегель. Эстетика. В четырех томах, т. 3. М., «Искусство», 1971, с. 440.

ощутимо весомые звенья, настолько значительны, что их лучше будет назвать старинным словом — цезуры. Латинское слово «цезура», означающее словораздел (буквально — рассечение) в стихе, уместнее употребить в данном случае потому, что в этом термине есть оттенок торжественности, соответствующий интонационно-ритмическому строю стихотворения Блока. О цезуре принято обычно говорить только применительно к античному и силлабическому стихосложению, где она играла весьма важную роль. В силлабо-тонике цезура особенно ощутима в многостопных стихах, а «Скифы» как раз написаны пятистопным ямбом, который в четных стихах имеет усеченные стопы. Только в отдельных случаях четные стихи содержат четыре («Монголов и Европы!») или шесть стоп («С раскосыми и жадными очами!»), тоже с усеченными клаузулами.

Роль цезур в стихотворении «Скифы» — не только интонационно-ритмическая, но и смысловая. Пауза, разделяющая выражения «Мильоны — вас» и «Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы», означает противопоставление: вас — много, но нас — еще больше. Фраза «Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы», как и предшествующая ей, заканчивается точкой: поэт пока еще продолжает сдержанно фиксировать расстановку сил, но в троекратном, эпическом по своей природе, повторении слова «тьмы» уже чувствуется повышение интонации, которое завершается предостерегающим восклицанием: «Попробуйте, сразитесь с нами!» Мысль о том, что именно воинствующий Запад, а не «скифы», является источником враждебного противостояния двух сторон, Блок излагает так:

Вы сотни лет глядели на Восток,
Копя и плавя наши перлы,
И вы, глумясь, считали только срок,
Когда наставить пушек жерла!

Вот — срок настал. Крылами бьет беда,
И каждый день обиды множит,
И день придет — не будет и следа
От ваших Пестумов, быть может!

Не милитаристские устремления, а сознание смертельной опасности, нависшей над революционной Россией, заставило поэта твердо сказать о неисчислимой мощи «скифов» и одновременно предупредить Запад о том, что он и сам может оказаться в тяжелом положении, если не прекратит своей экспансии на Восток. Начав первую часть стихотворения с предосте-

режения: «Попробуйте, сразитесь с нами!» — Блок завершает ее обращением:

О, старый мир! Пока ты не погиб,
Пока томишься мукой сладкой,
Остановись, премудрый, как Эдип,
Пред Сфинксом с древнею загадкой!

Все стихотворение имеет трехчастную композицию. Каждая часть заканчивается обращением к «старому миру». Сначала поэт призывает его прекратить военную интервенцию, остановиться «пред Сфинксом с древнею загадкой», затем предлагает ему мирные, братские объятия:

Придите к нам! От ужасов войны
Придите в мирные объятия!
Пока не поздно — старый меч в ножны,
Товарищи! Мы станем — братья!

И, наконец, заключительное обращение является идейным фундаментом трехчастной композиции, на нем держится все здание стихотворения:

В последний раз — опомнись, старый мир!
На братский пир труда и мира,
В последний раз на светлый братский пир
Сзывает варварская лира!

Все три обращения к «старому миру» настолько близки друг к другу по своему содержанию, что их можно назвать рефренами, только рефренами не в обычном значении, то есть не дословными повторами определенных строк стихотворения, а рефренами идейными, смысловыми, имеющими при общности содержания различное словесное оформление. Настойчиво предупреждая «старый мир» о грозящей ему опасности, Блок не менее настойчиво призывает его «в мирные объятия». Все смысловые рефрены поэт предваряет развернутыми мотивировками, которые постепенно не только все больше усиливают звучание призывов, но и придают каждому последующему из них дополнительный, еще более широкий, чем в предшествующем призыве, смысл.

Мотивировка к первому смысловому рефрену посвящена в основном характеристике воинственного отношения Запада к «скифам» и Востоку. «Старый мир» привык смотреть на все без различия народы, населяющие Восток, как на дикарей, варваров, носителей разрушения, заслуживающих лишь глумления

и уничтожения. Россия, «скифы» для буржуазной Европы ничем не отличаются от «свирепого гунна» или «монгольской дикой орды». Революция, по бытовавшим как на Западе, так и в самой России представлениям, только разбудила дремавшие в русском народе разрушительные скифские страсти.

Сам Блок никогда не отождествлял революционный народ России с гуннами и «дикую орду», а слово «скифы» понимал совсем по-другому, чем русские и зарубежные контрреволюционеры. Вот почему его заявление: «Да, скифы — мы! Да, азиаты — мы, // С раскосыми и жадными очами!» — следует воспринимать как полемический ход в споре с теми, кто видел в русском народе только дикарей. Слово «да», с особым полемическим оттенком повторенное дважды, свидетельствует о том, что Блоку были известны расхожие на Западе (и среди русских контрреволюционеров) представления о революционной России. Да, говорил поэт, мы знаем, что на Западе нас считают скифами, азиатами. Мы и не отрицаем этого; больше того — мы подчеркиваем это, потому что мы действительно азиаты, но не азиаты, подобные гуннам или «монгольской дикой орде»: мы — скифы, и это различие должны осознать на Западе, чтобы избежать катастрофической для него встречи с «монгольской дикую орду».

В мотивировке ко второму смысловому рефрену Блок подробно говорит о своеобразии «скифов», сам посвящает Запад в загадку России-Сфинкса, но уже и в мотивировке к первому смысловому рефрену он указывает на то главное, что отличает «скифов» от других «азиатов»: «Мы, как послушные холопы, // Держали щит меж двух враждебных рас // Монголов и Европы!» Здесь Блок близок к Пушкину, который 19 октября 1836 года в неотправленном письме к П. Я. Чаадаеву по поводу его первого «Философического письма», опубликованного в журнале «Телескоп», замечал: «Что касается мыслей, то вы знаете, что я далеко не во всем согласен с вами. Нет сомнения, что схизма (разделение церквей) отъединила нас от остальной Европы и что мы не принимали участия ни в одном из великих событий, которые ее потрясали, но у нас было свое особое предназначение. Это Россия, это ее необъятные пространства поглотили монгольское нашествие. Татары не посмели перейти наши западные границы и оставить нас в тылу. Они отошли к своим пустыням, и христианская цивилизация была спасена. Для достижения этой цели мы должны были вести совершенно особое существование, которое, оставив нас христианами, сделало нас, однако, совершенно чуждыми христианскому миру,

так что нашим мученичеством энергичное развитие католической Европы было избавлено от всяких помех»¹.

В этих замечаниях Пушкин говорил о России по существу как о щите, которым Европа была прикрыта от разрушительного нашествия. Блок в духе пушкинских традиций писал о том, что благодаря этому щиту «старый горн» Европы имел возможность «ковать» цивилизацию, заглушая «грома лавины», надвигающейся с Востока. Автор «Скифов» напоминает, что «провал и Лиссабона, и Мессины» был для Европы «дикой сказкой». Поэт здесь имел в виду, что в 1908 году итальянский город Мессина, а в XIV и XVIII веках португальская столица Лиссабон были разрушены страшными землетрясениями. О трагедии Мессины и других южноитальянских городов сам Блок писал в статьях «Стихия и культура» и «Горький о Мессине». В стихотворении «Скифы» поэт предупреждает «старый мир» о том, что «лавины с Востока может быть не менее опустошительной, чем землетрясения в Лиссабоне и Мессине, чем нашествие арабов в конце IX века на древнегреческую колонию в Южной Италии — Пестум, если сама Европа разрушит прикрывающий ее «щит». Она должна остановиться перед революционной Россией, как «пред Сфинксом с древнею загадкой».

В мотивировке ко второму смысловому рефрену Блок разъясняет «старому миру» загадку «России-Сфинкса». Как известно, образ Сфинкса восходит к древнегреческим преданиям о чудовище, которое обрекало на гибель всех, кто не мог отгадать загаданной им загадки. В трагедии Софокла «Эдип-царь», основанной на этих преданиях, Сфинкс у ворот города Фивы спрашивал: «Кто утром ходит на четырех, днем — на двух ногах, а вечером — на трех?» Эдип, отгадав эту загадку, тем самым спас себя и город Фивы от гибели. Образ Сфинкса пришел к древним грекам с Востока, из древнеегипетской мифологии. Обращение Блока к этому образу могло быть стимулировано и тем, что изваяния двух Сфинксов, привезенные из Египта и установленные на невиской набережной напротив Академии художеств, стали заметной деталью в ансамбле Петербурга — столицы Российской империи.

Двойственный образ Сфинкса соотносится Блоком с двойственностью самих «скифов» и с двойственностью их отношения к Западу.

¹ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах. Издание третье, т. 10. М., «Наука», 1966, с. 874.

Россия — Сфинкс. Ликуя и скорбя,
И обливаясь черной кровью,
Она глядит, глядит, глядит в тебя,
И с ненавистью, и с любовью!

Да, так любить, как любит наша кровь,
Никто из вас давно не любит!
Забыли вы, что в мире есть любовь,
Которая и жжет, и губит!

Мотив любви — ненависти весьма характерен для творчества Блока, для его лирики, драматических произведений, поэмы «Двенадцать». Он является органическим для его «гармонии противоречий» (V, 34), для его поэтики романтических контрастов. «Спасительный яд творческих противоречий» (VI, 24) Блок считал источником движения и обновления жизни и искусства, свойством молодого, полного нерастраченных сил, развивающегося организма. По мнению поэта, творческие противоречия чужды буржуазной, мещанской цивилизации.

Любовь-ненависть с ее «спасительным ядом творческих противоречий» доступна людям не старого, а нового мира, людям с будущим — «скифам». Именно их Блок считает способными овладеть «гармонией противоречий» и подняться «на высоту артистического человечества» (VI, 22). «Скифы» — не только «щит» между Европой и Азией, они и посредники между ними. В «скифах» азиатская страстность, напористость, воля, острое ощущение плоти сочетается с духовной жадностью к европейской науке, поэзии, философии...

Мы любим всё — и жар холодных числ,
И дар божественных видений,
Нам внятно всё — и острый галльский смысл,
И сумрачный германский гений...

Мы помним всё — парижских улиц ад,
И венецянские прохлады,
Лимонных роц далекий аромат,
И Кельна дымные громады...

Мы любим плоть — и вкус ее, и цвет,
И душный, смертный плоти запах...
Виновны ль мы, коль хрустнет ваш скелет
В тяжелых, нежных наших лапах?

Привыкли мы, хватая под уздцы
Играющих коней ретивых,
Ломать коням тяжелые крестцы,
И усмирять рабынь строптивых...

Можно сказать, что «скифам» свойственна та всемирная отзывчивость, о которой говорил Достоевский в своей речи о Пушкине. Однако, если Достоевский связывал всемирную отзывчивость прежде всего с гением Пушкина, то в стихотворении Блока она воплощена в широком, эпическом «мы», включающем в себя и народные массы, разбуженные революцией. Эта всемирная отзывчивость и есть проявление той артистичности, о которой писал Блок в статье о Вагнере и, несколько позднее, в трактате «Крушение гуманизма». Поэт был уверен, что «возвратить людям всю полноту свободного искусства может только великая и всемирная Революция, которая разрушит многовековую ложь цивилизации и поднимет народ на высоту артистического человечества» (VI, 22). Необходимо еще заметить, что всемирная отзывчивость «скифов» шире и полнее той всемирной отзывчивости, о которой говорил Достоевский, так как блоковские «скифы» восприимчивы не только к Западу, но и к Востоку. Здесь в эпической форме проявилась та идея синтеза стихии и культуры, которая была так дорога Блоку и надежды на реальное воплощение которой у него усилились в революционную эпоху. Утверждению этой идеи посвящена центральная часть стихотворения «Скифы».

А. Альтшулером было высказано мнение, что в стихотворении «Скифы» для Блока «взаимоотношение «культуры» и «стихии», — неразрешимый диссонанс»¹. Такой вывод нельзя признать правильным, так как он основывается на одностороннем, а поэтому и неверном толковании блоковского восприятия стихии, культуры и их взаимодействия. Альтшулер полагает, что для поэта носителем культуры является интеллигенция Запада, и только к ней, способной понять и услышать, а не к буржуазии Запада, он обращался. Конечно, Блок обращался и к европейской интеллигенции, когда имел в виду европейскую культуру («Мы любим всё — и жар холодных числ, // И дар божественных видений, // Нам внятно всё — и острый галльский смысл, // И сумрачный германский гений...»), но когда он говорил: «И вы, глумясь, считали только срок, // Когда наставить пушек жерла!» — то совершенно ясно, что интеллигенция здесь имелась меньше всего в виду. Несомненно, в стихотворении «Скифы» Блок дал собирательный, обобщенный образ Западной Европы, названной им «старым миром». А современный «старый мир» — это не культура, а «отзвучавшая цивилизация»

¹ А. Альтшулер. Ненавидящая любовь (Заметки о «Скифах» А. Блока). «Вопросы литературы», 1972, № 2, с. 77.

(VI, 111), хотя внутри нее и сохранились элементы прежней культуры («острый галльский смысл», «сумрачный германский гений» и т. д.), которые становятся духовным достоянием нового мира, достоянием «скифов», в частности.

С другой стороны, стихия — это не только «скифы», но и «свирепый гунн», «монгольская дикая орда», то есть стихия Востока в целом. Однако эта восточная стихия неоднородна, чего не замечают многие исследователи. Если «свирепый гунн» и «монгольская дикая орда» являются носителями разрушения, врагами не только цивилизации, но и культуры, то «скифы» не только восприимчивы к культуре, но и являются носителями новой культуры. «Скифы» потенциально сохраняют в себе разрушительную стихию, она в них может пробудиться, но Блок особенно выделяет ту сторону «скифской» стихии, которая способна органически воспринять и творить культуру. «Скифы» подобны тем «варварам», какими были галлы, германцы, англосаксы и другие племена в эпоху разложения «старого мира» Римской империи. Блок отмечал, что «в такие времена бессознательными хранителями культуры оказываются более свежие варварские массы» (VI, 99).

Если в поэме «Двенадцать», изображая как творческую, так и разрушительную сторону революционной стихии, Блок раскрыл ее трагическую сущность, то в стихотворении он показал, что собственно «скифская», а не вообще восточная, стихия устремлена к эпическому единству с культурой. Эта тенденция особенно отчетливо выявилась в эпической ситуации, когда на первый план выдвинулись не внутренние коллизии русской революции, а потребность во внутренней консолидации перед лицом внешней опасности, поставившей под удар одно из важнейших завоеваний революции — предпосылку единства стихии и культуры.

В связи с разработкой в «Скифах» мотива национальной консолидации показательно, что еще современники поэта почувствовали в его стихотворении переключку со стихотворением Пушкина «Клеветникам России» (см.: VII, 327, 417; IX, 399), в котором также утверждалась мысль о необходимости патриотического единства перед лицом внешней угрозы. Заслуживает внимания и переключка «Скифов» с идеей «плотины» из второй части «Фауста» Гёте. В этом плане значительный интерес представляет запись, сделанная Блоком 29 января 1918 года, когда вчерне были закончены «Двенадцать» и готовы были появиться на свет «Скифы»: «Азия и Европа. Я понял Faust'a. «Knurre nicht, Pudel» (IX, 387).

А. Альтшулер высказал предположение, что речь шла о понимании первой части «Фауста», а фраза «Knuerge nicht, Pudel» связана с «образом» «голодного пса» — старого мира, замыкающего шестивие «двенадцати»¹. Думается, что для такого предположения нет никаких оснований. Поскольку Блок размышлял о проблеме «Азия и Европа», то фраза «Knuerge nicht, Pudel» («Не ворчи, пудель») соотносится не с «Двенадцатью», а со «Скифами», и обращена она в адрес «старого мира» Европы. Пафос утверждения эпической цельности «скифов» перед лицом европейской агрессии требовал очищения от «искушений» старого мира Европы, и поэтому в стихотворении «Скифы» оказался как бы вынесенным за скобки не только образ пса («Не ворчи, пудель»), но и контрастный по отношению к нему образ Христа, которые в поэме «Двенадцать» были символами трагических противоречий «коллективного характера».

Что же касается заявления Блока «Я понял Faust'a», то оно касается не первой, а второй части трагедии Гёте с ее идеей плотины, которая оказалась близкой к идейному пафосу «Скифов». О второй части «Фауста» Блок упоминает в дневниковой записи от 31 января 1918 года (см. VII, 323), а в записной книжке 25 июня 1918 года он отмечает: «В художнике — Фауст (плотины)» (IX, 414). Напомню также, что в самом начале оформления замысла «Скифов» поэт писал: «Мы ведь плотина...» (VIII, 487). В результате можно достаточно уверенно предположить, что вся запись «Азия и Европа». Я понял Faust'a, «Knuerge nicht, Pudel», относясь непосредственно к идее «Скифов», в то же время указывает на некоторую параллельность между первой и второй частью «Фауста» Гёте, с одной стороны, и между первой и второй частью поэтической диалогии Блока, с другой стороны. Стремление Фауста освободиться от Мефистофеля (пуделя), как и стремление Блока избавиться от искушений «старого мира» Европы (пса), свидетельствовало о переходе из мира трагедийного (первая часть «Фауста» и первая часть поэтической диалогии Блока — «Двенадцать») в мир эпический (вторая часть «Фауста» и вторая часть диалогии Блока — «Скифы»), из мира трагических исканий в мир эпического утверждения бытия с его идеей «плотины».

В третьей части стихотворения «Скифы» Блок предостерегал, что если «старый мир» Европы вероломно разрушит «скифскую» «плотину» и помешает революционной России осуще-

¹ «Вопросы литературы», 1972, № 2, с. 73.

ствить свою «историческую миссию», — «вскрыть Правду» (VII, 318), разрушить «многовековую ложь цивилизации» (VI, 22), заразить здоровьем человечество» (VII, 326), установить союз между стихией и культурой, — то тем самым он вызовет на себя историческое возмездие. «Века, века — вас будет проклинать // Больное позднее потомство!» Поэт рисует воображаемую картину, которая может стать страшной реальностью, если Европа разрушит «щит», прикрывающий ее с Востока:

Мы широко по дебрям и лесам
Перед Европою пригожей
Расступимся! Мы обернемся к вам
Своею азиатской рожей!

Идите все, идите на Урал!
Мы очищаем место бою
Стальных машин, где дышит интеграл,
С монгольской дикою ордою!

Но сами мы — отныне вам не щит,
Отныне в бой не вступим сами,
Мы поглядим, как смертный бой кипит,
Своими узкими глазами.

Не сдвинемся, когда свирепый гунн
В карманах трупов будет шарить,
Жечь города, и в церковь гнать табуц,
И мясо белых братьев жарить!..

Эта мотивировка, антитеза к заключительному смысловому рефрену «Скифов» вызывает, пожалуй, не меньше недоумений и кривотолков, чем образ Христа в финале «Двенадцати». А все дело в том, что картину возможного, исторически обусловленного возмездия с Востока следует воспринимать не буквально, а как развернутую метафору, ибо в прямом смысле никакой «монгольской дикой орды» и «свирепого гунна» давно уже не существовало, и как предупреждение «старому миру», который своей агрессивностью может сам вызвать на себя это возмездие. «Варварская лира» Блока звала не к этому возмездию, а сзывала народы «на братский пир труда и мира», призывала к союзу стихии и культуры:

В последний раз — опомнись, старый мир!
На братский пир труда и мира,
В последний раз на светлый братский пир
Сзывает варварская лира!

Блок взял эпиграфом к «Скифам» строки из стихотворения Вл. Соловьева «Панмонголизм»: «Панмонголизм! Хоть имя дико, // Но мне ласкает слух оно». Вл. Соловьев в своем творчестве уделил большое внимание проблеме взаимоотношений Запада и Востока. Ей, в частности, посвящены его стихотворения «Панмонголизм» и «Дракон», трактат «Три разговора».

Блок, несомненно, разделял опасения Вл. Соловьева, однако вместе с тем позиция автора «Скифов» была во многом иной, более историчной, чем у Вл. Соловьева. Для Вл. Соловьева нашествие пробудившихся, неисчислимых племен являлось «орудием божьей кары» Европе и России за их разобщенность в делах христианской веры. В заключительной, третьей части трактата «Три разговора», где приводится «краткая повесть об антихристе» (эпиграфом к ней взято первое четверостишие из «Панмонголизма»), Вл. Соловьев в форме фантастической притчи рассказывает о том, как внутренние европейские распри, в том числе и религиозные, привели не только к физической, но и духовной победе многочисленных племен, а затем и к появлению в Европе лже-Христа, антихриста, сверхчеловека. Только появление истинного Христа принесло гибель антихристу, сверхчеловеку. В стихотворении «Панмонголизм» говорится о том, как «рой пробудившихся племен» обрушивается на Русь:

Смирится в трепете и страхе,
Кто мог завет любви забыть...
И третий Рим лежит во прахе,
А уж четвертому не быть¹.

В «Скифах» Блок повторит трехчастную композицию «Трех разговоров», сосредоточив, вслед за Вл. Соловьевым, в заключительной части описание возмездия, однако в стихотворении Блока это возмездие является не «божьей карой», а результатом агрессии Запада против «скифов», которые из-за этой агрессии перестают быть для него «щитом». Далее, в отличие от Вл. Соловьева, у Блока нет и речи о необходимости подавления Западом восточной стихии военной силой: наоборот, поэт предостерегает Запад не только от войны со «скифами», но и от страшных последствий боя с «дикою ордою». Между тем Вл. Соловьев в стихотворении 1900 года «Дракон» приветствовал военные акции Германии в Китае, называя импера-

¹ Владимир Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., «Советский писатель», 1974, с. 104—105.

тора Вильгельма II именем героя древних немецких сказаний Зигфрида, христовым воином, понявшим, что «крест и меч — одно»¹. Вряд ли Вл. Соловьев мог назвать русских, как Блок, «скифами», то есть сопричастными азиатской стихии, ибо для автора «Трех разговоров» русские есть европейцы.

Следует обратить внимание и на различие поэтического строя «Панмонголизма» и «Скифов». Если строй «Панмонголизма» — это строй инвективы, то «Скифы» сочетают в себе инвективу с величественной торжественностью оды, воспевающей не брань, а братство, «светлый братский пир», «пир труда и мира». В стихотворении Блока нет ни высокомерно-воинственного отношения к азиатской стихии, в которой он видел не только разрушительное начало, но и начало здоровое, творческое, свойственное «скифам», ни тем более высокомерно-нигилистического отношения к европейской культуре. Вместе с тем русскому поэту были чужды, быть может, в равной мере и буржуазная цивилизация «старого мира» с ее агрессивностью, направленной на Восток, и дикая «гуннская» стихия.

К сожалению, в наше время сохраняются еще разного рода предубеждения против «Скифов», основанные на непонимании их основного пафоса и связанные, с одной стороны, с полным отождествлением их с «Панмонголизмом» Вл. Соловьева и, с другой стороны, с обвинениями поэта в апологетике азиатчины. Так, критик Б. Сарнов в статье «Семена, летящие на асфальт» («Новый мир», 1973, № 5), усомнившись в мирных побуждениях Блока, полагает, что «ужасная, трагическая картина неизбежной гибели всей европейской цивилизации вызывает в душе поэта не только ужас». Из дальнейших рассуждений критика следует, что никакого ужаса Блок вообще не испытывал, а испытывал лишь удовлетворение: «Тут не только пророчество и не только предостережение. Кажется, что поэт в глубине души испытывает нечто похожее на удовлетворение при мысли о том, что «свириный гунн» будет шарить в карманах трупов и жарить своих белых братьев». Б. Сарнову кажется, что «найти истоки странного удовлетворения не так уж трудно». Прочитав слова из дневника поэта о ненависти к благополучному соседу-буржуа, критик делает вывод, что «истокom этой всепоглощающей ненависти у Блока было отталкивание не столько нравственное или социальное, сколько эстетическое...». Эта «чисто эстетическая неприязнь к буржуа,— про-

¹ Владимир Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы. Л «Советский писатель», 1974, с. 137.

должает Б. Сарнов, — к его толстенькому брюшку и запаху чистого мужского белья разрослась в сознании Блока в неистовую, разъедающую душу ненависть»; «этот чисто эстетический критерий он превратил в фундамент своей философии истории». «Так он пришел, — по мнению критика, — к мрачной апологии скифства, к любованию дикостью, азиатчиной, к эстетизации самого духа насилия».

И все это говорится о Блоке, который был глубоко чужд всякому эстетству, с осуждением отмеченному им, например, у акмеистов; о Блоке, творчество которого характеризуется единством эстетического и этического; о Блоке, который воспринимал революцию как явление синтезирующее, снимающее «щиты» между всем обособленным, узкоспециализированным, замкнутым в себе самом. Ст. Лесневский («Литературная газета», 11 июля 1973, № 28), возражая Б. Сарнову, убедительно доказал, что у Блока в период революции не было чисто эстетических критериев, что в сознании поэта «музыка» несет единство социального, этического и эстетического». Нецельное восприятие поэзии Блока и жанровой специфики стихотворения «Скифы», в частности, сказалось у Б. Сарнова и в том, что он не заметил, что Блок проводит границу между «свирепым гунном» и «дикой ордой», с одной стороны, и «скифами» — с другой; что голос поэта звучит в стихотворении не лирически-обособленно, а слитно с голосом эпического целого.

Творческие дискуссии, которые за последние годы начали снова вызывать «Двенадцать» и «Скифы», свидетельствуют о том, что эти произведения перестают восприниматься теперь чисто академически, что в них стал по-новому открываться не только их исторический, но и современный смысл, обусловивший появление живого интереса к ним. Думается, что этот живой интерес будет со временем возрастать, способствуя глубокому и цельному проникновению в мир поэтической диалогии Блока о «русском строе души» в революционную эпоху.

АЛЕКСАНДР БЛОК — КРИТИК



Критическая проза Блока до сих пор остается наименее исследованной частью его творческого наследия. Особенно это относится к работам по проблемам современной ему литературы. Критические статьи и рецензии Блока сравнительно мало издавались, и хотя о них, конечно, говорится в специальных монографиях общего типа и можно насчитать около десятка специальных статей о прозе Блока, существует лишь одна работа, целостно рассматривающая эту сторону его творчества — труд Д. Е. Максимова — «Критическая проза Блока».

Еще не так давно можно было встретить негативное отношение к прозе поэта. Например, Ю. Тынянов утверждал, что в создании «образа Блока», его проза не принимает участия¹. Еще более категоричен был Д. Мирский, писавший, что «худож-

¹ Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., «Прибой», 1929, с. 512.

жественность» прозы Блока «паразитична по отношению к его стихам»¹.

Характерно для своего времени и высказывание В. Гольцева в статье, предпосланной сборнику «Александр Блок. О литературе»: «Можно было бы оспаривать право этой книги на появление в свет. В самом деле, все, что сказано здесь о литературе, о писателе, о творчестве, так далеко от нашего планового времени, от пафоса организации, от бодрого активизма... Над этой книгой царит старое романтическое представление о «душе» писателя, в которой бьют ключи вдохновения, возникшие неведомо когда и неведомо какими путями»².

Эту же мысль развивал В. Десницкий: «Странное чувство неизбежно охватит читателя наших дней, когда он страницу за страницей будет просматривать книгу критических статей и рецензий А. Блока.

Когда все это писано?.. как безнадежно устарели они, какая затхлая пыль далекого чужого прошлого подымается с этих страниц»³.

Такова была достаточно распространенная оценка произведений Блока — критика. И потребовались десятилетия, чтобы взгляд на прозу поэта начал меняться. Этому способствовало становящееся все более активным изучение русской литературы и культуры начала XX века, на фоне которой все значительнее выростала фигура Александра Блока — поэта, драматурга, публициста, критика. В работах о Блоке П. Громова, Д. Максимова, В. Орлова, Б. Соловьева, А. Туркова, Л. Долгополова и некоторых других исследователей уделяется должное внимание литературной критике, публицистике, лирическим статьям поэта. В изучении наследия Блока наступила пора обобщающих построений, при которых этапы его творческого пути рассматриваются в неразрывном единстве, целостности, а его художественная система — во взаимоотношениях с художественными системами предшественников и современников.

«Проза его,— справедливо указывает Д. Максимов — ...не заслоняется стихами... Она не только совпадает с ними, но

¹ Д. Мирский. О прозе Александра Блока. В кн.: А. Блок. Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 8. Л., «Издательство писателей», 1935, с. XIII.

² В. Гольцев. Предисловие. В кн.: Александр Блок. О литературе. М., «Федерация», 1931, с. 5.

³ В. Десницкий. А. Блок, как литературный критик. В кн.: А. Блок. Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 10. Л., «Издательство писателей», 1935, с. 5.

и тематически отличается от них по содержанию, прибавляет к общему облику поэта нечто вполне новое, исключительно важное, самоценное, выходящее за рамки его стихотворной лирики»¹.

Сам поэт, составляя план издания собрания своих сочинений, выделил литературно-критические работы в особый отдел, включив туда статьи и рецензии, затрагивающие проблемы только текущей литературы. В большинстве своем они относятся к эпохе первой русской революции и последующим годам реакции.

Попытаемся в этом очерке осветить лишь одну сторону писательской деятельности Блока — его работу литературного критика в 1903—1908 годах.

В отличие от Андрея Белого и Вячеслава Иванова, Александр Блок менее всего был теоретиком школы символизма. Но именно в его статьях внимательный читатель может увидеть, сколь остро ощущал кризис старой культуры, в частности, кризис символизма великий русский поэт.

А. Блок, сознавая ответственность художника перед обществом, полемизировал с высказываниями буржуазной критики, отрицавшей тенденциозность искусства. «Перед русским художником, — писал Блок в статье «Три вопроса», — вновь стоит неотступно этот вопрос *пользы*. Поставлен он не нами, а русской общественностью, в ряды которой возвращаются постепенно художники всех лагерей. К вечной заботе художника о форме и содержании присоединяется новая забота о *долге*, о должном и не должном в искусстве. Вопрос этот — пробный камень для художника современности: может быть, он одичал и стал отвлечен до такой степени, что разобьется об этот камень. Этим он докажет только собственную случайность и слабость. Если же он действительно «призванный», а не самозванец, он твердо пойдет по этому пути к той вершине, на которой сами собой отпадают те проклятые вопросы, из-за которых идет борьба не на жизнь, а на смерть в наших долинах; там чудесным образом подают друг другу руки заклятые враги: красота и польза» (V, 237). Но Блок был убежден, что большинство современных ему литераторов не были способны выполнить свой общественный долг: он резко выступил против многочисленных литературных чтений, считая, что читать многие из стихов современных поэтов не только не нужно, но и попросту вредно.

¹ Д. Е. Максимов. Критическая проза Ал. Блока. В кн. «Блоковский сборник» I, Тарту, 1964, с. 37.

«Вредно потому,— пояснял Блок,— ...что нельзя приучать публику любоваться на писателей, у которых нет *ореола общественного*, которые еще не имеют права считать себя потомками священной русской литературы ...вредно потому, что *большинство* новых произведений... недоступно большой публике, и она *права*, когда чистосердечно *ничего не понимает*; вредно потому, что все это вместе взятое порождает атмосферу не только пошлости и вульгарности,— хуже того: вечера нового искусства в особенности.... порождая все перечисленное, тем самым становятся как бы *ячейками общественной реакции*; как бы ни были крохотны и незначительны эти ячейки в круговороте нашей жизни, *они делают свое медленное дело неуклонно*» (V, 308).

Блок превосходил многих современных ему художников в обостренном, безошибочном чувстве той пропасти, что существовала между буржуазной интеллигенцией, ее искусством и народом, пропасти, соответствующей социальному неравенству богатых и бедных. Задолго до Октября Блок слышал приближающийся шум крушения старого мира, и в тот короткий срок, который оставался до взрыва, призывал каждого честного интеллигента заняться не праздною философскою болтовней и не обсуждением отвлеченных эстетических теорий, но практическим действием, которое могло бы повести если не к уничтожению, то, по крайней мере, к уменьшению пропасти между интеллигенцией и народом.

Мировоззрение Блока основывалось на понимании единства мира, общества, человека. Он мыслил в грандиозных масштабах, соединяя воедино факты из различных областей жизни с бытием всего мира в целом, с историческим процессом, с многовековой человеческой культурой. В предисловии к поэме «Возмездие» он писал: «Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор» (III, 297).

Воплощению в поэзии, по мысли Блока, и подлежал этот «музыкальный напор». Монистичности художественного восприятия действительности позволяла ему почувствовать за множеством фактов и явлений единство мира, охватить взором все, что окружает его в жизни, уловить и передать биение пульса эпохи. Он воспринимал и переживал действительность во взаимосвязи и взаимообусловленности всех ее явлений и событий, не только проникаясь ощущением единства и целостности мира, но и себя ощущая частью этого всеобщего и единого цело-

го, так как сознавал, что в поэтическом ощущении мира нет разрыва между личным и общественным.

...через край перелилась
Восторга творческого чапа,
И всё уж не мое, а наше,
И с миром утвердилась связь...

Именно поэтому литературно-критические работы Блока показывают отчетливо прослеживаемую в его идейной эволюции тенденцию — стремление к общественности, к гражданственности. Сам Блок пронизательно сказал: «Писатель — растение многолетнее. Как у ириса или у лилии росту стеблей и листьев сопутствует периодическое развитие корневых клубней, — так душа писателя расширяется и развивается периодами, а творения его — только внешние результаты подземного роста души. Потому путь развития может представляться прямым путем в перспективе, следуя же за писателем по всем этапам пути, не ощущаешь этой прямоты и неуклонности, вследствие постоянных остановок и искривлений» (V, 369—370).

Читая рецензии и критические статьи Блока, мы убеждаемся, что они сыграли существенную роль не только в литературной жизни первых десятилетий XX века. Их значение актуально и сегодня, они входят в сокровищницу отечественной культуры.

В 1903 году в журнале «Новый путь» была опубликована первая рецензия, написанная Александром Блоком.

С самого начала было принято решение печатать стихи в журнале по авторам. В февральской книжке появились стихи Сологуба, мартовский отвели Э. Гиппиус, но она уступила его Блоку — март представлялся самым естественным месяцем для его дебюта. Вообще выпустить этот журнал оказалось непросто — приходилось иметь дело с двумя цензурами — светской и духовной, последняя была особенно сурова — она стояла на пути стихов Блока, большие буквы которых, обращенные к какой-то «Прекрасной Даме», могли смутить любого цензора.

Но небольшой хитростью цензура была обойдена, и в марте 1903 года в журнале «Новый путь» появился цикл Александра Блока «Из Посвящений».

В этой же книжке журнал напечатал и рецензии Блока на перевод «Героинь» Овидия Д. Шестакова и на книжку «Близость второго пришествия спасителя» полковника Бейнингена. Сухо-иронически излагает Блок «идеи» отставного полковника, вычислившего на досуге время второго пришествия. Впрочем,

нас сейчас интересует не содержание забытой книги, а то, что Блок, сложная стилистика заметок которого даже в юношеском дневнике требует у современного читателя напряженной «борьбы» с формой, в первой своей рецензии четко, ясно и кратко пишет о разбираемой книге. Безусловно, рационально-религиозное сочинение Бейнингена глубоко чуждо ему, так недавно слагавшему молитвы Прекрасной Даме, и критик, чутко уловив фальшь положительно-математического стиля автора, стиля, не соответствующего самой теме сочинения, иронично заключает: «Неужели же арифметика откроет нам тот день и час, когда придет Сын человеческий?» (V, 525).

Упоминая в письме к отцу об опубликованных рецензиях, Блок многозначительно замечает: «Стихов пишу не очень много и не очень хорошо, как-то переходно; вероятно, чувствую переход от мистической запутанности к мистической ясности». ¹ Наступало время, когда громады социальных перемен отодвинули на задний план многих попутчиков Блока. Мир борьбы и тревоги начинал входить в его сознание, входить еще робко, проявляясь пока лишь в отдельных словах, случайных, казалось бы, строках и заметках. Все явственнее становится охлаждение Блока к петербургским и московским мистикам, его жажда «простой», ясной жизни.

Блок пишет в 1903 году С. Соловьеву о Мережковском: «Его значение исчерпается скорее, — именно в тот момент, когда многие из нас ясно увидят, что пора «заглядеться» на *другое*. Иное дело — явное нецеломудрие в его стиле (пожалуй, даже в стиле души). Ибо нельзя так вопить о том, на чем непременно понижается голос... Вообще, он так сложен пока, что в будущем окажется прост». А заканчивается это примечательное письмо неожиданно разяще: «Вот Розанов, м. б., проще, но в будущем осложнится. Признаюсь тебе, что редкий талант отвратительнее его» ². Знаменательная характеристика будущего автора фельетона «Попы, жандармы и Блок».

Было у Блока любимое понятие «несказанное». В его символике означало оно те глубинные мысли и чувства, о которых если и можно говорить, а точнее намекать, то в лирических стихах. Но Блок и в критической прозе часто не стремился к точности анализа и сухому расчленению текста, если дело касалось вопросов, глубоко лично затрагивающих его. Он все

¹ Письма Александра Блока к родным, т. I. Л., «Academia», 1927, с. 84.

² Письма Александра Блока. Л., «Колос», 1925, с. 52.

же был прежде всего поэтом — чувствительным и тончайшим выразителем интимного и личного. Поэтому некоторые его ранние рецензии более напоминают стихотворения в прозе, чем плод труда литературного критика.

Именно как выражение очень близкого для Блока «несказанного» следует воспринимать его примечательную рецензию на вторую драматическую симфонию Андрея Белого. Молодой московский символист искал в синтетической музыкальной конструкции симфонии наиболее близкую для себя форму, объясняющую богатое разнообразие жизненных тем. О музыке писал Белый Блоку: *«Она — искусство движения. Недаром в симфониях»* всегда две борющиеся темы; в музыкальной теме — она сама, отклонение от нее в многочисленных вариациях, и возврат — сквозь огонь диссонанса». Самая значительная и интересная из четырех литературных симфоний Белого — вторая: злободневная, пронизанная острыми и язвительными намеками на современность и в то же время серьезная и торжественная. Дух Владимира Соловьева, атмосфера литературного быта, мистическое поклонение героя «Жене, облеченной в солнце», сочетаются здесь с острым восприятием обыденного и обреченного существования, «страшного мира» большого рода.

Крайне лично написал о симфонии Белого Блок-критик: «Все это снилось мне когда-то. Лучше: грезилося мне на неверной вспыхивающей черте, которая делит краткий сон отдохновений и вечный сон жизни. Просыпаясь внезапно, после трудов и сует, я подходил к окну и видел далеко, в резких тенях, точно незнакомые контуры зданий... Это ли снилось мне, пришедшему из усталости, отходящему в усталость, робкому прохожему? И, как свеча, колеблемая ветром на окне, я смотрел вперед — в ночное затишье — и назад — в дневное убежище труда...» (V, 525).

Конечно, это было раскрытие мира поэта на его языке. Здесь все обостренно-субъективно: и стилистика, и ускользающая расплывчатость смысла, вдруг конкретизирующаяся в последнем абзаце, и цитирование Книги пророка Исая, Евангелия от Иоанна и дважды — обширно для небольшой рецензии Вл. Соловьева. Эта рецензия точно соответствует несколько более поздним словам Блока, отдавшего предпочтение в критике статьям, ярко и полно воплощающим «художественный индивидуализм», по сравнению с мещански-будничными приемами «объективной критики», то есть, как считал Блок, «критики без любви к тому, о чем она трактует».

Рецензия на 2-ю симфонию Белого произвела несколько неожиданное впечатление на редакцию «Нового пути», которой она предназначалась. Кстати, это была первая статья Блока, подписанная его полным именем. Петр Перцов вспоминает, что из-за лирически-субъективного характера он воспринял эту статью не как «критическую», а как еще одно стихотворение из цикла «Прекрасной Дамы», лишь из-за прозаической формы не попавшее в сборник стихотворений. И именно Перцов заметил ее краткость и выразительность. Эти качества вытекали из чрезвычайной насыщенности слов — характерной и для стихов Блока. В целом же сжатость, концентрированность вообще отличают литературно-критические опыты поэта.

К моменту, когда в «Новом пути» была опубликована рецензия на 2-ю драматическую симфонию, Блок с Белым еще не встречались. Между ними лишь началась переписка. Их первые письма разошлись в пути.

В том первом письме Андрею Белому Блок, отзываясь на раннюю статью Белого «Формы искусства», представляющую собой популяризацию важнейшей для символистов идеи о музыке как идеальной и абсолютной форме искусства, впервые высказал свою мысль о различии музыки, как «формы искусства», и музыки, как единственном выразителе того голоса, «что вечно поет внутри», то есть категории, что выше искусства. Именно в этом письме, заметил Вл. Орлов, Блок говорит о том, «что составило центральную тему его мировоззрения — тему музыкального восприятия мира»¹. «А главное, какая это музыка там в конце? Под «формой» ли она искусства? Ведь это в руку эстетизму, метафизикам, «Новому пути», «Миру искусства». Вы гениально достигли полпути и вдруг свернули, улыбнулись Мережковскому с его символом-соединением...» (VIII, 52).

А. Белого поразило это послание петербургского поэта. Впоследствии он вспоминал: «...Письмо — изумительное сочетание: из глубоких мыслей, юмора, мистики и полемического огня: остро блещут крутые и полные мысли строки... Здесь А. А. выявляет себя решительным максималистом, презирающим всякие компромиссы с терминологией отжившего мира «сократиков», которую я кокетничаю; язык мыслей моих — компромиссы; революционер Блок уличает меня.

Письмо озадачило и восхитило; не таким привык видеть я

¹ Вл. Орлов. Пути и судьбы. М.—Л., «Советский писатель», 1963, с. 474.

А. А., представляя его созерцательным, тихим, задумчивым, может более законченным, но не способным на юмор, полемику, бойкие экстравагантные шаржи; этот юмор в соединении со скептически обостренным умом озадачил меня: озадачили, пожалуй, и несколько трезвые ноты максималиста Блока; озадачило великолепное умение вести диалектику (поэты — плохие разсудочники)...»¹.

В это время Блок внимательно следит за деятельностью московских издательств, не пропускает книг, издаваемых в Москве «Скорпионом». «А за последнее время, — пишет он Перцову, — Скорпион вызывает очень большие дозы *личной* моей благодарности, издавая свои книги. Кстати — мои рецензии, боюсь, не годятся Вам — они длинные, но от души»². Одной из них была рецензия на два сборника стихотворений Бальмонта, выпущенных московскими издательствами «Скорпион» и «Гриф», — «Будем как солнце» и «Только любовь». «Типичная рецензия о maître»³, — замечает о ней П. Перцов.

Крупнейший представитель старшего поколения русских символистов К. Д. Бальмонт именно в сборниках, о которых писал в своей рецензии Блок, а также в предшествовавшей им книге «Горящие здания» достиг вершины своей поэзии. Блок точно почувствовал это. «Бальмонт тоже натворил чудес, выпустив последние две книги», — пишет он Белому.

В духе этих слов и рецензия — в ней характерный для критического опыта молодого Блока отказ от анализа, отсутствие конкретных определений. Шесть более или менее пространных цитат и сжатый комментарий к ним — так строит Блок рецензию. Он признает поэтическое мастерство Бальмонта — нет области, «в которую нет сил проникнуть поэту» (V, 528). Считает его стихи доказательством «единого происхождения» двух рычагов жизни — любви и вдохновения, считает каждое его стихотворение драгоценной каплей в бегущем водовороте поэзии, а общую мелодию книги «Только любовь» называет нежной и прозрачной.

К творчеству Бальмонта Блок-критик обращался неоднократно. Всего опубликовано две его статьи и шесть рецензий, а в архиве Пушкинского Дома хранится блоковская группировка стихов Бальмонта, охватывающая наиболее существенные мо-

¹ А. Белый. Воспоминания о Блоке. Берлин, «Эпопея», № 1, с. 160—161.

² П. Перцов. Ранний Блок. М., «Костры», 1922, с. 36.

³ Там же, с. 34.

менты в развитии его поэзии. Готовя статью к «Избранному» Бальмонта, первой в библиографическом списке критических работ поставил Блок свою рецензию на собрание стихов Бальмонта 1905 года.

Несколько нарушив хронологическую последовательность нашего очерка, обратимся к этой статье и еще одной рецензии Блока на сборник «Литургия красоты», также опубликованной в 1905 году, чтобы проследить эволюцию взглядов Блока на творчество «стихийного гения» Бальмонта. Рецензия на собрание стихов гораздо более аналитична, чем первая, опубликованная в «Новом пути». Блок констатирует популярность Бальмонта, он «первый поэт новой русской школы, удостоившийся «Собрания стихов»... Бальмонт побывал на страницах большинства толстых наших журналов. Бальмонта знает «большая» публика... Бальмонт читал лекции, выступал на литературных вечерах» (V, 545—546). И в то же время Блок замечает, что апогей творчества Бальмонта миновал, что его «величайшим подъемом был сборник «Будем как солнце». Блок критикует Бальмонта за некоторую несерьезность, недостаточную строгость его отдельных ранних стихов, он очень точно отмечает «преуменьшение задачи, которую и до сих пор не выполнил, да уж и не выполнит Бальмонт» (V, 549). Последнее — уже критическое предвидение, основанное не на эмоциональном восприятии, а на четком и проницательном понимании поэзии.

Критик замечает вопиющую неравноценность стихов Бальмонта, заставляющую чуткого любителя поэзии ломать голову: «Как из никуда не годного вышло превосходное... Между тем, дело объясняется проще: для будущей оценки Бальмонта придется просто выкинуть многое, что не создано, а вымучено и придумано, то есть — сам читатель должен произвести работу автора» (V, 550). Именно здесь заложен основной смысл ранних высказываний Блока о Бальмонте.

Говоря о лучших стихах Бальмонта, Блок прежде всего выделял их романтизм, напевность, «звукотрагическую», подтверждая свои выводы словами Белинского, адресованными Кольцову, о главном отличии русского стиха — певучести, музыкальности. Заканчивая рецензию на «Собрание стихов» Бальмонта, Блок отмечает, что поэт все более обращается к сфере ему совсем не свойственной — рассудочной поэзии.

Мысль эта находит развитие и в рецензии Блока на сборник «Литургия красоты». Он видит в этом сборнике начало разложения, пишет о мертвой полосе рассудочной поэзии, но упор-

но пытается нащупать мотивы «нового Бальмонта» по тем немногим, «но зато совершенно новым и снова прекрасным песням, которые запел сам себе удивленный поэт, рядом с ними повторяя без числа старое, будто все еще надеясь увидеть забытые сны» (V, 583). Это был период, когда Блок еще не полностью охладевает к Бальмонту. Со временем его оценка творчества этого поэта будет становиться все суровее. Нам же важно отметить, что уже в ранних критических опытах проявился своеобразный взгляд молодого Блока-критика на современную ему литературу. Первые рецензии Блока, пронизанные ароматом эпохи, являют нам не затхлую пыль далекого прошлого, как пытались уверить некоторые исследователи, а глубокую и ясную картину литературной жизни начала века. Лишь внешне субъективная, импрессионистская манера критической прозы Блока требует пристального вчитывания, и тогда становится возможно почувствовать живую, своеобразную блоковскую мысль и подивиться точности и непредвзятости его литературных суждений и оценок.

Летом 1903 года, перед свадьбой, в Москве купил Александр Блок книгу Брюсова «Urbi et Orbi». Она поразила его. «Этой осенью,— вспоминал Сергей Соловьев,— нас обоих совершенно раздавила новая книга Брюсова «Urbi et Orbi»¹ Я едва выкарабкиваюсь из-под тяжести его стихов,— пишет Блок С. Соловьеву. «...На языке до сих пор Брюсов. Он не змеюю сердце жалит, но как пчела его сосет...»² «Брюсов мучает меня приблизительно с твоего отъезда, ибо тогда я стал читать его книгу... Читать его стихи вслух в последнее время для меня крайне затруднительно, вследствие горловых спазм. Приблизительно как при чтении Пушкинского «Ариона» или «Ненастный день потух»... Впрочем, надо полагать, что скоро сам напишу стихи, которые все окажутся дубликатом Брюсова»³. Блок увидел в новой книге Брюсова «преемничество от Пушкина — и по прямой линии». Со стихами из «Urbi et Orbi» в его жизнь вошли новые темы, зашумел большой город, заговорили народные тайны, появилась «жизнь повседневная». Многие, и в том числе Блок, увидели в этой книге больше, чем сам автор, и Блок в позднейшем творчестве значительно глубже разработал «брюсовские» мотивы. Все это так, но именно Брюсов был действительно «великий маг» стиха, революционизировавший русскую поэтику,

¹ Письма Александра Блока. Л., «Колос», 1925, с. 21.

² Там же, с. 61—62.

³ Там же.

обогативший ее введением новых размеров и ритмов и расширивший ее пределы почти безгранично.

Образы и ритмы Брюсова, совпавшие в сознании Блока с «распутьем», на котором чувствовал себя поэт, с новым местом в фабричном районе Петербурга, где поселились молодые Блоки, дали жизнь новым темам в творчестве Блока.

Исследователи творчества Блока обычно справедливо отмечают, что его переход от книги «Стихов о Прекрасной Даме» к сборнику «Нечаянная Радость» совершался под знаком городских стихов Брюсова.

Совершенно ясна взаимоустремленность двух поэтов — Брюсова, прекрасно чувствующего плоть земли, ее форму и краски, и Блока — мечтательного певца «Прекрасной Дамы», стремящегося вырваться из мистического кольца юношеской лирики.

В письме Блока Брюсову мы читаем: «Посылаю Вам (Брюсов был в то время редактором московского журнала «Весы». — *В. Е.*) мою ноябрьскую заметку об «Urbi et Orbi». Если даже она не годна для печати, мне хочется, чтобы Вы знали мои впечатления об этой книге, хотя бы нецельно и неполно выраженные. Буду Вам глубоко признателен, если Вы дополните мне «Urbi et Orbi» стихотворением «Приходи путем знакомым...»¹. Рецензия, посланная в «Весы», предельно лирична. В ней тончайшие наблюдения о целостности всей книги, ее внутреннем непреложном единстве, составляющем основу именно книги стихов. Блок, обычно часто прибегающий в своих рецензиях к цитатам, здесь замечает: «Целомудрие требует по мере возможности не прибегать к цитатам, потому что цитаты, дерзко вырванные по чужой прихоти, нарушают стройную, мудрую, спокойную жизнь целого творческого момента, — несомненно скрывающую даже в распределении матерьяла» (V, 533).

Образный строй этой рецензии позволяет судить об особом жанре лирической критики, когда поэт под влиянием и очарованием другого поэта подтверждает мысль, высказанную Блоком о книге Брюсова в письме Андрею Белому: «Ряд небывалых откровений, озарений почти гениальных». Брюсов счел неудобным публиковать такую восторженную рецензию о себе в своем же журнале. Он отвечал Блоку: «Статью Вашу о себе получил. За Ваши строки очень спасибо. Но, думаю, нам лучше ее не печатать: и так «Русь» все попрекает нас, что мы друг друга славим...» (V, 771).

¹ «Новый мир», 1979, № 4, с. 152.

Блока не оставила мысль высказаться в печати о поразившем его литературном явлении, да и редакция «Нового пути» просила рецензию на «Urbi et Orbi», но как можно менее лиричную. «Посылаю Вам рецензию на Брюсова,— сообщает Блок Перцову,— в самом сухом тоне, я никак не могу написать менее лирическую. Мне кажется, «Urbi et Orbi» — факт неисчерпаемый и громадный»¹. Статья о Брюсове явилась последним прозаическим произведением, которое Блок опубликовал в «Новом пути».

Центральная часть рецензии — неожиданное, парадоксальное, на первый взгляд, сопоставление поэзии Брюсова со стихами Вл. Соловьева. Сопоставление тем более неожиданное, что известно резко отрицательное отношение Вл. Соловьева к старшим символистам и его знаменитые пародии на сборник «Русские символисты». Блок, все еще находящийся под огромным влиянием Владимира Соловьева и вдруг узревший «нового бога», Брюсова, пытается найти нечто общее в их творчестве: «...Мы с радостью можем отметить соприкосновение идей Брюсова с центральной идеей стихов Владимира Соловьева — соприкосновение свободное, без заимствования, поднявшееся из глубины — но какими разными путями!» (V, 542).

Именно на этой рецензии ясно видно, как в критическом методе Блока «вкусное» восприятие произведения постепенно заменяется конкретным разбором. Основным достоинством «Urbi et Orbi» Блок считает ее неразмыкаемость, единство всех частей, ее составляющих. И нарушить эту гармонию в анализе — по Блоку — кощунственно. Он пишет: «Пройдя широкой полосой, воды стихов каждого отдела как будто сгущаются, и, падая в узкий пролив, затихая или вспеняясь, выносят то к берегу, то в широкое море, где глаз еле различит очертания далеких мачт» (V, 544—545). Все же не зря Перцов, заказывая Блоку рецензию, просил написать ее возможно спокойнее. Но важно отметить, что именно в «Urbi et Orbi» Блок увидел шаг Брюсова от декадентства.

В этот период Блок ясно чувствовал приближение расцвета русской поэзии. Его позиция резко отличалась от позиции Зинаиды Гиппиус, писавшей в предисловии к своему первому сборнику стихотворений: «Было время, когда всем казались нужными целые книги стихов, когда они читались сплошь, понимались и принимались. Время это прошлое, не наше. Современному читателю не нужен, бесполезен сборник современных

¹ П. Перцов. Ранний Блок. М., «Костры», 1922, с. 40.

стихов»¹. Блок же, приветствуя в лице Брюсова автора книги стихов, особо подчеркивал неразрывность границ между стихами и отделами сборника, дополняющими и завершающими друг друга.

Именно о новых, появляющихся один за одним сборниках стихов писал Блок отцу в Варшаву: «Мои главные «впечатления» сосредоточивались за этот период на настоящем литературе, и лично я, без оговорок, могу констатировать в ней нити истинного Ренессанса... Петербургским позитивистам поневоле приходится уже считаться теперь с этим. Новое искусство растет и в ширину. Буренину придется, по-видимому, окончить земное поприще с пеной у рта»².

В июне 1904 года в журнале «Новый путь» появляется рецензия Блока на книгу Вячеслава Иванова «Прозрачность». Тем, кто считает, что Блок-прозаик начался в 1905 году, а его первые опыты в «Новом пути» робки и незначительны, следовало внимательнее вчитаться в первые рецензии поэта. Они имеют действительную, непреходящую ценность, а по точности наблюдений и проникновению в поэтическую суть, краткости и выразительности языка сохраняют и ныне не только историко-литературное значение. И среди этих работ — отклик на «Прозрачность» Вяч. Иванова. Привлекает раскованность этой рецензии, ее внутренняя свобода.

«Странный лик» поэзии Вяч. Иванова (о котором точно напишет Блок в стихотворении 1912 года) ясен и близок критику. Блок отмечает незаурядное мастерство поэта, пленительное сочетание словесных форм,— он говорит об искусстве мастера, способного создавать совершенные стихи, и неожиданно заявляет: «В книге заметна прежде всего работа, потом творчество — и последнего меньше, чем первой. Большая часть стихов искусно «сделана», — и это не недостаток: хорошо, что мы уже имеем и такие книги» (V, 539). И все же в устах Блока похвала относительная.

Он, считавший истинные стихи молитвами, слагавшимися поэтом в «божественном» экстазе, коривший Брюсова за то, что тот не понимает собственной «Urbi et Orbi», считая ее слишком рассудочной, хвалит Вяч. Иванова лишь за хорошую работу. Уже в этой рецензии двадцатичетырехлетний Блок, высоко ценивший Вяч. Иванова, очерчивает границы его поэтического дара.

¹ З. Гиппиус. 1-й сборник стихотворений. М., «Мусагет», с. 11.

² Письма Александра Блока к родным, т. I. Л., Academia, 1927, с. 97—98.

Он отмечает глубокое проникновение Вяч. Иванова в дух античности, широкую эрудицию, тонкий вкус, критикуя Вяч. Иванова за филологическую усложненность, восхищаясь удачными образными находками. Показательна переключка темы этой рецензии с позднейшим стихотворением, посвященным Блоком Вяч. Иванову, — «порой, как прежде, различаю песнь соловья в твоей глуши». Блок пытается нащупать основные тенденции творчества писателя, уделяет много внимания форме, смело проводит историко-литературные параллели.

Почти все первые критические опыты Блока посвящены творчеству писателей-символистов. Он пока не пытается критически осмысливать философию и литературную практику символистов. Для него они еще товарищи и часто старшие учителя. Но безупречное художественное чутье и абсолютная честность позволяют Блоку требовательно и неллицеприятно рассматривать то или иное их произведение. Ранние рецензии Блока в целом никак нельзя назвать апологетическими: интуитивно выходит он на путь той открытой «синтетической» критики, которая и становится его методом.

Постепенно претерпевает метаморфозу отношение Блока к творчеству Брюсова. Если раньше Блоку хотелось «петь» в рецензии на «Urbi et Orbi» вместе с великим магом и чародеем стиха, теперь он пишет С. Соловьеву: «Почему ты придаешь такое значение Брюсову? — Я знаю, что тебя несколько удивит этот вопрос, особенно от меня, который еле выкарабкивается из-под тяжести его стихов. Но ведь, «что прошло, то прошло». Год минул как раз с тех пор, как «Urbi et Orbi» начало нас всех раздирать пополам. Но половинки понемногу склеиваются, раны залечиваются, хочешь другого. «Маг» ужасен не вечно, а лишь тогда, когда внезапно в «разрыве туч» появится его очертание. В след. раз в очертании уже заметишь частности («острую бородку»), а потом и пуговицы скюртука, а потом, наконец, начнешь говорить: — А что, этот черноватый господин все еще там стоит?»¹ Блок начинает глубже проникать в рациональную сущность «магии» Брюсова, но все еще долгое время будет считать его своим учителем. Характерна более поздняя почтительная надпись Блока на книге «Нечаянная Радость», многие стихи которой рождались как раз в 1904 году: «Венценосному певцу безмерных глубин и снежных высот Валерию Яковлевичу Брюсову с глубоким уважением и благодарностью — внимательный и всегда преданный ученик Алек-

¹ Письма Александра Блока. Л., «Колос», 1925, с. 75.

сандр Блок». Все же «маг» Брюсов еще занимал место в сердце молодого поэта, но Блок-критик уже более спокойно взирал на его поэтические «чудеса».

В декабре 1904 года вышла последняя книжка «Нового пути», а с 1905 года он был заменен журналом «Вопросы жизни».

А. Блоку этот журнал предоставлял страницы не только для стихов, но для рецензий и статей. «Вопросы жизни», — пишет он отцу, — дали много работы... Теперь я имею возможность работать у них много — писать рецензии, иногда статьи (о поэтах)...» (VIII, 121). В этом большом письме Блок сообщает отцу о своей литературной жизни, отводя Мережковским лишь роль «фона» и называя ближайшими людьми Сергея Соловьева, Андрея Белого и Евгения Иванова. Мережковские кажутся Блоку незаменимыми в своей сфере — «теорией великолепных, часто почти нелепых, всегда талантливых, всегда мозолящих глаза светским и духовным лицам» (VI, 123). Время декадентства, считает Блок, прошло.

Характерна резкая реакция Блока на «мистические рации», которым предавалась часть интеллигенции.

Для Блока эти «игры» неприемлемы как дурного вкуса любительский спектакль, насмешка над тревожным и сложным временем. «С жертвой у Минского не мирюсь», — с негодованием писал он Евг. Иванову. «Над Вяч. Ивановым, — продолжал он, — у меня большой вопросительный знак (как над человеком *действия* и воли). Он «волит», м. б., куда-то наискосок, хищно и метко. У него в глазах — старый воробей романтизма «себе на уме»¹.

Видимо, не случайно в первой своей большой критической статье Блок пытался разобраться именно в поэзии Вячеслава Иванова. Статья так и называется «Творчество Вячеслава Иванова». Рассматривая ее, следует помнить, что Блок этого периода уже стремился к «действию», в его поэзию и философию все более входят реальность, люди труда, влекущие «барку жизни». Вяч. Иванов главную роль в преобразовании жизни отводит искусству — «действию», — в этом утопичность его идей, в этом тот самый «старый романтизм», на который указывает Блок.

Исключительность Вяч. Иванова в современной поэзии подчеркивает Блок. Как и Белый в «Арабесках», он точно обрисо-

¹ Письма Ал. Блока к Е. П. Иванову. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1936, с. 35—36.

ываает положение, занятое этим поэтом в современной литературе. Блок оценивает поэзию Вяч. Иванова как плод творчества художника, ушедшего в сам процесс творчества, в «умное деланье», оторванное от жизни.

Уже в первой части этой статьи чувствуется общественный темперамент Блока, видны в ней тревожные сполохи, и тихая, мудрая поэзия Вячеслава Иванова оттеняет для критика ярость пожаров эпохи мятежа — эпохи первой русской революции. Прозрения и предчувствия, так характерные для Блока, пронзают эту статью.

Во второй части он подробно анализирует поэзию Вяч. Иванова, книги «Кормчие звезды» и «Прозрачность».

«Вячеслав Иванов... глубоко образован и писатель замечательный», — говорит Блок. Критик видит истоки поэзии Иванова в религиозно-славянофильском творчестве Тютчева, Хомякова, Вл. Соловьева, а путь его прочерчивает к «родникам чистой лирики» через ключи народной символики. И если нет в определении Блоком поэтической сущности Вяч. Иванова конкретности, свойственной, например, Брюсову, также писавшему о «Кормчих звездах», то он стремится в лирических образах постичь тайну поэзии Вяч. Иванова: «...Какая-то безмятежность разлита по всей книге... Спокойно перейдем мы черту — а там уже брезжит заря другого полюса. Мы без испуга надышимся «цветами сумерек»; с диалектической ясностью поймем то, чему у других поэтов суждено открываться в вихре» (V, 13).

И сквозь лирический строй таких построений слышится спокойная и ясная мысль критика, уловившего и «теоретичность» поэзии Иванова («вдохновение Вяч. Иванова параллельно теории»), и стремление, лишь стремление, его поэзии к народной душе, то есть тот рубикон, который так и не смог преодолеть в конце концов мудрейший Вячеслав Иванов.

Блок пишет той же весной 1905 года большую рецензию на «Сборник товарищества «Знание» за 1904 год». Вся рецензия почти целиком посвящена разбору рассказа Леонида Андреева «Вор». Мы можем увидеть в ней еще одну черту, характерную для Блока-критика.

Часто он подробно пересказывает содержание художественного произведения, искусно подчеркивая и выделяя моменты ему как критику интересные, дабы дать читателю рецензии возможность ближе познакомиться с самим произведением, а затем в относительно кратком заключении высказывает свое мнение.

Примерно так строится и эта рецензия. Вначале Блок пи-

шет, как в обыденных квартирах, где все упорядочено, где сытые упиваются их «дрянным» спокойствием, где книга нужна, чтобы, впадая в блаженный послеобеденный сон, прихлопнуть ею свечу, и где литература равноправна с послеобеденной сигарой, раздался «воплъ» Леонида Андреева, сумевшего добраться «до сокровенных тайников смиренных и сытых телячьих душ, бог весть до какой трясины, на которой воздвигнуты храмы чиновничьих мировоззрений». Блок мастерски анализирует рассказ. Он передает ощущение хаоса, стихийного, бессмысленного, находит у Андреева созвучную своему миропониманию тему двойника — тему «масок на масках». И то, как воспринял Блок превращение вора Федора Юрасова, как внимательно проследил он расставание андреевского героя с «масками», дало Блоку возможность в короткой рецензии высказать свое отношение к «страшному миру».

По-другому, чем о стихах Вяч. Иванова, пишет здесь Блок: «Весь рассказ «Вор» устремляется в какую-то панораму событий. Весь неудержимый, грохочущий лёт этого поезда надлежит еще ускорить, — и вот мы уже видим его как бы в разрезе; там стремится еще быстрее — от людей убежавший *двойник*. Третий акт стремительного бегства этого *неизвестно куда* бегущего двойника — его колотящееся сердце, еще поспешнее, чем поезд и чем сам он, мчащееся куда-то; ударившись *о стену*, как бы беспомощный, большой, жалкий, серый мяч бьется, мечется на площадке вагона. Наступает *исход* в рассказе — *разрыв сердца*» (V, 558). Это емкая, образная критическая проза, где сказано так много о самом главном — жизни и смерти, теме рассказа Андреева.

И недаром в письме к матери от 29 августа 1905 года Блок написал: «Самое приятное, что я узнал от Чулкова, это, — что Леонид Андреев очень любит мои стихи и очень доволен моей рецензией. Говорит, что сам не знал, что у него в «Воре»...»¹ А позднее Блок замечал, что в этой рецензии он «перекликнулся с ним — вернее, не с ним, а с тем хаосом, который он в себе носил...» (VI, 131).

Писатели-реалисты в этот период начинают все более привлекать внимание Блока-критика. Способствовала этому первая русская революция. Она сыграла решающую роль в идейно-творческом развитии Блока.

Революция открыла перед Блоком реальные проблемы, поставила перед ним целый ряд вопросов, касающихся творчест-

¹ Письма Александра Блока к родным. Л., т. I, Academia, 1927, с. 139.

ва, личности художника и гражданина, определила будущий путь его поэзии. Блок необычайно чутко ощущал особенность времени, в которое он жил. Из Шахматова, из «благоуханной глуши» старой усадьбы, затерянной среди холмов, полей и лесов срединной России писал он в июне 1905 года: «Знаешь ли, что МЫ те, от которых хоть раз в жизни надо, чтобы поднялся вихрь? Мы сами ждем от себя вихрей... хочу действительности, чувствую, что близится опять огонь, что жизнь не ждет... Старое рушится... Если б ты узнал лицо русской деревни — оно переворачивает; мне кто-то начинает дарить оружие... Какое важное время! Великое время! Радостно» (VIII, 131).

Наступала для Блока эпоха переоценки ценностей, связанная с революционным взрывом 1905 года.

Как критик он начинает печататься в большинстве крупных символистских журналов, многих общедоступных изданиях. Революция обострила в Блоке чувство гражданственности и общественной ответственности, и оно во многом характеризует его последующую литературно-критическую работу.

Первой рецензией Блока в 1906 году стала появившаяся в первой книжке журнала «Золотое руно» рецензия на «Венок» Брюсова. На книгу эту Блок написал две рецензии. Мы уже отмечали, что Блок постепенно преодолел влияние Брюсова. Но он продолжал с глубоким уважением относиться к творчеству выдающегося мастера стиха. Блок замечал, что Брюсова он всегда считал, считает и будет считать своим ближайшим учителем после Вл. Соловьева.

Блок подчеркивает музыкальность лирики Брюсова, особенно ему близкой, отдает дань его поэтической технике, при которой «невероятное и недостижимое для среднего поэта преодолевается им с легкостью», однако тут же замечает, что «Венок» все же превосходит «Urbi et Orbi». Но знаменательно, что Блок отводит Брюсову место среди поэтов «пушкинской плеяды». Брюсов, считает критик, преодолел накипь декаданса, который теперь будут вспоминать лишь в истории литературы. «Это уже — или ничего не значащее или бранное слово» (V, 615).

Блок внимательно читает «Венок» и, как обычно, вычитывает там свое: «Вот и вступили мы в царство *веселья*: в царство безумного хохота, неудержимого; в царство балагана, за ширму паяца, нечаянно встряхнувшего невесту за шиворот в минуту первого любовного объяснения. Он встряхнул и бросил ее, так что она шлепнулась об пол, и вот, склонившись над

павшей невестой, с удивлением услышал картонный звук: темечко-то у невесты было картонное. Разливается по полу пятнышко клюквенного сока. «Все, кружась, исчезает во мгле» (V, 604).

И еще одну важную деталь сборника Брюсова подчеркивает Блок — обращение автора к повседневности. В способности превратить «случайности жизни бедной» в произведение искусства видит Блок достижение поэта. Не отстраненность, не надмирность привлекает теперь Блока-критика в поэзии, а быт, ежедневное дело, то, что многие его символистские друзья предпочитали игнорировать.

С идеями рецензий на «Венок» перекликаются мысли, высказанные Блоком в отзыве на сборник стихов французского поэта Шарля Леконта. Предварительно Блок опубликовал в «Понедельнике» газеты «Слово» перевод одного стихотворения Леконта «Цирцея». Стихотворение это оказалось близко Блоку, но в целом в сборнике Леконта критик-поэт усмотрел чуждую ему ноту, поэзию «академическую», достигшую технического мастерства, когда автор все умеет, даже «вышивать по канве пылающего древнего мифа тлеющие индивидуальные завитки» (V, 611). Эта лишенная полета, утомительная вычурная поэзия, с правильными стихами, дает Блоку основание потребовать от истинного искусства откровения, полнокровного напряжения, динамизма, а не того «клюквенного сока», который вместо живой крови вытекает из головы картонной невесты. Рецензия на книгу Леконта, безусловно, характеризует творческое развитие Блока-критика. П. Перцов замечал, что она интересна для освещения теоретической сознательности Блока.

В отношении к жизни, миру, искусству у Блока наступил в 1906 году крутой поворот. Поэт обращается к тому, что он называет «мистицизмом в повседневности». Это понятие, прозвучавшее в записи от 18 января, было поэтически осмыслено и разработано Блоком в стихах «переходного периода» по преимуществу в двух вариантах. Первый из них сводился к своеобразной «языческой» мифологизации природы и к утверждению пантеистического слияния человека с ее стихийными силами. Второй вел к эстетизации городской повседневности.

Именно в природе искал поэт преодоления отвлеченных, субъективистских переживаний. Об этом Блок пронизательно сказал в статье «Краски и слова»: «...живая и населенная многими породами существ природа — мстит пренебрегающим ее далями и ее красками — не символистскими и не мистическими, а изумительными в своей простоте. Кому еще неизвестны

иные существа, населяющие леса, поля и болотца (а таких неосведомленных, я знаю, много), — тот должен учиться смотреть.

Когда научится — сами собой упадут и без топора сухие стволы. Тогда уж небеса больше не будут продырявлены. Глубокомысленные игрушки критических дядей дети забросят в самый дальний угол, да и повыше — на печку» (V, 23—24).

Уже в ранней своей статье «Безвременье», которую мы можем назвать психологическим комментарием к «Нечаянной Радости» и которая открывает большой цикл совершенно особых блоковских лирических статей, он сказал почти пророческое слово о сути русской литературы: «Смерчи всегда витали и витают над русской литературой. Так было всегда, когда душа писателя блуждала около тайны преображения, превращения. И, может быть, ни одна литература не пережила в этой трепетной точке стольких прозрений и стольких бессилий, как русская» (V, 76). Подобные утверждения Блока многим кажутся непонятными, сознательно импрессионистичными. Это, конечно, неверно. Рисуя в статье «Безвременье» страшный образ современного ему паука-мира, всосавшего в свое чрево нормального человека, Блок предстает обостренно-трагическим мыслителем, чья романтическая идеология основывается на ожидании очистительных мировых катаклизмов, способных изменить мир. Отсюда в этой статье появляется метафорический образ: «А что, если вся тишина земная и российская, вся бесцельная свобода и радость наша — соткана из паутины? Если жирная паучиха ткет и ткет паутину нашего счастья, нашей жизни, нашей действительности, — кто будет рвать паутину?» (V, 82) Вот вопрос, за символикou которого скрывается истинная тревога и боль Блока. И конечно, не случайно многие мотивы статьи «Безвременье» перекликаются с «Осенней волей», ибо это все о России — вечной и исключительной любви поэта.

Тема России, Родины и в прозе и в поэзии Блока занимает одно из важнейших мест. Вчитаемся: «Открытая даль. Пляшет Россия под звуки длинной и унылой песни о безбытности, о протекающих мигах, о пробегающих полосатых верстах. Где-то вдали заливается голос или колокольчик, и еще дальше как рукавом машут рябины, все осыпанные красными ягодами. Нет ни времен, ни пространств на этом просторе. Однообразны канавы, заборы, избы, казенные винные лавки, не знающий, как быть со своим просторным весельем, народ, будто удалой запевало, выводящий из хора вода девушку в красном сарафане. Лицо девушки вместе смеется и плачет. И рябина машет рука-

вом. И странные люди приплясывают по щебню вдоль торговых сел. Времени больше нет.

Вот русская действительность — всюду, куда ни оглянешься — даль, синева и щемящая тоска неисполнимых желаний» (V, 74—75). Так писал Блок в 1906 году, развивая темы своего знаменитого стихотворения:

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

Кто взманил меня на путь знакомый,
Усмехнулся мне в окно тюрьмы?
Или — каменным путем влекомый
Нищий, распеваящий псалмы?

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

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

Наибольшее место среди критических работ Блока, появившихся в 1906 году, по-прежнему занимают рецензии. Одна из них — на сборник Иннокентия Анненского «Тихие песни». Это был первый сборник оригинальных стихотворений с приложением переводов, изданный почтенным филологом, выдающимся педагогом, скромно укрывшимся под псевдонимом Ник. Т-о. В короткой (чуть более страницы) рецензии Блок, верный своему критическому методу, попытался проникнуть сквозь поэтическую ткань к «очищенной душе» писателя и глубже, — к тому, «что за нею стоит». Звуки настоящей, неожиданной поэзии услышал Блок в стихах «Тихих песен» и, пожалуй, исчерпывающе определил особенности этого сборника: «Новизна впечатления вот в чем: чувствуется человеческая душа, убитая непо- сильной тоской, дикая, одинокая и скрытная. Эта скрытность питается даже какой-то инстинктивной хитростью — душа как бы прчет себя от себя самой, переживает свои чистые ощущения в угаре декадентских форм» (V, 620).

В том, что Блок сразу же для себя отметил «Тихие песни», убеждает и его письмо к Чулкову из Шахматова, где поэт говорит: «Ужасно мне понравились «Тихие песни» Ник. Т-о.

В рецензии старался быть как можно суше; но, мне кажется, это настоящий поэт и новизна многого меня поразила» (VIII, 132). И в самой рецензии, отмечая «печать хрупкой тонкости и настоящего поэтического чутья» автора, Блок не устает варьировать, определяя суть стихов, эпитеты, отражающие их новизну: «совсем новое, опять незнакомое чувство...», «новизна впечатления», «совершенная новизна символов», «совсем своеобразны осенние песни».

Блок долгое время продолжал размышлять над поэзией Анненского. В 1910 году он писал В. И. Кривичу, сыну поэта, что стихи посмертного сборника Анненского «Кипарисовый ларец» проникают глубоко в сердце. «Невероятная близость переживаний, объясняющая мне многое о самом себе» (VIII, 309). Видимо, «многое о самом себе» помогли понять Блоку и стихи «Тихих песен». В. Кривич, посылая Блоку «Кипарисовый ларец», заметил, что Блок относился к тем писателям, кто был особенно близок И. Анненскому и над чьим творчеством тот много думал.

Действительно, откликнувшийся на сборник г-на Ник. Т-о поэт сам через несколько лет нашел в лице Анненского внимательного и пронизательного критика. В напечатанной в двух номерах журнала «Аполлон» статье «О современном лиризме» Анненский чрезвычайно высоко оценивает поэзию Блока. Разбирая «Незнакомку», он пишет: «Но я особенно люблю Блока вовсе не когда он говорит в стихах о любви. Это даже как-то меньше к нему идет. Я люблю его, когда не с искусством — что искусство? — а с диковинным волшебством он ходит около любви, весь — один намек, один томный блеск глаз, одна чуть слышная, но уже чарующая мелодия, где и слова-то любви не вставить»¹. Так нашли друг друга в российском «безвременье» два больших русских художника.

Особенно значимым оказывается в это время обращение Блока к имени Пушкина в критической миниатюре-рецензии на брошюру Д. Мережковского «Пушкин».

Величие и значение темы Пушкина для русского писателя подчеркивает Блок. Он подчеркивает мысль о русском, национальном, глубоко народном значении творчества Пушкина, то есть идеи, восходящие к речи о Пушкине Достоевского. Отмечает Блок и трактовку критиком некоторых произведений и образов, считая их иногда парадоксальными, но глубоко серьез-

¹ Иннокентий Анненский. Книги отражений. М., «Наука», 1979, с. 362.

езными. «Когда Мережковский говорит о страшной идее «Медного всадника», о «чужом, нерусском, туманном призраке» — Онегине, о «загадочной, темной и глубокой, как русская сказка», Татьяне, о том, что такое Толстой и Достоевский в связи с Пушкиным, — слышите ли, о чем и как он говорит?» (V, 636).

С этим первым развернутым высказыванием Блока о Пушкине перекликается его предсмертная речь «О назначении поэта», которая явственно несет отзвук идей, звучавших еще в ранней рецензии Блока.

Интересно сравнивать рецензию на брошюру Мережковского с более пространным отзывом Блока на книгу профессора Н. Котляревского «М. Ю. Лермонтов. Личность поэта и его произведения», названную точно и жестко: «Педант о поэте». Прежде всего в глаза бросается бесспорное сочетание имен Пушкин — Лермонтов. «Два магических слова «собственные имена» русской истории и народа русского — становятся лозунгами двух станов русской литературы...» (V, 26). Но если «Пушкина отрицали и поощряли, о Пушкине говорились гениальные речи, у Пушкина были гениальные хулители, ученые разбирали его на все лады» (V, 635), то Лермонтов еще скрыт в молчании исследователей. Два направления видит Блок в анализе творчества Лермонтова: путь, который он называет путем «творческой критики», метод, раскрытый самим Блоком в рецензии на «Пушкина», и путь беспощадного анатомического рассечения — метод, которого держатся хирурги: они *не вправе* в минуту операции помыслить о чем-либо, кроме разложенного перед ними болящего тела» (V, 26). Критика, пользующегося этим методом, Блок сравнивает с каменщиком, строящим фундамент под дворец.

Характерно для Блока это разделение двух методов в критике. Казалось бы, ему, поэту концептуальный путь широких философско-критических обобщений, а часто и прозрений ближе и естественнее, да и сам он постоянно стремился приблизиться к нему в своей литературной работе. Но Блок тонко понимает и возможности аналитического исследования, при котором, казалось бы, закрыты все ближайшие перспективы, но который в будущем сулит воссоздание широкой и полной картины литературной жизни.

Чтобы решить загадку Лермонтова, исследователь должен «провидеть» правду, считает Блок. В рецензии на книгу Котляревского заключена мысль, весьма важная для уяснения методологии критики самого Блока. Он требует от исследователя

не так называемого «проникновения», а бесконечного приближения, «прикосновения» к жизни и поэзии художника. Блок считает, что «приближение» должно быть созвучно эпохе, в которую работает исследователь, и не находит этого у Котляревского.

«Читаешь и изумляешься,— пишет Блок,— откуда эти рассуждения в наше время, когда все «плоскости» начинают холмиться, когда все приходит в движение? Да и выносит ли уже наше время рассуждения «без искры божией», не требует ли оно хоть одной видимости полета, свободы и какой бы то ни было новизны?» (V, 27). Лишь однажды профессор Котляревский «обмолвился одной фразой, будто с неба звезду схватил: «...Истина заключалась в бессменной тревоге духа самого Лермонтова» (V, 29). Эта истинно блоковская мысль подводит итог рецензии на книгу о Лермонтове, в целом «вялой, неумелой, несвободной» (V, 30), как пишет критик.

В наступавшие годы глухой реакции Блок все чаще и настойчивее будет обращаться к творчеству писателей-реалистов. Это отметят и современники поэта. «Смотрите, как Блок идет к реализму»¹,— писал С. Городецкому Вячеслав Иванов. В шахматовское лето 1906 года напряженно размышляет Блок об общественности, он пишет о наступившем кризисе индивидуализма, о стремлении людей, еще отчужденных друг от друга, найти «на чужих лицах ответ, слиться с другой душой, не теряя ни единого кристалла своей». Это уже программа, и именно она побудила Блока обратиться к наиболее общественному из искусств — театру.

В двух написанных друг за другом письмах из Шахматова Блок очерчивает свою литературную позицию во время, которое определил он как время страшного и ужасного запустения, отсутствия каких бы то ни было звуков, что для Блока, воспринимавшего мир «музыкально», было равносильно гибели. Выход из этой пагубной для литературы тишины Блок видит в появлении здорового, сильного писателя-реалиста.

Он пишет Е. Иванову: «Ненавижу свое декадентство и бичую его в окружающих, которые менее повинны в нем, чем я. Настал декадентству конец, теперь потянется время всеобщих повторений, и нечего думать о литературных утешениях, пока кто-нибудь не напишет большой и действительно нужной вещи, где будет играть роль тело не меньше, чем дух. Все переутомились и преждевременно сочли святым свой собственный боль-

¹ Письма С. Городецкого А. Блоку. ЦГАЛИ, ф. 55, ед. хр. 224.

ной и тонкий дух, а теперь платятся за это. О ком ни подумаешь, — все нет никого, кто бы написал освежительную вещь. Наступила Тишина — самая чертовская — несмотря на революцию... Ты не совсем тоскуешь, потому, что видишь светлую точку в конце темного коридора, как пишет об этом Мережковский, хотя сам-то, пожалуй, и не видит светлой точки. Я же, если бы писал что-либо подобное, — лгал бы; и как только запишу декадентские стихи (а других — не смогу) — так и налгу... А я буду писать рецензии в «Слово», мне прислали книг. Читал я много — Сологуба «Тяжелые сны» (очень хорошо), Горького («Трое» были для меня важны)...» (VIII, 156—157).

Эта позиция обусловила резкое изменение в литературных исканиях Блока, носивших ранее более лирический характер. Именно к переломному периоду первой русской революции относится начало его публицистической деятельности, а слова Блока о том, что он писал на одну тему сначала стихи, потом пьесу, потом статью, убедительно подтверждают его желание вырваться из лирической скованности.

Но, безусловно, Ал. Блок наиболее полно выразил свое отношение к сложнейшим литературным, философским и эстетическим проблемам периода резкого спада общественного движения в послереволюционные годы в литературно-критических статьях 1907—1908 годов.

В четвертом номере московского журнала «Золотое руно», издаваемого Н. П. Рябушинским, было напечатано извещение «От редакции»: «Вместо упраздняемого с № 3 библиографического отдела редакция «Золотого руна» с ближайшего № вводит критические обозрения, дающие систематическую оценку литературных явлений. На ведение этих обозрений редакция заручилась согласием своего сотрудника Ал. Блока, заявление которого, согласно его желанию, помещаем ниже». Блок, совершенно неожиданно для многих решивший выступить с литературно-критическими обозрениями в журнале Рябушинского, писал следующее: «Редакция «Золотого руна» поручила мне сложное и ответственное дело — критические обозрения текущей литературы. Для того, чтобы успеть отметить своевременно все ценное, я намереваюсь объединить в каждом из первых очерков максимум того, что мне представляется возможным объединить. Так, я думаю, можно говорить о современном реализме, охватывая большой круг очень разнообразных писателей. Точно так же можно собрать много литературных фактов в главах о новой драме, о лирике, о критике, о религиозно-философском движении наших дней. Задача моя облегчается тем,

что я буду иметь в виду по преимуществу художественную литературу, согласно с существом журнала.

Первый очерк в ближайшем номере «Золотого руна» я посвящу реалистической беллетристике последних месяцев. Исчерпав объединяющие очерки возможно скорее, я постараюсь давать ежемесячные отчеты о выдающихся литературных явлениях со всею возможной полнотой» (V, 675).

Это заявление произвело сенсацию. И дело здесь не только в том, что, как отмечает В. Орлов, Блок в среде символистов пользовался к тому времени репутацией талантливого лирического поэта, а на его занятия критикой внимания обращалось мало, но и в программе, которую выдвинул Блок своим заявлением. В «Золотом руне», эстетском журнале, издававшемся на деньги мецената Рябушинского тиражом примерно в 950 экземпляров и распространявшемся среди интеллигенции двух столиц, четко намечался план статей, которые наиболее полно выразили общественные настроения Блока, резко противопоставившие его символистам. Именно в «Золотом руне» появились статьи «О реалистах», «О лирике», «О драме», «Литературные итоги 1907 года», «Три вопроса», «О театре», «Письма о поэзии», «Народ и интеллигенция», «Вопросы, вопросы и вопросы». Для этого же издания готовилась и статья «О современной критике».

В первой статье, опубликованной в «Золотом руне», Блок сказал о писателях-реалистах, следовавших за Горьким, верные и пророческие слова: «...Как по обрыву над большой русской рекой располагаются живописные и крутые груды камней, глиняные пласты, сползающий вниз кустарник, так и здесь есть прекрасное, дикое и высокое, есть какая-то задушевная жажда — подняться выше, подниматься без отдыха... в общем они здоровы и бодры, и я не знаю, надо ли жалеть, что они образуют фон русской литературы. Я не жалею. Все они — «братья-писатели», и в их судьбе «что-то лежит роковое». И в них есть какое-то глубоко человеческое бескорыстие и вот та самая непреднамеренность и свобода, с какою кусты, камни и глина расположились на крутом береговом откосе русской полноводной реки» (V, 108—109). Никто из литераторов символистского лагеря, кроме Блока, даже близко не приближался к таким ясным мыслям о значении реализма в русской литературе и о его представителях. Так называемые «культурные критики» пренебрежительно игнорировали скромных «тружеников» литературы и именно о них, «описывающих жизнь», сказал Блок в статье «О реалистах».

«Я написал много — заступился за Горького, об Андрееве, выругал Философова и Мережковского», — писал Блок жене.

Страницы, посвященные в этой статье Горькому, характерны для Блока-критика тем, что, несмотря на ярко индивидуальный, личностный подход, он сумел более, чем кто-либо другой, понять сущность и значение Горького для русской литературы, его роль как великого народного писателя.

Мы упоминали уже о том, что статьи Блока не дошли до широкой общественности, а среди его литературного окружения были встречены с враждебным недоумением. Вот что пишет Городецкий о том времени: «Печататься можно было только в «Орах», «Гриффе», «Скорпионе». С трудом принимался «Шиповник». И вот в этом воздухе прозвучал вдруг отчетливый, всем наперекор голос Блока о реалистической литературе»¹.

Нет ни одной работы последующих лет, посвященной статье «О реалистах», в которой не подчеркивалось бы, что Блок первым из окружающего его декадентско-эстетского мира сказал о подлинном значении Горького как великого национально-го и народного писателя. В то время, как Философов предрекал конец Горького, Блок осознал его нравственную силу и написал многозначимые слова: «...если и есть реальное понятие — «Россия», или лучше *Русь*, — помимо территории, государственной власти, государственной церкви, сословий и пр., то есть если есть это великое, необозримое, просторное, тоскливое и обетованное, что мы привыкли объединять под именем *Руси*, — то выразителем его приходится считать в громадной степени — Горького» (V, 103). Эти слова соседствуют в статье с критическим отзывом о повести «Мать», которую Блок считал слабой и в которой не видел «ни одной новой мысли и ни одной яркой строчки», называя ее бледной копией «Фомы Гордеева».

Сознавая значение Горького, Блок не смог досконально разобраться в особенностях его творчества; в 1905—1908 годах, — как отметил В. Орлов, «Блоку был гораздо ближе и понятнее Горького «мятущийся» Л. Андреев, и тем не менее именно к Горькому было приковано его внимание в этот период. И, безусловно, Горький сыграл большую роль в становлении мировоззрения Блока после первой русской революции»².

В письме к Евг. Иванову Блок отмечает важность для себя

¹ С. Городецкий. Русские портреты. М., «Правда», 1978, с. 16.

² Вл. Орлов. Александр Блок. М., «Художественная литература», 1956, с. 112.

только что прочитанной повести «Трое», а в статье «О реалистах», страстно полемизируя с Мережковским, говорит о великой изначальной искренности Горького, искренности, идущей из глубины народа, и противопоставляет ее «сну» представителей «большой культуры», таких, как Философов и Мережковский. «...неисповедимо, по роковой силе своего таланта, по крови, по благородству стремлений, по «бесконечности идеала» (слова В. В. Розанова) и по масштабу своей душевной муки, — Горький — *русский писатель*» (V, 103).

А за Горьким, считает Блок, идет в русской литературе большая плеяда хороших писателей-реалистов. Он высоко оценивает повесть Скитальца «Огарки». Автора ее Блок относит к «отрицателям быта», последователям Горького, с его сосредоточенной пристальностью изображения мира. Рассматривая повесть Скитальца, Блок замечает, что ее не воспримет «критик со вкусом», далекий от жизни простых людей, ее бед и забот: «Такому критику, я думаю, противен пьяный угар и хмель, но этим хмелем дышат волжские берега, баржи и пристани, на которых ютятся отверженные горьковские люди с нищей и открытой душой и с железными мускулами» (V, 111). Это написано уже совершенно в духе революционно-демократической критики 60-х годов.

Непонятный для многих современников интерес Блока к писателям-реалистам и доброжелательная, корректная, внимательная оценка их творчества, столь враждебно встреченная многими символистами, была для Блока глубоко внутренне обусловлена. Его изначальная простота и «здоровость» позволяла не только тонко и глубоко судить о литературе, но и необычайно чутко реагировать на изменения общественной жизни. И то, что в годы реакции именно в произведениях писателей-реалистов увидел он литературу, нужную массам, и заявил: «...полезно, когда ветер событий и мировая музыка заглушают музыку оторванных душ и их сокровенные сквознячки», — подтверждает наши слова.

Здесь слышатся будущие мотивы «Двенадцати» и идеи статьи «Интеллигенция и Революция», предстает перед нами Блок-мыслитель, с позиции революционного романтизма приветствующий новую литературную силу, сравнивающий ее влияние, влияние этой «деловой» литературы с произведениями Льва Толстого.

Говоря о плеяде писателей-реалистов, Блок сказал и немало критических и часто справедливых слов в их адрес. Отметив большую тему, над которой работают эти писатели, — «русскую

революцию», он замечает, что часто они теряются в подробностях, неспособны к обобщениям, а порой в их произведениях можно найти следы литературщины и дешевого эффекта. Он отмечает некоторую излишнюю «приземленность» этих писателей. И указывает, что так пишут те, «кто не читал в звездных узорах, кто не может или не хочет видеть звезд». Этот тезис дает Блоку право считать массовую реалистическую литературу лишь фоном большой литературы, он предъявляет ей максимальные требования, равные высоким делам, которым она призвана служить. Главным же в статье «О реалистах» остается суждение Блока о народности искусства. Те слова, что написал он в рецензии на сборник стихов Верхарна, — «гений прежде всего — народен», можно было бы поставить эпиграфом к первой статье Блока в «Золотом руне».

Для этого журнала Блок написал и статью «О лирике». Среди блоковских категорий-символов «лирика» занимает едва ли не важнейшее место. «Лирика», по Блоку, может являться во многих ипостасях, это понятие зыбкое, включающее в себя элементы социальные, категории психические и чисто литературные.

«Лирическое восприятие» Блоком эпохи было, безусловно, восприятием изначально здоровой личности, находящейся в атмосфере болезненного распада современного ему общества. О чувстве гражданина-гуманиста знаменательно писал он В. В. Розанову: «Ведь я, Василий Васильевич, 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»... Чем более пробуждается во мне сознание себя как части этого родного целого, как «гражданина своей родины», тем громче говорит во мне кровь. Я не отрицаю, что я повинен в декадентстве, но кто теперь в нем не повинен, кроме мертвцов?» (VIII, 274).

Из декадентства Блок искал выход в лирике, которая, по его мысли, объединяет в едином ритме труд ученых и рабочих, крестьян и общественных деятелей. Безусловно, все это очень субъективно, но, учитывая слова Блока, что он предпочитает «людей идеям» и что ощущает в себе здоровую цельность, способность и умение быть человеком — вольным, независимым и честным, можно говорить о социально-общественной функции лирики, в понимании Блока, активно влияющей на жизнь.

Для Блока лирика — мироощущение, лирика — жанр, но лирика и определенное мировоззрение, то есть лирики те, кто су-

меее *«услышать песню»* (V, 132). «Быть лириком — жутко и весело», — утверждает Блок. Но в этой же статье, заявив, что слова *«Так я хочу»* — единственный лозунг лирика, Блок сужает свою концепцию, сводя макрокосм мира поэта собственно к микрокосму его души.

В теоретической части статьи «О лирике» есть одно любопытное наблюдение, которое приводит Блок и которое весьма современно для поэзии и нашего времени: *«Поэты интересны тем, чем они отличаются друг от друга, а не тем, в чем они подобны друг другу»* (V, 135). Подражательность, сила личного творчества, понятие «школы» и тенденциозности поэзии вытекают, по Блоку, из этой тезы, которую делает он одной из основ для анализа отдельных поэтических книг в статье «О лирике».

Высоко оценивает Блок поэзию Бальмонта, разбирая «Жар-птицу». Он прослеживает путь поэта к той простоте, где за ясной формой скрыта глубина мысли и сложность душевных переживаний. «Новый Бальмонт с его плохо оцененными рабочими песнями и с песнями, посвященными «только Руси», стал писать более медленным и более простым стихом» (V, 138). Вот эта простота поэзии и возводится Блоком в высший принцип. «Поверните проще» — этот призыв Блока, обращенный к Бальмонту, явствен в статье. Блок считал, что в «Жар-птице» еще идет борьба между высшей простотой и старыми декадентскими приемами дурного тона, что в этой книге есть целиком плохие страницы. И потому «ее нельзя еще признать равной книге «Будем как солнце» и такой же новой, как была та». Блок искал в «Жар-птице» залог будущего движения Бальмонта, стремился подсказать поэту путь к простоте и народности. Позже в статье «Бальмонт» оценки Блока станут резче: «...когда пошли новые книги — одна за другой, все пухлее и пухлее, всякое терпение истощилось». Блок увидел, что в творчестве Бальмонта возобладали и декадентские приемы, дурной тон. Видимо, очень чувствительный к перспективе, которую сулит то либо иное литературное явление, Блок в 1907 году счел «Жар-птицу» основой, на которой расцветет новая поэзия Бальмонта. Когда же за ней пошли книги одна толще и безвкуснее другой, ужесточил свою оценку.

В этой статье Блок применил свои обширные знания фольклора, приобретенные при подготовке более ранней работы «Поэзия заговоров и заклинаний». Наименее удачной частью «Жар-птицы» Блок посчитал стихотворную передачу заговоров. Народная песнь не удавалась Бальмонту. Блок отмечает и недостаточно требовательный выбор заговоров для переложения и

слабость самих переложений по сравнению с оригиналами. В отдаленности от народа, его стихии и души видел Блок истоки неудачи Бальмонта. Талант и судьба этого поэта как бы наглядная иллюстрация к проблеме народ и интеллигенция в ее блоковском восприятии.

Рассмотрев путь, пройденный Бальмонтом от «безбрежности», где были только волны, только воздух, через поэзию веков и народов, к изломанному строю стихов, «где вся душа содрогалась и ломалась от зрелища зарев «горящих зданий», через погружение «в леса символов» и создание неповторимой по безмерному богатству книги «Будем как солнце» к простоте «Жар-птицы», Блок проследил сложнейшую эволюцию поэзии Бальмонта, чутко уловив фальшь и слабость фольклорной струи его поэзии. Проблемы пути и стиля Бальмонта возникали перед Блоком и позже; незадолго до смерти Блок готовился к большому исследованию его поэзии.

Явственное стремление Блока-критика к реализму видно в его интересном анализе стихов Бунина в статье «О лирике», тем более неожиданным, что появился он на страницах «Золотого руна». Блок сказал здесь о реалисте Бунине искренние и точные слова: «Цельность и простота стихов и мировоззрения Бунина настолько ценны и единственны в своем роде, что мы должны с его первой книги и первого стихотворения «Листопад» признать его право на одно из главных мест среди современной русской поэзии» (V, 141). То, что и сейчас мы считаем сильнейшей стороной поэзии Бунина, отметил в свое время Блок, — умение Бунина-поэта увидеть в природе и передать в стихе малейшие звуковые и зрительные оттенки, пристальное внимание к детали и любовь к русской деревне. В стихах, посвященных русской природе, Блок находит у Бунина большую внутреннюю силу и разнообразие. Гибкость поэтического языка, точное употребление простых народных слов приносят в поэзию Бунина ту цельность, простоту и глубину, которые всегда были свойственны русской классической поэзии.

Блок, отметив простоту и пушкинскую четкость Бунина — поэта русской деревни, установив его связь с поэзией Полонского, по достоинству оценил поэта-реалиста, держащегося в пределах «литературного стиля и литературной скромности», что в устах Блока было высшей похвалой.

В той же статье «О лирике» Блок говорит о книге Сергея Соловьева «Цветы и ладан» как о примере полного пренебрежения к внешнему миру, отчего происходит «зрительная слепота, которая достигает иногда грандиозных размеров и опять-таки

преграждает все пути образам: признаков такого пренебрежения — не счастье. Объективно рассматривая явления литературы, Блок сурово оценивает поэзию С. Соловьева, близкого ему некогда московского символиста. «Не поэзия», «стихи» (т. е. пустая версификация), «ученический опыт» — вот определения, которыми пользуется Блок. Он отмечает полное невнимание С. Соловьева к миру природы; множество банальных рассуждений количественно превышает редкие здравые и оригинальные наблюдения над ней (сравним: благодаря любви к природе, Бунин «смотрит зорко и далеко, и красочные и слуховые его впечатления богаты») (V, 141). Банальность, немusыкальность стихов С. Соловьева, совершенно ничего не говорящие образы и необязательные строфы приводят Блока к выводу, что «те немногие стихотворения, где есть истинная поэзия, пахнут ладаном, запаха же цветов во всей книге Сергея Соловьева нет ни малейшего...» (V, 155—156).

Противопоставляет критик С. Соловьеву молодого Городецкого, разбирая его второй сборник «Перун». Уже книгой «Ярь» Городецкий заявил о себе, как о поэте своеобразном, прекрасно чувствующем славянскую мифологию и народный язык. Кроме того, в авторе «Яри» современники видели художника, пристально вглядывающегося в жизнь городских трущоб и нищих деревень, что привлекло многих. Такой требовательный судья, как Вячеслав Иванов, назвал «Ярь» литературным событием, отметив стихию народного языка, вторгшуюся в эту книгу; М. Волошин, В. Брюсов высоко оценили «Ярь», после которой автор может быть судим «по законам для немногих». Блок с радостью приветствовал «Ярь» и С. Городецкого, своего литературного крестника.

Анализируя поэзию Городецкого, в статье «О лирике», Блок говорит о сборнике «Перун» как о произведении, почти завершающем первый виток спирали будущего пути поэта (кстати, образ спирали теперь неоднократно применяется в литературоведении для анализа творчества самого Блока). Умеющий слышать в стихах отзвук реальных страданий, критик особо останавливается на разделе книги «Заросли злобы», с его простыми, часто несчастными героями, с зрелищами «трущобных катастроф», каторжной жизнью рабочих, страстными и гневными проклятиями. Постоянно тянет Блока к произведениям, изображающим простую жизнь, с мельчайшими бытовыми подробностями, он, как Герман из «Песни Судьбы», стремится уйти на голос свежего ветра в огромный мир, «синий, неизвестный, влекущий». Отсюда такой напряженный поиск народных начал у

самых различных поэтов в статье «О лирике» и резкая критика серости и декадентства.

Летом 1907 года Блок создает первые стихи из тех, что в будущем составят цикл гражданской лирики «Ямбы», который, наряду с публицистикой и литературно-критическими статьями, раскрывает его общественную позицию:

Эй, встань и загорись и жги!
Эй, подними свой верный молот,
Чтоб молнией живой расколот
Был мрак, где не видать ни зги!

Овеянные духом высокой революционной романтики, строки эти — в ряду лучших русских гражданских стихов. В статье «О лирике» Блок писал, что крестьяне, вспахивая поле, поют «Коробейников» Некрасова — «великую песню», а рабочие — «Солнце всходит и заходит» Горького. К труженикам России обращены и стихи Блока.

Статья «О лирике» вызвала обширную полемику. Белый в письме сообщал Блоку о своем полном несогласии со статьей, что она «поразила как громом» Соловьева и Эллиса и удивила Брюсова. Видимо, под впечатлением этого письма Блок сообщал на следующий день матери, что пишут о нем «страшно много» и в Москве и в Петербурге и «ругают и хвалят». Белый, например, в пылу полемики назвал поэзию Городецкого «талантливой безвкусицей», «мифотворчеством по заказу», народничество Городецкого — арлекинадой. В то же время он крайне высоко оценил «Цветы и ладан», считая Соловьева «совершенно исключительным дарованием», и воспринял статью Блока как кощунственную и порочную.

Блок ответил Белому знаменательным письмом. Он пишет, что душа его освобождается от «тления» и отошли от него люди, это тление поддерживавшие, утверждает, что пишет он «как человек с желанием здоровья и простоты». И далее Блок дает едва ли не исчерпывающий комментарий к своей статье: «Например, «О лирике»: я верю в справедливость исходной точки: я знаю, что в лирике есть опасность *тления*, и гоню ее. Я бью *сам себя*, таков по преимуществу смысл моих статей, независимо от литературных оценок, с которыми можно не соглашаться сколько угодно (да и я сам признаю неправильность кое в чем). Бичуя себя за лирические яды, которые и мне грозят разложением, я стараюсь предупреждать и других. Но, ценя высоко лирический *лад* души, который должен побеждать лирическую распушенность, я не люблю, когда стараются уладить все сред-

ствами, посторонними лирике, хотя бы «градом, обещанным религиями». Отсюда моя статья о Сереже... Но я говорю о лирике как о стихии собственной души, пусть «субъективно». Будут несколько людей, которые почувствуют истинное в этом и, может быть, воздержатся от того, от чего не воздержались бы иначе хотя бы по тому одному, что против лирики говорит лирик. Я не определяю подробностей пути, мне это не дано. Но я указываю только устремление, которое и Ты признаешь: из болота — в жизнь, из лирики — к трагедии» (VIII, 212—213).

Не сумел понять основной мысли этой статьи и Дм. Философов, которого М. Шагинян назвала удачно «милым дилетантом». Он, по ее словам, «не был ни журналистом, ни писателем, ему не хватало таланта, и не было в том, что он писал, изюминки. Но, будучи третьей неотделимой гранью пирамиды Мережковских, Философов, конечно, в той или иной мере выражал мнение этого «триумвирата». В статье «Тоже тенденция», опубликованной в «Золотом руне», Философов обвинил Блока в «аристократизме», в проповеди «искусства для искусства». Не восприняв эстетическую и нравственную программу Блока, Философов считал, что поэзия низводится автором статьи до роли музейных предметов, а разговоры о всенародном искусстве остаются в таком случае не больше чем декларацией. Редакция «Золотого руна» снабдила статью Философова примечанием, в котором, соглашаясь с основной точкой зрения его статьи, не соглашается с Философовым, что «формула эстетизма» характеризует точку зрения Блока. «Требование автономности творчества, — говорится в примечании, — далеко не равносильно с культом профессионального аристократизма».

В статье «Тоже тенденция» Философов не почувствовал подлинной глубины Блока, который писал Е. П. Иванову: «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.).

Несколько позже, поднимая в одной из статей важнейший вопрос о «пользе» искусства, Блок заметил, что, видимо, Философов не понял его, и не только «звание человека» много выше для него, чем звание поэта, но и в основе многих его тем лежит именно «ненависть к лирике» — родной и близкой стихии. Эта проблема, пронизывающая большинство работ Блока 1907—1908 годов, — проблема «необходимости и полезности художественных произведений», объективно сближает Блока с традициями

русской революционно-демократической мысли шестидесятих годов. В этот же период можно наблюдать повышение интереса Блока к демократической культуре 60-х годов. «...Самый соблазнительный, самый опасный, но и самый русский вопрос», волновавший представителей передовой русской культуры прошлого века, «вечно проклятый вопрос» особенно актуально прозвучал в послереволюционный период, когда каждый истинный художник, считал Блок, должен быть публицистом в душе. «Перед русским художником вновь стоит неотступно этот вопрос пользы. Поставлен он не нами, а русской общественностью, в ряды которой возвращаются постепенно художники всех лагерей. К вечной заботе художника о форме и содержании присоединяется новая забота о долге, о должном и не должном в искусстве» (V, 236—237). К проблеме искусства и жизни обращается Блок и в поэтической практике, полемически утверждая, что жизнь выше искусства:

...я хотел бы,
Чтобы вы влюбились в простого человека,
Который любит землю и небо
Больше, чем рифмованные и нерифмованные
Речи о земле и о небе.

Решение этого сложнейшего вопроса неотделимо для Блока от проблемы народности искусства, потому что именно в народном творчестве совпадали польза и красота (например, в рабочих песнях, неразрывно связанных с ритмом труда). Таким образом, ставя вопросы о «пользе» искусства, о «долге» художника, Блок в конечном счете приходит к выводу, что долг современного художника — стремиться к той вершине, на «которой чудесным образом подают друг другу руки заклятые враги: красота и польза» (V, 237). Блок также полностью в традициях демократической мысли XIX века говорит о долге художника, заключающемся в связи с народом и обществом, которому принадлежит он, и о пути истинного художника, освященном сознанием этого долга.

Общественно-активной роли искусства, его «пользе» посвятил Блок статью «Три вопроса». Вопрос о «необходимости и полезности художественных произведений», считает Блок, возникает не сразу, а лишь за вопросами «как» и «что» — извечными проблемами соотношения формы и содержания. Характерно для эстетической позиции Блока внимание, уделенное им форме художественного произведения. Он полагает, что в определенный исторический момент вопрос формы стал боевым ло-

зунгом: «Вопросы формы были огненными и трудными вопросами, трудными настолько, что лишь глубокая мысль и глубокое переживание искали достойной себя оправы, совершенной формы» (V, 233). Блок пишет об огромном труде, которым выработывалась форма. Он приводит пример Брюсова, работа которого явственно демонстрировала важность вопроса «как», стоявшего на очереди дня. «Но улица ворвалась в мастерскую,— продолжает Блок,— и золотое время одиноких странствий миновало» (V, 234). Признание, показывающее, как неотрывно от исторической ситуации воспринимал Блок путь нового искусства, как объяснял он, в частности, эволюцию символизма.

Когда-то Андрей Белый писал об «опыте», пережитом Блоком, как об источнике его творчества. Опыт этот лежит в основе и литературно-критических суждений Блока. Точное чувство момента, когда «форма» — одна форма превратилась лишь в груды «радужных бумажек», когда «плеяды ловких подделывателей» появились на литературном горизонте, позволила Блоку нелицеприятно и требовательно выступить со своими литературно-критическими работами.

В рассуждениях Блока о «пользе» искусства, в его эстетической программе, где понятие «долга» художника занимает место вершины пирамиды, при гранях — «форме» и «содержании», — можно услышать отдаленные отзвуки рассуждений Ап. Григорьева, который считал искусство «органически сознательным отзвуком органической жизни, как творческая сила и как деятельность творческой силы...»

Но в период статей — 1907—1908 годов еще ближе Блоку были гражданские идеи революционных демократов. Недаром именно в 1908 году все чаще и сочувственнее отзывается Блок о Добролюбе и мечтает о журнале с традициями добролюбовского «Современника».

«Расколота» современность, враждебное непонимание или нежелание понять Блока, проявляющиеся в статьях и поступках многих, часто близких ему литераторов, трагическое ощущение катастрофы, неблагополучия эпохи, крайняя запутанность и неустроенность личной судьбы — так живет Блок в 1908 году, когда вслед за пьесой «Песня Судьбы» создает он гениальный цикл «На поле Куликовом», а в ряде публицистических статей и докладов поднимает кардинальные, важнейшие вопросы эпохи, пишет о судьбах России, народа, интеллигенции.

В своей единственной большой собственно литературно-кри-

тической работе 1908 года «Письма о поэзии» Блок ставит вопрос о выражении в поэзии темы Родины и народа. Только то произведение, в котором творец «сжег себя доглом» (V, 278), способно взволновать народы, века, поколения, считает Блок. Для него, предельно честного художника, были органически неприемлемы в поэзии холодная красота, напыщенность, бутафория. «Не верю, — восклицает Блок, разбирая стихи Н. Минского, — не верю ни одному слову, не верю аптекарскому равновесию созданий божьих — людей и стихов, не вижу ни одной черты осязаемой, живой, искренней. «Ложь, мертвечина, симметрия» (V, 283) — вот что настораживает Блока во многих стихах Минского. Как плод интеллигентского равнодушия, как результат схоластических построений воспринимает Блок подобную поэзию и воинственно не приемлет ее. В раздумьях о поэзии опирался Блок на обостренное ощущение Родины, России, то есть на то, чего не чувствует он в напыщенно романтических стихах Минского. Блок воспринимал искусство сквозь призму интересов народа, от которого бесконечно далеки интеллигентские поэты и философы, «поседевшие в спорах о Христе», «жаждущие жертв» и проводящие мистические радения. Шум в столицах и тишина за городом — для Блока 1908 года это ощущение символично.

В столицах шум. Гремят витии,
Идет словесная война,
А там, во глубине России,
Там вековая тишина...

(Н. А. Некрасов)

А «за «сермяжным горем», трагическими неурожаями и заболевающей интеллигенцией скрывается еще лукавая улыбка, говорящая: «Мы — крестьяне, а вы — господа, мы у себя в деревне, а вы у себя в городе» (V, 281). Вот та черта, которая пролегла между интеллигенцией и народом. А что же современный поэт-интеллигент, слагающий гражданские стихи? Блок не находит у него некрасовской мощи, правды, которую можно почувствовать и у Г. Успенского и у В. Гаршина, — он видит в поэзии, подобной поэзии Минского, стихотворчество «класса фармацевтов», где «чем дальше, тем больше торжествует схема, отвлеченность, инертность». Переключаясь с традициями демократической критики XIX века, Блок судит искусство не с позиции пресыщенных эстетов, а с точки зрения «простого», «маленького», «могучего» человека — с точки зрения народа русского. Став на позицию неискующего, но искреннего и истин-

но чувствующего подлинное искусство читателя, Блок отвергает все, что ложно или хотя бы только неискренне, что сказано не совсем от души, что отдает «холодными словами». Блок верит в простого русского читателя, пусть не очень разбирающегося в законах искусства, но не дающего себя обмануть пустой словесностью. В статье «Письма о поэзии» Блок выразил еще раз мысль, которая поддерживала его после выхода первой книги стихов, когда сквозь развязную критику, насмешки и пародии с радостью услышал он голос принявших его поэзию «совсем простых», далеких от искусства людей.

Простота и строгость — с этими мерками подходил к поэзии А. Блок. Он увидел их в сборнике стихов Ф. Сологуба «Пламенный круг» и отметил восьмой сборник Сологуба как самый цельный и законченный. Не время и не место в этой работе оценивать творчество Ф. Сологуба, писателя и поэта, которого Блок считал художником, близким к совершенству. Видимо, нам — поколению второй половины XX века следует бережнее ценить творчество этого писателя. В истории русской литературы автор «Мелкого беса» и «Нюрнбергского палача» занимает далеко не последнее место и не следует забывать истинно больших произведений, оставленных им. Блок, оценивая сборник Ф. Сологуба, вновь, как и в других своих лучших статьях, идет от литературного текста к личности художника — это один из характерных моментов, отличающих критическую прозу Блока и роднящих ее с критическими работами тончайшего исследователя Иннокентия Анненского.

Блок чувствует и некоторую недосказанность поэзии Сологуба. Его привлекает отсутствие в поэзии Сологуба пряности и мишуры (вспомним золоченые бумажки, швыряемые в голодную толпу модными поэтами), что делает его поэзию, простую и мудрую, столь же значимой, что и поэзия Тютчева и Баратынского. С поэзией Пушкина — строгого, совершенного, но неуловимо легкого и гармоничного — сравнивает Блок стихи Сологуба.

Блок заканчивает «Письма о поэзии» критическим разбором очередной книги Бунина, в новых стихах которого он не видит живой струи, и полемическим ответом Сергею Соловьеву, где сопоставляет его поэзию со «Смешной любовью» Потемкина.

В оценке поэзии Блок придерживается принципа, позже сформировавшегося в речи «О назначении поэта» и наиболее полно отражающего эстетическую концепцию, к которой он пришел в зрелые годы: «Поэт — сын гармонии, и ему дана ка-

кая-то роль в мировой культуре. Три дела возложены на него: во-первых — освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых — привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих — внести эту гармонию во внешний мир» (VI, 162).

Летом 1908 года Блок заканчивает «Песню Судьбы» и, мечтая о постановке ее в Художественном театре, читает пьесу Станиславскому. Дело считалось почти решенным: театр берет драму. Но Станиславский спустя несколько месяцев пишет Блоку многозначительное письмо, в котором, фактически отвергая пьесу, замечает, что для нас особо важно, что она является переходной ступенью в творчестве поэта: «Читаю всю пьесу и опять волнуюсь и опять думаю о том, что Вы скоро напишете что-то очень большое». В ответ на это письмо Блок посылает знаменательный ответ: «...Стоит передо мной моя тема, тема о России (вопрос об интеллигенции и народе, в частности). Этой теме я сознательно и бесповоротно посвящаю жизнь. Все ярче сознаю, — что это первейший вопрос, самый жизненный, самый реальный. К нему-то я подхожу давно, с начала своей сознательной жизни, и знаю, что путь мой в основном своем устремлении — как стрела, прямой, как стрела — действенный» (VIII, 265).

На этом пути Блок создает цикл «На поле Куликовом», работает над статьями о народе и интеллигенции.

Не являясь собственно литературно-критическими статьями, публикации Блока 1908 года — «Вопросы, вопросы, вопросы», «Ирония», «Народ и интеллигенция», «Стихия и культура» — дают многое для понимания его эстетических и идейно-философских взглядов. К проблеме народа и интеллигенции он подходит гораздо глубже, чем в ранней прозе. «Есть между двумя станами — между народом и интеллигенцией — некая черта, на которой сходятся и сговариваются те и другие. Такой соединительной черты не было между русскими и татарами, между двумя станами, явно враждебными...» (V, 323—324). Здесь безусловная, подмеченная многими исследователями переключка с идеями цикла «На поле Куликовом». Конечно, стихи этого цикла не «исторический маскарад», как верно отмечает Громов, говоря, что именно в этих стихах видим в высшей степени органичное слияние «истории» и «современности», где — сама современность становится движущейся историей, ее этапом.

В статье «Народ и интеллигенция», пытаясь проследить эту органичную связь, диалектическую преемственность исторических коллизий, Блок утверждает, что именно на «согласитель-

ной черте» вырастают значительные явления культуры, и для подтверждения слов своих вновь обращается к имени Горького, говоря о «здоровой крови», которая рождает своих, чуждых интеллигенции героев — «молчаливых людей «себе на уме», с усмешкой, сулящей неизвестное». И появляется в заключении статьи ключевой для Блока образ-символ — гоголевская тройка, и трагическим предостережением интеллигенции звучат слова: «Бросаясь к народу, мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройке, на верную гибель» (V, 328). Здесь трагизм блоковской концепции, но здесь же и провидение неминуемого грядущего взрыва, острейшая постановка вопроса об объективно-трагическом обострении современных противоречий «народа» (социальных низов) и «интеллигенции» (культурных социальных верхов).

Доклад «Народ и интеллигенция», прочитанный в Литературном обществе, вызвал оживленную полемику.

В газете «Слово» сообщалось: «В свой доклад А. А. Блок внес столько искреннего и глубокого волнения, что невольно откликнулись чуткие, хотя и несозвучные струны в душах слушателей, и вокруг большого — для многих — вопроса о пропасти между народом и интеллигенцией возник на редкость живой и яркий спор»¹. Впечатление от дискуссии Блок передавал матери в письме. «Всего милее были мне: речь Короленко, огненная ругань Столпнера, защита Мережковского и очаровательное отношение ко мне стариков из «Русского богатства» (Н. Ф. Анненского, Г. К. Градовского, Венгерова и пр.). Они кормили меня конфетами, аплодировали и относились как к любимому внуку, с какою-то кристальной чистотой, доверием и любовью» (VIII, 269). Пафос, роднивший идеи Блока с народнической идеологией, видимо, был близок «старикам» из «Русского богатства», пережившим «хождение в народ» и его крах, поэтому мысль об отдаленности народа от интеллигенции была понятна им, но зато она была резко воспринята многими, совершенно не знавшими народа представителями символизма, в чьих «комнатных» устремлениях к «стихии» незнание народа соседствовало с его идеализацией. Блок выступает против символистской публицистики именно в годы после поражения революции. Связывая обращение к демократическим традициям с критикой «декадентства», «модернизма», Блок порывает с либеральной интеллигенцией, проникнутой ощущением пессимизма, предчувствуя «невиданные мятежи» грядущего.

¹ «Слово», 27 ноября 1908 г.

Блок-прозаик прошел непростой путь, создав произведения, поднимающие кардинальные вопросы одной из важнейших эпох в истории России. Литературная критика Блока вобрала в себя серьезнейшие проблемы искусства и общественной жизни начала XX века. Опыт Блока-критика ценен и поучителен для нас своей глубокой искренностью, остротой постановки проблем и принципиальностью их решения. Литературно-критическое творчество Блока неразрывно связано с его поэзией, на нем лежит свет таланта одного из замечательных русских художников, его духовной энергии и культуры.

И. ВАЙНБЕРГ

А. БЛОК И М. ГОРЬКИЙ



Нет, кажется, более несхожих писателей, чем Горький и Блок, взаимоотношения, литературные и творческие связи которых приковывали бы к себе такое пристальное внимание исследователей. Не парадоксально ли само сопоставление этих имен; что, казалось бы, может быть общего у таких разных художников, находившихся в исторической перспективе на противоположных полюсах общественной жизни и представлявших в глазах современников глубоко антагонистические течения в литературном развитии своего времени. Но, как справедливо заметил еще несколько десятилетий назад один из исследователей, сопоставление Горького и Блока только «на первый взгляд производит впечатление парадокса»¹.

И действительно, общими усилиями наших ученых-литературоведов, критиков и писателей убедительно показано не только то, что разнило и разводило этих двух художников, но и то,

¹ И. Сергиевский. Горький и Блок. «Литературный критик», 1938, № 1, с. 31.

что сближало их. Внутренне между ними было гораздо больше общего, чем это может показаться на первый взгляд. Просто «то, что сближало Горького с Блоком и Блока с Горьким, было на самом деле гораздо менее очевидно, менее явственно, чем грани, их разделяющие, видимые простым глазом»¹.

Вот почему не только закономерна сама тема Блок и Горький, но правомерно каждое новое обращение к ней, обогащающее наше представление о взаимоотношениях писателей-современников и делающее более очевидным скрытое от поверхностного взгляда. К этому стремился и автор настоящей работы, хорошо понимая, конечно, что основные факты уже введены в научный обиход. Однако тема эта настолько глубока, многогранна и интересна, что к ней еще не раз будут обращаться исследователи. Естественно, что и данная статья отнюдь не претендует на всестороннее освещение проблематики. Кроме того, эта тема позволяет поставить и некоторые общетеоретические вопросы: о природе художественного творчества, связи писателя с жизнью, роли и значения критики в литературном и общественном развитии современности. Нетрудно заметить также, что обращение к Блоку и Горькому имеет отнюдь не абстрактный, чисто литературоведческий интерес, но и актуальное значение.

Литературные и творческие отношения двух величайших художников нашей эпохи были сложными и противоречивыми. Сложность эта — не частный, случайный факт личной биографии Горького и Блока, в нем нашли свое отражение некоторые общие закономерности формирования истинного художника и подлинного искусства.

Литературное развитие, как известно, никогда не бывает однолинейным, ровным и прямым, оно протекает и формируется в бурной общественно-политической атмосфере эпохи, в борении страстей, мнений, социально-философских и литературно-эстетических концепций. Хорошо известно также, что истинный, великий художник никогда не бывает однозначен, он многогранен, сложен и всегда в поиске. Но если перед нами действительно великий художник, то в итоге его исполненных драматизма поисков он всегда обретет верность правде жизни и свободе, он — революционер и подлинный гуманист, горячий патриот и интернационалист, защитник прав и счастья своего народа и каждого человека в отдельности.

¹ И. Сергиевский. Горький и Блок. «Литературный критик, 1938, № 1, с. 44.

Эту сложность формирования подлинного художника и большого искусства необходимо помнить, прослеживая развитие взаимоотношений Горького и Блока, взаимоотношений глубоко драматических прежде всего потому, что начинали они свою литературную деятельность в разных, далеких друг от друга художественных направлениях. Однако «враги», стоявшие на противоположных эстетических и общественно-политических платформах, друг друга знали, читали, вниманием не обходили и не считали бесполезным это внимание. В одной из своих статей 1928 года Горький, вспоминая литературную обстановку начала века, с большим уважением пишет о Блоке: «...И если А. А. Блок писал рецензию, скажем о Горьком, так Горький в этой рецензии находил кое-что технически полезное для себя. Враг — хороший учитель»¹.

Характерно это примечательное признание писателя. Сложное и противоречивое отношение Горького к Блоку связано с общим литературным развитием России XX века и определялось тем местом, которое занимал пролетарский писатель в общественном развитии страны, той ролью, которую он играл в борьбе за сплочение всех демократических сил русской культуры, против оторванных от жизни народа антиреалистических и реакционных течений в литературе и искусстве.

«Началось это — давно, еще в 90-х годах, со времен Волынского, — писал Горький 12 февраля 1908 года С. С. Кондурушкину. — Все эти гг. «идеалисты» — его детки. А мистики-анархисты, «неприемлющие мира», — взлелеяны на книжке француза Пюжо, написанной довольно давно, но, видимо, недавно прочитанной нашими мудрецами. Они вообще не свежим товаром торгуют, все они. Бесспорно талантливый и до судорог холодный Брюсов — весь дан во французской литературе лет двадцать тому назад. Блок — не очень ловко перепевает Верлена, времен его мистических настроений. В этом шуме мало оригинального...»².

Такое восприятие поэзии Блока объясняет, почему Горький, борясь за демократическое и реалистическое направление издательства «Знание», идейным руководителем которого он был, решительно воспротивился печатанию там стихов поэта. «Мое отношение к Блоку — отрицательно, как ты знаешь, — писал в конце июля 1907 года Горький Л. Андрееву. — Сей юноша, пе-

¹ М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24. М., Гослитиздат, 1953, с. 323—324. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте: римскими цифрами том, арабскими — страница.

² Архив А. М. Горького.

ределывающий на русский лад дурную половину Поля Верлена, за последнее время прямо-таки возмущает меня своей холодной манерностью, его маленький талант положительно иссякает под бременем философских потуг, обессиливающих этого самонадеянного и слишком жадного к славе мальчика с душою без штанов и без сердца. Нет, ты его оставь в покое года на три, может быть, он подрастет за это время и научится говорить искренно о простых вещах...»¹

Несправедливо суровый отзыв этот отражает, видно, прочно устоявшееся представление Горького о поэте еще начала века. Горький не знал поэзии Блока последних лет, как не знал и не мог знать глубокого переживания поэтом русской революционной действительности, его неудержимого стремления к реальной жизни, мучительных поисков ответа на «проклятые вопросы», нашедших отражение в его дневнике, записных книжках, письмах тех лет и приведших его в конце концов к разрыву с былыми единомышленниками и друзьями.

В марте 1908 года в очередной посылке литературы Горький получил на Капри недавно вышедшую вторую книгу стихов Блока «Нечаянная Радость»² — примечательный сборник лирики беспредельной искренности, включавший и такие стихи, как «Шли на приступ» — о 9 января, «Вися над городом всемирным...», «Митинг», «Перстень-Страданье», и многие другие, насыщенные социальными мотивами. И вряд ли случайно, отправляясь летом в путешествие по югу Италии, Горький захватил с собой этот томик Блока. «Люблю читать стихи в дороге», — сообщает он Брюсову (XXIX, 75). И не случайно поэтому Горький говорил в это время посетившему его на Капри Ауслендеру: «Вот Блок хорошие стихи пишет»³.

Через несколько лет, когда вновь встал вопрос о публикации в «Знании» трех стихотворений поэта — «Осень», «Усталость», «Сиенский собор», Горький уже не протестует решительно, как прежде, хотя и соглашается неохотно. «Сиенский собор» — очень запутанная вещь, — пишет он в декабре 1911 года В. С. Миролюбову, — а два другие стихотворения — можно напечатать, хотя они не увеличивают лавров Блока» (XXIX, 210). И стихи были напечатаны в 38 сборнике «Знания» (март 1912 г.).

Правда, позже, отвергая упрек Л. Андреева, Горький писал

¹ «Литературное наследство», т. 72. М., «Наука», 1965, с. 287.

² «Архив А. М. Горького», т. IV. М., Гослитиздат, 1954, с. 240.

³ См. А. Турков. Александр Блок. М., «Молодая гвардия», 1969, с. 143.

ему: «Блок в «Знании» как пример моей непоследовательности — плохой пример: Блока печатают Пятницкий и Мироллюбов, а я, как и раньше, не вижу в этом нужды, но и мешать этому не хочу, ибо мое отношение к «Знанию» изменилось»¹.

Нет никаких оснований подозревать Горького в неискренности, хорошо известно, что он действительно в это время разошелся с «Знанием», но мы помним также его согласие: «можно напечатать» и не можем не заметить в этом определенного изменения в отношении к поэту.

Как мы увидим далее, это двойственное, противоречивое отношение к Блоку осталось у Горького до конца. Но с течением времени оно в главном и основном претерпело крутую эволюцию — от полного отрицания и непонимания до признания поэта великим русским лириком, до совместной работы с ним по строительству новой социалистической культуры.

Вероятно, только в это время — летом 1918 года — произошло знакомство Блока с Горьким; до этого личных отношений у них, видимо, не было, хотя были (или могли быть) встречи. О первой такой встрече 3 января 1906 года на «литературном утре» у Вяч. Иванова сообщил Блок Андрею Белому, рисуя с большой симпатией непривычный облик писателя: «Только что вернулся с большого собрания, где *Факелы* и *Жупелы* обсуждали свои театры... Из всего многолюдного собрания мне понравился только Максим Горький, простой, кроткий, честный и грустный; я думаю, если бы около него не было такой гадости, как ***, он был бы еще лучше. Где-то в нем брезжит и «Максимка», а грусть его происходит во многом от того, по-моему, что он весь захватан какими-то руками — полицейскими, что ли?» (VIII, 146—147).

Примерно за год до этой встречи начались и литературные отношения Блока с Горьким, во многом отражавшие наметившееся охлаждение поэта к доктрине символизма и более пристальное внимание к бурно развивающейся революционной действительности. Эти новые чувства и переживания Блока запечатлены в его письме С. М. Соловьеву (начало января 1905 года). Поэт пишет в нем о «никуда не годном последнем номере» символистских «Весов» — первом в 1905 году, о «политике», все больше его интересующей, хотя он ее и «не понимает», об ожидающихся «реформах», в коих, правда, «дейтельного участия принимать не собирается, о «консерваторах», которых, «впрочем», «тоже не может выносить», и т. д. И вдруг такое не-

¹ «Литературное наследство», т. 72, с. 338.

ожиданное в устах «символиста» признание реалистического демократического лагеря литературы, возглавляемого Горьким: «Начинаю чувствовать преданность и благодарность товариществу «Знание» (VIII, 117).

Возможно, уже в это время Блок писал свою рецензию на 5-й сборник товарищества «Знание» за 1904 год (напечатана была в марте 1905 года), в которой проанализировал рассказ Л. Андреева «Вор» и «Рассказ Филиппа Васильевича» Горького. «Что-то грустное, осеннее» слышится Блоку в горьковском рассказе, «какая-то истинная грусть, а может быть, большая радость»: «Есть что-то благородное, прощальное в полуинтеллигентном неудачнике, дворнике, влюбленном в барышню. Все смеются над ним, и он убивает себя.— Бог весть почему: не от неразделенной любви и не от насмешек барышни и прислуги. А просто оттого, что он — нищий и оборванный...» (V, 559).

Не в пример либерально-буржуазной и реакционной критике, встретившей рассказ Горького резко враждебно, обвинявшей автора в проповеди насилия, в стремлении даже «область чувств» трактовать с социальных позиций «плохо устроенной жизни»¹, усмотревшей в произведении «враждебное отношение к интеллигенции»², Блок оценил в нем защиту «нищего и оборванного» простого человека. Вместе с тем Блок не преминул здесь напомнить об «обычном» «абстрактном пафосе Горького», противопоставляя его «новым» нотам в творчестве писателя.

В этой связи характерна вскоре появившаяся рецензия Блока на книгу рассказов А. Мирэ (А. М. Моисеевой), напечатанная также в «Вопросах жизни». Обругав Мирэ за «опасный род антихудожественных абстракций», Блок попутно «выругал», по собственному его слову, и Горького.

«Вспомним, что Горький подал сигнал к своему теперешнему падению именно тем, что, искренно ненавидя абстрактное, бездушное, рабское,— он сам своей рукой загнал себя на какую-то отвлеченно-моральную кафедру под кулак какого-то огромного, прожорливого и бессмысленного деспота — «человека», который, несмотря на свою дебелость, все-таки остался абстракцией и пустотой. Позволено ли покидать прекрасный и свободный ужас Вечной Матери-Земли для рабства *кажущемуся* «прогрессу»? Но это случилось с Горьким» (V, 585).

¹ А. Басаргин. Они не дремлют. «Московские ведомости», 1905, 23 апреля, № 110.

² См. статью А. Е. Редько в «Русском богатстве» (1905, № 9, отд. II, с. 16—17).

Так писал Блок в 1905 году, так он начинал свои литературные отношения с Горьким. Противоречивость их бросается в глаза: строки, говорящие о глубоком интересе поэта к реалистической литературе, к гуманистическому творчеству Горького, «искренно ненавидящего абстрактное, бездушное, рабское», перемежаются с упреками в «абстрактном пафосе», с резкими мало оригинальными высказываниями о «падении» таланта писателя, — с оценками, которые давали Горькому представители символистского направления и вообще реакционно-буржуазной критики.

Однако 1905 год для духовного развития Блока был в определенной степени переломным, с этого времени начался решительный отход его от символизма. Как пишет Д. Максимов, «в этом была своя внутренняя логика: большой и искренний художник не мог не прислушаться к правде окружающей реальной жизни, которая опрокидывала все уводящие от нее теории» (см. примеч.: V, 701).

Именно в это время поэт начинает ощутимо чувствовать, насколько чужды ему символисты и их мистические поиски «тайн» и «путей», в которые усердно втягивали его друзья. 15 октября 1905 года он пишет Андрею Белому: «Я не мистик... Для меня и место-то, может быть, совсем не с Тобой, Провидцем, знающим пути, а с Горьким, который ничего не знает, или с декадентами, которые тоже ничего не знают (имеются в виду эзотерические знания, доступные только посвященным.— *И. В.*).

...Но разница между декадентами и мной есть. Например, мне декаденты противны все больше и больше» (VIII, 138).

Так все настойчивее Горький входит в круг духовных исканий Блока на пути его к новому пониманию мира. «Опять «переоценка ценностей», — пишет он 25 июня 1906 года Е. П. Иванову... — Ненавижу свое декадентство и бичую его в окружающих, которые менее повинны в нем, чем я. Настал декадентству конец... Читал я много — Сологуба «Тяжелые сны» (очень хорошо), Горького («Трое» были для меня важны)...» (VIII, 156, 157).

Блок развенчивает мистиков и мистицизм соловьевского толка во многих своих произведениях (он смеется и над собственными увлечениями такого рода), появившихся после «Стихов о Прекрасной Даме»: драмах «Балаганчик», «Незнакомка», «Король на площади», в ряде стихов. А в диалоге «О любви, поэзии и государственной службе» он высмеивает поэта-символиста, уподобляя его «здравомыслящему» шуту-мещанину: оба они сошлись на пренебрежительном отношении к Горькому и его ге-

роям. Шут в беседе с Поэтом говорит: «Презрение к толпе — вот отличие высокого ума. Толпа не чутка, а только падка на приятное, потому общественная литература ей вредна. Литература развивает фантазию. Фантазия — мать бездны. Бездельники и взбалмошные головы вредны для народного благосостояния, как это достаточно показали герои Горького». За этим следует такая саморазоблачительная реплика Поэта: «Какое остроумие! Да вы — символист! Я и сам не поклонник Горького...» (IV, 65).

Решительную роль в духовной эволюции Блока сыграли события первой русской революции, которую поэт встретил с большим подъемом. Это засвидетельствовано в воспоминаниях современников, об этом говорит ряд стихотворений поэта, как и то, что, еще недавно внешне безучастный к социальной действительности, он оказался в рядах революционной демонстрации, неся во главе ее красное знамя. «С этой зимы,— пишет М. А. Бекетова,— равнодушие Александра Александровича к окружающей жизни сменилось живым интересом ко всему происходящему»¹.

Тем не менее было бы неверным представить Блока этих лет сознательным революционером, человеком, всецело отрешившимся от своей былой аполитичности. Он сам признается в письме к отцу от 30 декабря 1905 года, что в смысле своих последних «дум» о Государственной думе он «все-таки «мещанин» (по Горькому) и никогда не станет «ни революционером, ни «строителем жизни», и не потому, чтобы не видел в том или другом смысле, а просто по природе, качеству и теме душевных переживаний» (VIII, 145, 144)².

Духовный и психический склад поэта отталкивал его от политики. «...Я политики не понимаю,— писал он в уже упоминавшемся письме С. Соловьеву,— на сходке подписался в число «воздержавшихся», но... покорных большинству» (VIII, 117).

О том же пишет, например, Бекетова: «Он следил за ходом революции, за настроением рабочих, но политика и партии по-прежнему были ему чужды»³.

¹ М. А. Бекетова. Александр Блок. Пг., «Алконост», 1922, с. 93.

² Примечательную особенность этого письма отметил в свое время Н. Венгров: «Характерно, что и здесь, в этих раздумьях Блока о себе самом, присутствует Горький; его образами и его терминологией определяет поэт свое мироощущение» («А. Блок и М. Горький». «Горьковские чтения». М., Изд-во АН СССР, 1959, с. 213—214).

³ М. А. Бекетова. Александр Блок. Пг., «Алконост», 1922, с. 94.

Такое двойственное и противоречивое отношение Блока к революционным событиям было следствием его субъективных воззрений, так до конца жизни и не преодоленных, и мистического представления о революции как о взрыве стихийных сил. С другой стороны, личный опыт, глубокое переживание исторической действительности, обратившие его к живой жизни, критическое отношение к «страшному миру», мучительные раздумья о Родине, России определили отход поэта от символизма, все более решительное расхождение с бывшими единомышленниками.

С особенной наглядностью эта противоречивость воззрений Блока обнаруживается в его восприятии и оценках Горького и возглавляемого им реалистического лагеря писателей-«знаньевцев». Они и прежде были двойственны. Но в послереволюционный период поэт подымается над всем частным, случайным, в его духовном развитии идет неуклонный процесс сближения с Горьким, образ которого занимает прочное место в его творческом сознании. Отныне с Горьким у Блока связывается самая дорогая и жизненная для него «тема о России».

В 1907 году Блок получил приглашение вести критический отдел в московском журнале «Золотое руно». В пятом номере появилась статья «О реалистах» — первое «критическое обозрение» из серии статей, печатавшихся им в журнале. Далее последовали: «О лирике», «О драме», «Литературные итоги 1907 года», «Письма о поэзии», «О театре», в общем связанные между собой единством мыслей и настроений. Но наиболее отчетливо отразила новые воззрения Блока и происшедший в нем перелом статья «О реалистах».

Можно не соглашаться с отдельными оценками, которые дает в ней Блок, но симптоматичным является то, что, с первых же слов взяв под защиту Горького, поэт и в дальнейшем все лучшее и ценное у реалистов, писателей-«знаньевцев», связывает с горьковским влиянием.

«Нарушая принятый обычай», Блок оспаривает мнение тех критиков, которые взяли за обыкновение «пренебрежительно отзываться» о писателях-«знаньевцах», «дружно и сплоченно работающих над одной большой темой — русской революцией». Несмотря на то, что большинство из них, по его мнению, «многословны, бесстильны», у них «есть какая-то уверенность и здоровое самозабвение... есть настоящая дерзость в этом забвении «во имя» — горьковская дерзость... Пусть это иногда безжалостно и слепо, но это не сентиментально и чисто, и заставляет ждать в будущем — других ярких слов». Разделяя писателей-ре-

алистов на «отрицателей «быта» и «так называемых «бытовиков», Блок пишет: «В тех, которые отрицают быт, слышится горьковская нота — дерзкий задор и сосредоточенная пристальность взгляда» (А. Серафимович, Скиталец и др.). В отличие от «безбытных» писателей, «бытовики» (М. Арцыбашев, Ф. Сологуб, Сергеев-Ценский, Б. Зайцев и др.) хотят быть «всеобъемлющими», но у них нет этой силы, этой «первозданности». «Герои революционных повестей горьковского типа — люди обреченные, пропадают, так пропадают, — зато делают дело». Герои же «бытовиков» «сводят зачастую счеты с бытом, с жизнью» (V, 109, 110, 116, 117).

Всех этих высказываний было бы достаточно, чтобы увидеть тот крутой перелом, который произошел в идейном и художественном развитии Блока. Но этим далеко не исчерпывается для нас значение статьи «О реалистах»: оно прежде всего связано с непосредственным отношением к Горькому.

Что касается частных оценок, то Блок здесь, как и раньше, неоригинален, повторяет мнения декадентских критиков: «Убедиться в том, что Горький потерял прежнюю силу, — очень нетрудно...»; в повести «Мать» «нет ни одной новой мысли и ни одной яркой строчки»; «плоски» и «пошлы» сатирические памфлеты «Мои интервью»; рассказ «Товарищ» «наивен» и т. п.

Однако это для Блока и в самом деле частности, отдельные срывы, творческие неудачи, и не ради них он сел писать свою статью. И даже близкие ему выводы Философова об «анархизме» Горького, о «пагубном влиянии» на него «материалистического социализма» и т. п. не могут поколебать его отношения к Горькому.

Решительно противостоит Блок буржуазной критике в общей оценке исключительного значения Горького-художника и смысла его творчества. «Он был в сущности единственным символистом, высоко расценившим роль и значение Максима Горького»¹, — отмечает В. Орлов.

Трудно переоценить значение этой статьи для творческого развития Блока: оди-единственный из символистского лагеря он мужественно заявил о величайшем «явлении М. Горького» — художника, представлявшего «чужой», «вражеский» стан.

«Плевался Горький всю жизнь, а банальничать стал недавно, — пишет Блок. — Но за всеми плевками и банальностями

¹ Вл. Орлов. Александр Блок. В кн.: Александр Блок. Стихотворения, поэмы, театр. Л., Гослитиздат, 1936, с. 341.

Горького прячется та громадная тоска, «которой нет названия и меры нет». И великая *искренность* — такая, какой просто не может быть уже у людей большой культуры...» (V, 102).

Блок открыл «для себя» прекрасное явление и вдохновлен этим. Поэту «мучительно», он беспредельно «негодует», у него «душа горит»:

«Мучительно слушать, когда каждую крупницу индивидуального, прекрасного, сильного Мережковский готов за последние годы свести на «хлестаковщину», «мещанство» и «великого хама». Когда эти термины применяются к Горькому и особенно к Чехову, — душа горит; думаю, что негодованию в этом случае и *не должно быть пределов*, и я готов обратиться к Мережковскому те же пушкинские слова, которые сам он обратил к Льву Толстому по поводу Наполеона:

Да будет заклеямен позором
Тот малодушный, кто в сей день
Безумным возмутит укором
Его тоскующую тень»¹.

(V, 101—102)

«Не должно быть пределов» еще и потому, что беспредельны были сами эти циничные нападки на Горького, шедшие из символистского и декадентского окружения Блока, и чтобы так сказать, нужно было обладать большим мужеством.

«О Горьком как художнике именно больше двух слов говорить не стоит... в произведениях Горького нет искусства», — писал Мережковский. Ему вторил Философов: «Две вещи погубили писателя Горького: успех и наивный, непродуманный социализм»². А Э. Гиппиус еще в 1904 году констатировала: «...С Горького талант уже начинает слезать, вытираться на нем, как сусальная позолота на деревянном идолышке». В пьесе «На дне», высоко ценимой Блоком, она увидела только философию подполья, «последний предел нигилизма» и «наготу духовную». «Проповедь Максима Горького и его учеников», — утверждала она, — это «фонтан углекислоты», она освобождает человека «от любви, от нравственности, от имущества, от знания, от красоты, от долга, от семьи, от всякого помышления о боге, от всякой надежды, от всякого страха»³.

С не меньшим ожесточением набрасывалась декадентская

¹ У Пушкина — «омрачен» вместо «заклеймен» и «развенчанную» вместо «тоскующую».

² «Русская мысль», 1907, № 4, с. 122.

³ «Новый путь», 1904, январь, с. 258.

печать на горьковские сборники «Знания» и на их авторов, которые, по слову Блока, сплоченно работали над «одной большой темой — русской революцией» (V, 110). «Все любящие русскую литературу и русскую речь,— призывал рецензент символистских «Весов»,— должны бы бороться с влиянием этих сборников»¹.

Воссоздавая «образ времени», Горький обобщил подобное отношение к «ядовито-зеленым» сборникам «Знания» в «Жизни Клима Самгина» как поход против всего прогрессивного в жизни и литературе. Так, Аркадий Пыльников разглагольствует, что «пошловато-зеленые» сборники «Знания» нанесли «огромный вред», «успев, однако, посеять все эстетически и философски малограмотное, политически вредное, что они могли посеять...» (XXII, 144).

Войну реалистам «Знания» требует объявить Иван Дронов и многие другие. «Наше искусство губит реализм»,— кричит один из модернистов на новогоднем вечере у Елены Прозоровой (XXII, 300). «Ах, это верно! Это несчастье страны»,— откликается другой. «Зеленая тоска и плесень всяких этих сборников реалистической литературы сделала людей духовно нищими»,— утверждают посетители салона Леонида Андреева (XXII, 503).

Верный «литературной истории», Горький запечатлел в романе и отношение «образованного общества» к автору «На дне», «Матери» и других революционных произведений его. «Горький? Этот — кончен, да он и не философ, а теперь требуется, чтоб писатель философствовал»,— слышим мы от Дронова (XX, II, 190). Не оставляет без внимания Горького и Самгин, хотя, по его мнению, писатель «уже достаточно развенчан» (XXII, 157). И Марина Зотова уверена, что революционные образы Горького уже «отжили», «буревестники» «больше не нужны» (XXI, 310).

Совершенно очевидно, что борьба вокруг Горького и демократической реалистической литературы как в буржуазной прессе, так и в интеллигентских салонах носила ярко выраженный политический характер и велась идейными врагами писателя. И в эту борьбу включился Блок, встав на защиту Горького, мало того — провозгласил его великим народным, национальным писателем:

«Я утверждаю... что если и есть реальное понятие «Россия», или, лучше,— *Русь*,— помимо территории, государственной вла-

¹ «Весы», 1905, № 4, с. 50.

сти, государственной церкви, сословий и пр., то есть если есть это великое, необозримое, просторное, тоскливое и обетованное, что мы привыкли объединять под именем *Руси*, — то выразителем его приходится считать в громадной степени — Горького... Неисповедимо, по роковой силе своего таланта, по крови, по благородству стремлений, по «бесконечности идеала»... и по масштабу своей душевной муки, — Горький — *русский писатель*» (V, 103).

Как ни двойственна была позиция Блока в оценке Горького, но до него никто не говорил о нем как о великом художнике, выразителе дум и чаяний народа. И наличие этих двух слагаемых в подходе к Горькому весьма характерно для Блока, считавшего народность главным критерием при оценке художника. «Гений прежде всего — народен...» — утверждал он (V, 643).

Выступление Блока произвело впечатление взорвавшейся бомбы, вызвало резкие нападки на поэта всего символистского лагеря. Его обвиняли в «заискивании», неискренности, измене, иронически называли «бессмертным критиком». О том, с какой враждебностью была встречена статья Блока (и последующее в этой серии), вспоминает С. Городецкий: «Он обложился зелеными книжками «Знания», презираемого у эстетов, внимательно перечел всю беллетристику реалистов и дал ряд очерков о Горьком и других. Это был прямой шаг на волю из узкого круга эстетизма, который его душил. Внутри круга статьи были встречены с враждебным недоумением»¹.

И совершенно верно заметил Н. Венгров: «В этом согласном хоре выступлений против Блока отчетливо звучала антигорьковская нота»². Резко враждебно высказался о Блоке Философов³, в злобном тоне писала З. Гиппиус: «Все опыты его в критике — ниже всякой критики... Мысли Блока — это мухи, беспомощно мечущиеся под проволочной кондитерской сеткой»⁴, с пафосом иронизировал Эллис (поэт и критик Л. Л. Кобылинский): «Да, воистину надо родиться А. Блоком, чтобы восхищаться писаниями Горького и рискнуть на сравнение его с... Наполеоном»⁵, и совершенно издевательски отозвался Мереж-

¹ Сергей Городецкий. Воспоминания об Александре Блоке. «Печать и революция», 1922, № 1, с. 84.

² Н. Венгров. А. Блок и М. Горький. «Горьковские чтения. 1953—1957». М., Изд-во АН СССР, 1959, с. 225.

³ Д. Философов. «Весенний ветер», «Русская мысль», 1907, № 2; «Весы», 1907, № 6, с. 83.

⁴ «Весы», 1907, № 7, стр. 83.

⁵ Эллис. Еще о соколах и ужах. «Весы», 1908, № 7, с. 57.

ковский¹, которого Блок так аттестует, прочитав его фельетон: «Мережковский — поганая лягушка-критик. Собака чужая совсем, а вдруг возьмет и облает: всегда досадно. И собаке-то ни к чему, черт ее знает. Плюнуть хочется. Книжный критик» (IX, 104). «Подделкой под гримасу идиотизма» назвал статью Блока Андрей Белый в июльском номере «Весов». А в начале августа в оскорбительном письме к Блоку обвинил своего бывшего друга в «заискивании» перед реалистами: «Когда Ваше *«прошение»*, *ragdon*, статья о реалистах, появилась в «Руне», где Вы беззастенчиво писали о том, чего не думали, мне все стало ясно» (см. примеч.: V, 720—721). Были и другие нелепые обвинения в этом раздражительном письме, и Блок с возмущением писал о нем 9 августа 1907 года Е. П. Иванову: «Письмо написано в форме необыкновенно решительной и грубой. Вывод из него самый точный: он называет меня подлецом» (VIII, 193). И уж полную волю своему негодованию всегда сдержанный поэт дал в письме Андрею Белому: обвинил его в «клевете» и вызвал на дуэль, которая, однако, не состоялась (VIII, 191—192)².

Пытаясь объяснить, что же до такой степени взорвало Блока, что он послал вызов на дуэль, Е. Малкина (кажется, первый исследователь, посвятивший Блоку и Горькому специальную статью) писала: «Надо думать, однако, что не просто клевета и не просто обвинение в подхалимстве... Если позиция Блока по отношению к Горькому и писателям-реалистам воспринималась окружающими как измена основным заветам символизма, — то нападки, которым они подвергли Блока, должны были восприниматься им как посягательство на ценности, быть может, наиболее для него дорогие. Таковой являлась для него проблема народа и интеллигенции. Именно как народный писатель был для него велик и дорог Горький. Но это еще не все: и Горький и другие реалисты влекли его к себе той правдой, той обращенностью к запросам жизни, которая отсутствовала у символистов... Белый ратовал за чистоту символизма, он тянул Блока назад к шахматовским мистическим зорям. Для Блока это был пройденный этап, в Блоке пробуждались первые общественные интересы».

¹ Д. Мережковский. «Асфодели и ромашка». «Речь», 1908, 23 марта, № 57.

² См. об этом подробно: В. Н. Орлов. История одной «дружбы-вражды». Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940, с. XXV—XXXIX.

Что касается причин несостоявшейся дуэли, то, конечно, будет большим преувеличением связывать ее только со статьей «О реалистах»: как известно, за Белым числились и другие оскорбительные по отношению к Блоку поступки, переполнившие чашу терпения поэта. Однако все то, что говорит Е. Малкина о «посягательстве на ценности»¹, наиболее дорогие для Блока, — проблемы народа и интеллигенции, — об эволюции поэта, шедшей в направлении, сближающем его с писателями-реалистами и с Горьким, несомненно, очень верно.

Вот страничка из записных книжек Блока, помеченная 20 апреля 1907 года (статья «О реалистах» датируется маем — июнем 1907 года): «Реалисты исходят из думы, что мир огромен и что в нем цветет лицо человека — маленького и могучего... Они считаются с первой (наивной) реальностью, с психологией и т. д. Мистики и символисты не любят этого — они плюют на «проклятые вопросы», к сожалению. Им нипочем, что столько нищих, что земля кругла. Они под крылышком собственного «я». У них свои цветники...» (IX, 94).

Как близки эти мысли Блока пафосу публицистики Горького тех лет («Заметки о мещанстве», «О цинизме», «Разрушение личности»). И важно, что они не остались декларацией, нашли свое отражение и в творчестве поэта. Мистики и символисты те же «сытые» мещане: «И жгут им слух мольбы о хлебе и красный смех чужих знамен»; «Еще несчастных, просящих хлеба, никому не жаль, никому не жаль». Но с особенной силой реалистические тенденции пронизывают стихи, созданные в эпоху реакции («Вольные мысли» и другие).

Этот перелом в творчестве Блока не мог остаться незамеченным в его кругу. Недавно И. С. Зильберштейн опубликовал примечательное письмо С. Городецкого от 28 июня 1906 года к Блоку. С. Городецкий писал ему: «Вчера <Вяч.> Иванов сказал мне: «Смотрите, как Блок идет к реализму». Сегодня Вы пишете: «искусство должно изображать жизнь», «Фома <Гордеев>» — последнее нужное произведение» (напомню только одну фамилию: Леонид Андреев). Может быть, для Вас действительно дорога к большому искусству лежит через «реализм». Всякий идет своим коридорчиком, зато, когда встретимся под общей крышей — небом, будет нечаянная радость, может и чаянная...

¹ Е. Малкина. Александр Блок о Максиме Горьком. «Звезда», 1937, № 6, с. 187, 188.

Вы были одним из ярких воплощений минувшего периода, теперь — крутой поворот, теперь нет никакого сомнения с наступлением нового...

Очень хотел бы от Вас:

- 1) более подробного выяснения «секрета» Горького;
- 2) » » » тезиса, что «искусство должно изображать жизнь» (поскольку Вы согласны с формулой: явления жизни — семя художественного произведения) «и проповедовать нравственность»...»¹

Послание это, как видно, является ответом на письмо Блока, к сожалению не сохранившееся, но из него с несомненностью явствует, что идеи: «искусство должно изображать жизнь и проповедовать нравственность» — поэт раскрывал, подтверждал, опираясь на «секрет» Горького, его художественную практику («Фома» — последнее нужное произведение» и т. п.).

Близость к Горькому, реалистам влекла его к «Знанию». Выше мы уже касались этой драматической истории с несостоявшимся участием его в «Знании», но с позиций Горького. Из недавно вышедшей переписки Блока с женой видно, какие возлагали на это они оба большие надежды. В числе важных новостей Блок 28—29 июня 1907 года сообщил ей о полученном от Л. Андреева приглашении в «Знание». Уже 5 июля Любовь Дмитриевна отвечала: «Новости ужасно интересные. Как хорошо, что ты в «Знании»; надо только в первый раз там что-нибудь важное для тебя напечатать. Хочу очень знать твои новые стихи; хорошо как, если они годятся! А Ауслендеру (он и Ф. Сокогуб были приглашены вместе с Блоком.— *И. В.*), конечно, совсем по-другому важно приглашение в «Знание»: это ему поможет стать серьезным писателем, поневоле будет подтягиваться. Я это ему выразила иносказательно, что «Знание» дает твердую почву и честное, заслуженное оружие в руки»².

Можно только пожалеть, что участие Блока в «Знании» не состоялось, когда глубокий внутренний разлад его с лидерами символизма уже к этому времени определился и поэт с надеждой ждал встречи с демократическим читателем. Как пишет Вл. Орлов, «Блок хотел отдать в «Знание» лучшее, чем тогда располагал,— «Вольные мысли»»³.

¹ И. С. Зильберштейн. О встречах с Любовью Дмитриевной Блок. «Литературное наследство», т. 89. М., «Наука», 1978, с. 385—386.

² Там же, с. 208.

³ Вл. Орлов. Сны и явь. «Литературное наследство», т. 89. М., «Наука», 1978, с. 29.

С новыми настроениями Блока и определившимся в его жизни и поэзии переломе, с его проникновенным пониманием Горького как подлинно народного писателя непосредственно связана уже упоминавшаяся важнейшая для него проблема народа и интеллигенции. Именно в эти годы как часть «темы о России» она и стала для него «важнейшей», «насущнейшей», «самой жизненной, самой реальной». Не случайно поэтому, когда поэт готовил свой доклад о народе и интеллигенции, который прочитал 13 ноября 1908 года в Петербургском религиозно-философском обществе, а затем повторил в конце года в «Литературном обществе»¹, он снова возвратился к «явлению Максима Горького».

Как и в статье «О реалистах», отношение Блока к Горькому здесь также противоречиво и двойственно. Поэта не устраивает «вульгарность» горьковской публицистики, партийность, «социал-демократизм» писателя, чужда «наивность» его революционной проповеди, «может быть, милая сердцу Горького, но ничего не говорящая нам». «Есть факты неоспоримые, но сами по себе не имеющие никакого значения; например: Бэкон Веруламский — взятчик, Спиноза — стекольщик, Гаршин — переплетчик, Горький — социал-демократ. «Социал-демократизм» Горького говорит мне гораздо меньше, чем, например, землечашество Толстого или медицинская практика Чехова», — пишет Блок (V, 320).

И вместе с тем снова, как и в статье «О реалистах», у Блока нет сомнений, что в лице Горького мы имеем дело с художником, писателем народным, национальным: «К нам Горький неизменно обращен лицом художника; мы сомневаемся, есть ли у него иное лицо... Это писатель, вышедший из народа, таких у нас немного... Любит он ту же Россию, которую любим и мы, но иной и непонятной любовью» (V, 320, 321, 325).

Вместе с Блоком в том же собрании выступил с докладом о горьковской «Исповеди» Г. Баронов, обвинявший автора в «обожествлении народа». Отвергая эти обвинения, Блок со всей силой присущей ему искренности говорит о «сердце Горького», которое «тревожится и любит, не обожествляя, требовательно и сурово, по-народному, как можно любить мать, сестру и жену в едином лице родины — России» (V, 321).

И снова, как в статье «О реалистах», проникновенные, пророческие слова об «исключительности и знаменательности» «яв-

¹ Под названием «Россия и интеллигенция» был напечатан в журнале «Золотое руно» (1909, № 1).

ления Максима Горького», снова стремление поэта «выделить в современной культуре деятельность Горького как представителя «народа», социальных низов»¹. «Еще раз подтверждает он, — говорит Блок о Горьком, — что страшно и непонятно интеллигентам то, что он любит и как он любит» (V, 325).

Отрыв интеллигенции от народа мучительно переживал и Горький. Эта проблема является центральной в «Дачниках», «Детях солнца», «Варварах» и многих других его произведениях вплоть до «прощального» романа «Жизнь Клима Самгина». Но Горький подходил к этой проблеме с четких классовых позиций; в отличие от блоковской «всеобщности», интеллигенция у него социально дифференцирована, и оторванной от жизни народа, презревшей его интересы буржуазной и эгоистической мещанской интеллигенции он противопоставляет интеллигенцию демократическую, революционную, для которой высшей целью является служение народу, родине.

Подход Блока к мучившей его проблеме народа и интеллигенции своеобразен: «...Народ и интеллигенция; полтора миллиона с одной стороны и несколько сот тысяч — с другой; люди, взаимно друг друга не понимающие в самом основном» (V, 323).

Образ гоголевской стремительной тройки вспоминается поэту, и мнится ему гибель под копытами всех, не нашедших пути к народу.

«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... Можно уже представить себе, как бывает в страшных снах и кошмарах, что тьма происходит оттого, что над нами повисла косматая грудь коренника и готовы опуститься тяжелые копыта» (V, 328).

Эти горестные картины и настроения отчуждения были вызваны, несомненно, мучительной, бесконечной любовью Блока к родине, России, заботой о ней. Раздумья поэта о России нашли также отражение в ряде лирических стихотворений этого времени, в «Песне Судьбы», цикле «На поле Куликовом». «Стремление приобщиться к народу, к родине становится руководящим мотивом всей творческой деятельности Блока», — пишет Б. В. Михайловский и определяет два аспекта в изображении России у Блока. Перекликаясь с Некрасовым, поэт создает образ «мно-

¹ Павел Громов. А. Блок, его предшественники и современники. М.—Л., «Советский писатель», 1966, с. 319.

гострадальной, скорбной, нищей крестьянской Руси», но это лишь одна сторона блоковского образа России: «Образ России, нищей и страдающей, но избранной страны-мессии был характерным для славянофильской поэзии Хомякова, Тютчева. У них святость Руси — в смирении, в долготерпении «богоизбранного» народа, призванного выполнить религиозную миссию... Для Блока миссия России, ее народа — в ином... Блоку удалось уже на этом этапе приблизиться к подлинно народным освободительным чаяниям. В статье «Народ и интеллигенция» поэт отрицает представление о России «как воплощении тишины и сна», ибо «этот сон кончается; тишина сменяется отдаленным и возрастающим гулом...». Блоковский образ народа все теснее связывается с мыслью о его социальном пробуждении, о революции (стихотворение «В голодной и большой неволе»). Образ нищей, тоскующей родины в знаменитом стихотворении «Россия» («Опять, как в годы золотые») таит скрытую, протестующую силу, несгибаемую народную мощь и красоту»¹.

Так в творческом сознании Блока связывались воедино тема России и проблема народа и интеллигенции. Вот почему ему так дорог Горький с его «требовательно-мучительной», «требовательной и суровой» любовью к России, Горький — великий народный художник, «последнее знаменательное явление» «на тонкой согласительной черте между народом и интеллигенцией».

И чем больше «яд индивидуализма, демонизма, отчаяния и тоски» (Блок) разрушал буржуазную интеллигенцию, оградившуюся от народа «недоступной чертой» (Пушкин), чем пристальнее сам Блок, исцеляясь от яда символизма, вглядывался в реальную жизнь, проникался болью и состраданием к человеку, задумывался о судьбе родины — России, тем больше общего находил поэт с Горьким, тем больше пролетарский писатель оказывал на него влияние.

«Драма Блока в том и состояла, — пишет Л. И. Тимофеев, — что он необычайно остро видел страдания людей, чувствовал, что настало решающее время человеческой истории, хотя еще смутно ощущал путь, на котором одухотворявшая его мечта о счастливом человеке могла бы превратиться в реальность. Поэтому-то так тянуло его к Горькому. Их роднила прежде всего величайшая боль за человека»².

¹ «Русская литература конца XIX — начала XX в. 1908—1917». М., «Наука», 1972, с. 263—264.

² Л. И. Тимофеев. Творчество Александра Блока. М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 75.

В октябре 1909 года Блок напечатал рецензию на книгу Горького «Землетрясение в Калабрии и Сицилии», незадолго перед этим вышедшую в издательстве «Знание» (вместе с работой Горького была помещена статья В. Мейера «В разрушенной Мессине» и имя автора также значилось на обложке).

Книга Горького, рассказавшая о потрясающем несчастье, обрушившемся 15 (28) декабря 1908 года на жителей Южной Италии, была проникнута не только состраданием к пострадавшим, но и говорила о силе человеческого духа, звала к человеческому единению, к жизни и борьбе.

В отличие от буржуазной критики, именно это-то и увидел прежде всего и выделил Блок в своей рецензии. Ему созвучны пафос и гуманистическая направленность книги Горького. В отдельных чертах блоковский гуманизм отличен от пролетарского гуманизма Горького, но в главном — в отношении к человеку — они сошлись, ибо, как и Горький, Блок убежден, что «Человек есть человек, не кукла, не жалкое существо, обреченное тлению, но чудесный феникс, преодолевающий «ледяной ветер безграничных пространств» (V, 193). И что важно отметить: эта вера поэта не в какого-то «избранного», «исключительного», особо «утонченного» человека, а, как подчеркивает Б. И. Соловьев, — в «самого простого, обездоленного, униженного, но сохраняющего стойкость и мужество перед лицом любых бедствий и испытаний»¹.

И в своей рецензии, как и Горький в своей книге, Блок исполнен великой гордости за простого человека, веры в его творческие силы. «Так вот каков человек, — пишет он в заключение. — Беспомощней крысы, но прекрасней и выше самого прозрачного, самого бесплотного видения. Таков *обыкновенный человек*. Он не Передонов и не насильник, не развратник и не злодей, не корчится ни перед какими «железными воротами» и не капризничает перед двумя, тремя и четырьмя и т. д. Анфисами. Он поступает страшно просто, и в этой простоте только сказывается драгоценная жемчужина его духа. А истинная ценность жизни и смерти определяется только тогда, когда дело доходит до жизни и до смерти. Нам до того и до другого далеко». И об этом написано в «доброй и простой книге Горького» (V, 384).

«Вера в народ, в простого человека, в его внутреннюю красоту и неизмеримую мощь, а стало быть — в его великое будущее,

¹ Борис Соловьев. Поэт и его подвиг. М., «Советский писатель», 1971, с. 455.

помогала поэту одолевать напасти «страшного мира», противопоставлять псевдогерою декадентской литературы... подлинного героя...»¹.

В годы реакции, в «разгар мещанского буесловия» (Горький), упадка и разложения буржуазной литературы, когда изображение «насильников, развратников и злодеев» (Блок) захлестнуло модные журналы и книжный рынок, Блок, мучительно переживая эпоху безвременья, именно в Горьком увидел ту силу, которая способна повести борьбу со всеми проявлениями упадочничества. И был прав.

Во многих письмах того времени Горький, возмущенный «всею этой шушерой», постоянно бьет тревогу. «Что такое? — пишет он К. П. Пятницкому. — Это русская литература? Какая гадость, какое нищенство мысли, нахальство невежества и цинизм! Люди, кои идут на святое поле битвы, чтобы наблехать на нем, — таких людей надо бить.

И я мог бы организовать отпор им по всей линии, для этого есть силы, есть желание, а главное — это необходимо». Горький считает, что демократический лагерь писателей «Знания» должен «выступить на бой со всею этою шайкой дряни — вроде Ивановых-Разумников, Мережковских, Струве, Сологубов, Кузминых и т. д.» (XXIX, 59).

Вскоре он вновь с возмущением пишет: «Я решительно против литературного шарлатанства и цинизма, против торговли чувством и мыслью, против литературы, «услужавшей» обывателю-мещанину, который желает и требует, чтобы Куприны, Андреевы и прочие талантливые люди закидали и засыпали вчерашний день всяким хламом, чтобы они избавили обывателя от страха пред завтрашним днем» (XXIX, 64).

Тревога и возмущение Горького не были погребены в частной переписке, они взывали к действию. Буржуазно-декадентской литературе противостояла вся его общественно-литературная деятельность, собственная художественная практика; он боролся с ней и пером публициста. 2-го и (с продолжением) 3 марта 1912 года в «Русском слове» появилась его статья «О современности». 4 марта Блок записывает в дневнике: «Спасибо Горькому и даже — «Звезде»². После эстетизмов, фу-

¹ Борис Соловьев. Поэт и его подвиг. М., «Советский писатель», 1971, с. 455.

² В «Звезде» Горьким были напечатаны в феврале — марте 1912 года несколько рассказов из цикла «Сказки об Италии». Тогда же Ленин писал Горькому: «Хорошо бы иметь революционную прокламацию в типе «Сказок» «Звезды». Очепь и очень рад, что вы помогаете «Звезде»

туризмов, аполлонизмов, библиофилов — запахло настоящим» (VII, 131).

В статье «О современности» Горький с болью и тоской пишет о современной литературе, бегущей от нужд и интересов общества, о разрушающих ее болезненных течениях, о ренегатстве интеллигенции, писателях-перевертнях, которые вчера — в годы общественного подъема — внушали, что безыдейность есть великий грех, а сегодня сами проповедуют ее; вчера учили любить великий русский народ, а сегодня благодарят власть за то, что она «штыками охраняет нас от ярости народной»; вчера выступали за социализм, а сегодня бравируют неудачной обмолвкой Герцена о «потенциальном мещанстве социализма»; вчера утверждали красоту жизни, сегодня кричат, что жизнь — бессмысленна; вчера говорили, что женщина подруга и товарищ, сегодня — хихикают, когда хулиганы ее раздевают, издеваются над нею; вчера восторгались героем, борцом, сегодня воспевают «культ Иуды»¹.

Этой литературе упадка Горький противопоставляет сильную своими демократическими традициями, освободительными идеями, своим гуманизмом «обширную и прекрасную» русскую литературу — «законную гордость» народа. С гордостью говорит писатель о прошлом, с болью о современности: «Русская литература была очень сильна своим демократизмом, своим страстным стремлением к решению задач социального бытия, проповедью человечности, песнями в честь свободы, глубоким интересом к жизни народа, целомудренным отношением к женщине, упорными поисками всеобщей, всеосвещающей правды. Никто не станет отрицать, что наша современная литература резко уклонилась в сторону от тех традиций, которые выработал старый писатель... Старый русский писатель был поистине «учителем жизни»... великомучеником торжества правды ради, апостолом свободы и не судьей людей, а свидетелем их страданий... Он не позволял ни ренегатам, ни «обозной сволочи» орать на себя и командовать собою, он не ставил имя свое рядом с именами торговцев словом, пасквилянтов и языкоблудов... И несомненно также, что в утрате русской литературой

(В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 48, с. 47). А 26 февраля Блок записал в дневнике: «Новая для меня на самом же деле ежедневно конфискуемая и от этого имеющая еще больший успех — социал-демократическая «Звезда». Отраднo после консервативных органов... Все здесь ясно, просто и отчетливо (потому — талантливо) — пожалуй, иногда слишком просто...» (VII, 130).

¹ См.: «Русское слово», 1912, 2 марта, № 51.

ее социально-педагогического значения современные писатели сами повинны. В погоне за славой и вниманием они перешли границу допустимого и утратили тот этический аристократизм, который еще недавно резко отделял их от улицы... Отклонясь от демократии, литератор отклонился и от действительности. Вот почему его так легко подчинили и подчиняют своей воле различные мелкие и болезненные течения мысли. Большинство этих течений явно антисоциальны, антидемократичны и нежизнеспособны...»

В борьбе с этой болезнью духа Горький видит «национальную задачу литературы, одинаково важную для писателя и для читателя, для всей земли, ныне переживающей страшный и пагубный припадок этой болезни... Таланты жалко... талант писателя дан ему народом его»¹.

В критических работах уже отмечалось совпадение отдельных оценок современной литературы в высказываниях Горького и Блока (см., например, V: 368—369, 210—211). Но еще более примечательна их общность в понимании «дела литературы», ее гражданственности, социального назначения, ее связи с жизнью народа. В лексике Блока этих лет появляются применительно к литературе такие понятия и выражения, как «долг», «польза», «ответственность», «служение», нередко, правда, осложненные метафоричностью и условностью, свойственной символистской стилистике. «...Ритм нашей жизни — долг. В сознании долга, великой ответственности и связи с народом и обществом, которое произвело его, художник находит силу ритмически идти единственно необходимым путем,— пишет Блок.— Это — самый опасный, самый узкий, но и самый прямой путь. Только этим путем идет истинный художник... Здесь только можно узнать, руководит ли художником *долг* — единственное проявление ритма души человеческой в наши безрадостные и трудовые дни,— и только этим различаются подлинное и поддельное, вечное и невечное, святое и кощунственное» (V, 238).

Так отвечает Блок на основные «три вопроса» искусства: «как?» (о форме), «что?» (о содержании) и «зачем?» (о пользе, долге). «К вечной заботе художника о форме и о содержании,— пишет он,— присоединяется новая забота о долге, о должном и недожном в искусстве. Вопрос этот (поэт считает его «самым опасным, но и самым русским вопросом». — И. В.) — пробный камень для художника современности» (V, 237).

¹ «Русское слово», 1912, 3 марта, № 52.

По верному замечанию Д. Максимова, Блок «призывал деятелей искусства «руководиться сознанием долга» («О театре»), писал о «красоте долга» и о «прекрасном долге» («Три вопроса»), соотнося мысль о долге прежде всего с вопросом о судьбе русского народа и русского общества эпохи реакции» (V, 705).

Подобно Горькому, Блок считает, что «талант художника дан ему народом его» и поэтому литература не является только личным делом писателя. Так, он писал в статье «О театре»: «Народ собирает по капле жизненные соки для того, чтобы произвести из среды своей всякого, даже некрупного писателя» и если он «ответственен», он возвращает народу, которому обязан своим бытием, взятое у него и нужное ему, «как воздух и хлеб», «он таскает на спине своей слова бунта и утешения, страдания и радости, сказки и правду о земле и о небе...» (V, 246—247). В ноябре 1910 года в открытом письме Мережковскому Блок утверждал: «...Писатель, верующий в свое призвание, каких бы размеров этот писатель ни был, сопоставляет себя со своей родиной, полагая, что болеет ее болезнями, страдает ее страданиями, сораспинается с нею, и в те минуты, когда ее измученное тело хоть на минуту перестают пытаться, чувствует себя отдыхающим вместе с нею» (V, 443). Телом и душой должен жертвовать писатель; подлинное искусство — это «исповедь души».

Так утверждает поэт единство художника со своим народом. И своих современников — Менделеева, например, и прежде всего писателей — Толстого, Горького — Блок оценивает с точки зрения их близости к народу. Литература, оторванная от жизни народа, не в силах выполнить свой долг, быть «тем, чем только и может быть литература, — служением» (V, 440), — убежден Блок. «...Мы, писатели, должны смотреть жизни как можно пристальнее в глаза... Мы... прежде всего обязаны уловить дыхание жизни» (V, 443), — пишет он, веря, что художник подымается на вершины искусства только тогда, когда познает «единство прекрасного и должного, красоты и пользы» (V, 240). И подлинное реалистическое искусство, по мысли Блока, сочетает это в себе именно как «единство», переплавленное в горниле творчества художника. 9 декабря 1908 года он писал К. С. Станиславскому: «Вижу в Вас художника, которому мало только красоты и только пользы, которому необходимо покрывающее и исчерпывающее то и другое — Прекрасное. И, по всему этому, верю в Ваш реализм» (VIII, 267).

Конечно, подобно тому, как отличались политические позиции Горького и Блока, так же не были тождественны их эсте-

тические взгляды в целом. Но факт совпадения и переклички высказываний Блока периода реакции о современной литературе, роли писателя, его долге перед народом, задачах искусства, «священных» традициях классиков с общим пафосом, гражданской и демократической направленностью выступлений Горького весьма симптоматичен и говорит нам не только о решительном отходе поэта от символистских доктрин, но и объясняет, чем было вызвано неустанное и все большее сближение его с Горьким — писателем, общественным деятелем и борцом.

Эта близость особенно обозначилась в годы империалистической войны, когда Блок принимает приглашение участвовать в основанном по инициативе Горького журнале «Летопись», выступавшем против войны, национализма и шовинизма. По поручению писателя, переданному через А. Н. Тихонова (издателя журнала), Блок принимается за переводы армянских, латышских, финских поэтов. Интернационализм Блока, связанный с его верной любовью к России, матери-родине (эта любовь спасла его от угара шовинизма, охватившего в годы войны значительную часть российских литераторов), помог поэту в работе над важным горьковским начинанием по изданию сборников литератур народов России, задуманным еще перед революцией 1905 года. Эти же чувства сыновней любви к родине Блок нашел в стихах Аветика Исаакяна, Плудониса, Онервы, Рунберга, Топелиуса, которые он теперь переводил: они были «созвучны с его душой».

Блок работал с воодушевлением, ему была близка антивоенная, интернационалистская позиция Горького и направленность его изданий и журнала «Летопись». Примечателен его ответ жене Ф. Сологуба Анастасии Чеботаревской, написавшей ему раздраженное письмо с упреками за участие в «гадком горьковском журнале».

«Журнал Горького не производит на меня гадкого впечатления, — отвечал ей 27 декабря 1915 года Блок. — Я склонен относиться к нему очень серьезно. Вовсе не все мне там враждебно, а то, что враждебно, — стоящее и сильное... Вы пишете, что журнал этот «против всего, что нам дорого», например — против «мечты». Я думаю, что Вы меня совсем не знаете; я ведь никогда не любил «мечты»... я даже ненавижу «мечту», предпочитаю ей самую серую действительность» (VIII, 451).

На следующем письме, повторившем гневные нападки на Горького и журнал, Блок сделал пометку: «Нельзя так говорить об авторе «Фомы Гордеева», «Троих», «На дне» — недостойно. Не отвечу» (VIII, 618).

К этому перечню высокочтимых им произведений Горького, Блок мог бы добавить и многие ранние рассказы писателя, автобиографические повести и другие.

«Прочтите «Детство» Горького... Какая у него бабушка!», — восторгался он в феврале 1916 года в письме П. С. Сухотину (VIII, 456).

Насколько ценным было для автора «Детства» мнение Блока, свидетельствует сохранившееся в архиве Горького его письмо П. С. Сухотину. «Мне было бы очень интересно познакомиться с суждением Блока о «Детстве», — писал он ему 4 декабря 1927 года. — Вы не можете прислать копию письма его?»¹ Через несколько лет Сухотин в письме к Горькому вспоминал: «Блок был так увлечен бабушкой, что носил по знакомым Вашу книжку и читал любимые места. Однажды он зашел ко мне в гостиницу, положил перед собой на столе «Детство», погладил и поласкал обложку, как живое милое существо, и сказал: «Теперь для меня ясна вся фальшь конца гончаровского «Обрыва». Вот где настоящая бабушка — Россия»².

Горький, разумеется, не согласился бы с суждением Блока. Безусловно дорогой ему, задушевный образ бабушки олицетворял в «Детстве» лишь одну сторону России — ее терпение и рабскую покорность, но, отмечая блоковское восприятие произведений Горького, надо подчеркнуть, что наиболее близки ему романтико-трагические образы писателя, мятущиеся герои-правдоискатели, которые, как писал поэт, «смятенно ищут добра и справедливости» (Фома, герои «Троих», «На дне», «Исповеди», «Детства» и «В людях»). В них, этих произведениях, Блок находил отзвук глубоко волновавших его мыслей о трагическом одиночестве и обездоленности современного человека. Тему эту Блок развивает не только в дневнике, записных книжках, в «прозе», цикле стихов «Страшный мир», в «Ямбах», «Возмездии». Образ обездоленного бродяги, страдающего человека, обреченного на гибель в этом «страшном мире», — одна из ипостасей бытия лирического героя многих его стихотворений. Трагедийное восприятие мира и положения в нем человека, свойственное Блоку, служило важным пунктом притяжения его к Горькому.

В письме Е. П. Иванову от 25 июня 1905 года Блок с отчаянием писал: «...Живем-то, живем *ежедневно* — в ужасе, смраде и отчаянье...» (VIII, 131).

¹ Архив А. М. Горького.

² Там же.

Если бы мы не знали контекст этих слов, можно было бы подумать, что написаны они непосредственно после спектакля «На дне» в Художественном театре, который, кстати, Блок неизменно высоко ценил и любил, как и его основателя — К. С. Станиславского.

В статье «О драме» Блок дал высокую оценку пьесе «На дне». При этом его глубоко волнуют не только персонажи этой пьесы, не только тема ее, но и художественная разработка драматургического конфликта: неравная борьба героев с жизнью и трагическая гибель их в этой борьбе. Как пишет Мирза-Авакян, «сильные характеры, резкие сюжетные столкновения, острая трагедийность пьесы отвечают мыслям Блока о трагедии»¹. Поэтому же, надо полагать, он выделил в «Варварах» Надежду Монахову, как образ большого искусства, хотя саму пьесу оценил невысоко. «От нее веет подлинной русской силой и свободой, — пишет Блок... — Вся она — странно и красиво цельная, в ней — какая-то большая притягательная и вместе отталкивающая сила. Она сильна каким-то суровым, звериным обаянием» (V, 175). Надежда Монахова одинока и гибнет в столкновении с «варварами», ибо в их мире нет места высоким порывам и большой любви. В критике справедливо отмечалось, что этот мотив трагической обреченности красоты и высоких чувств в страшном мире очень близок многим стихотворениям Блока, а позже определит главную мысль драмы «Незнакомка».

Считая Надежду «истинной героиней пьесы», Блок замечает: «Если такие женщины, напоминающие и Вареньку Олесову, Сашу <«Фома Гордеев»> и Мальву, будут играть роль человека в произведениях Горького, то это, во всяком случае, много значительнее Павла Власова и прочей добродетельной компании» (V, 175—176).

Может, Нил и Николай Синцов — это и есть «добродетельная компания» Павла Власова, помешавшая Блоку принять, признать драмами «Мещане» и «Враги». Негативно он отнесся и к «Дачникам» и «Детям солнца», не найдя в них трагедийности, достойной, как он считал, драматургического конфликта. Во всяком случае, мы снова видим двойственное отношение Блока к Горькому — противоречие, которое останется в их взаимоотношениях до конца.

Горький — пролетарский писатель, выразитель идей социал-демократии — остался для Блока далеким, ибо на рево-

¹ А. Блок и русский драматический театр начала XX века. «Научные труды Ереванского университета», 1960, т. XX, вып. 7, ч. I, с. 167.

люцию до Октября он смотрел как на взрыв стихийных сил, разрушающий старый мир неравенства. Горький для него — художник, кровно связанный с народом, непосредственным носителем этого стихийного гнева, гениальный представитель его. Поэтому в главном, что составляло цель и смысл жизни Блока — разрушение старого мира (а после Октября и созидание нового, «то, что задумано»), он всегда вместе с Горьким, личность и творчество которого сыграли важную роль в духовной эволюции поэта, в процессе перехода его на сторону революции. Поэтому Блока глубоко возмущает каждое выступление против автора «Детства», которое он воспринимает как личное оскорбление.

В январе 1916 года Горький писал Е. П. Пешковой: «...Профессор В. Сперанский назвал меня в «Биржевке» «гальванизированным трупом», — в «Биржевке» всех как-нибудь называют.

Забавнее всего, что против Сперанского и в той же «Биржевке» в защиту мою выступили З. Гиппиус, Философов, Поликсена Соловьева и Блок!»¹

Конечно, меньше всего ирония Горького может относиться к Блоку, который уже давно и всем был известен своим сочувствием писателю и своими выступлениями в его защиту, хотя, несомненно, «забавным» было, что вместе с ним оказались старые критики — недоброжелатели Алексея Максимовича. А суть дела сводится к следующему. Отвечая на анкету газеты «Биржевые ведомости» «Что мы читаем?», историк литературы и переводчик, профессор В. Сперанский (настоящее его имя: Николай Васильевич) писал, что за годы войны такие писатели, как Андреев, Кумрин и Мережковский, сохранили своего читателя, а успех Горького был преходящим: «Горький — живой труп, и гальванизировать его бесполезно»².

Назавтра в утреннем выпуске этой же газеты появилось письмо, подписанное Блоком (а может быть, и им написанное) и группой литераторов в ответ на заявление Сперанского:

«Не желая оспаривать по существу более чем странное, с нашей точки зрения, мнение проф. Сперанского об авторе недавно написанной книги «Детство», мы хотели, однако, подчеркнуть, что выражения, в которых это мнение облечено, неприличны с точки зрения литературной и оскорбительны с точки зрения человеческой».

¹ «Архив А. М. Горького», т. IX. М., Гослитиздат, 1966, с. 178.

² «Биржевые ведомости», 1916, 16 января, утр. выпуск.

И когда уже после Февральской революции буржуазная интеллигенция вновь подняла против Горького кампанию травли, сея вокруг него провокации и клевету, обвиняя в измене родине, Блок, как и прежде, поднимает голос в защиту Горького. 7 июня 1917 года он сообщает матери о своем телефонном разговоре с женой одного кадетского деятеля, члена Временного правительства: «М-те Кокошкина убеждала меня по телефону в прелести моих стихов и моей любви к России, я же старался внушить ей, что я склоняюсь к с.-р., а втайне — и к большевизму и что, по моему мнению, сейчас именно любовь к России клонит меня к интернациональной точке зрения, и заступился за травмиго всеми Горького» (VIII, 499—500).

Влечение к Горькому, сочувствие ему — истинно народному писателю, писателю глубоко национальному — неизменно было связано у Блока с его любовью к России, но характерно, что эта связь обогатилась в период революции единством «интернациональной точки зрения» и «тайным», то есть таившимся в глубине души, влечением к большевизму — единственному течению в революционном движении того времени, для которого патриотизм не только не противостоял интернационализму, но и определялся им. Об этом говорит лаконичная, звучащая как афоризм, примечательная дневниковая запись Блока уже после революционного времени (5 января 1918 года):

«Ненавидеть интернационализм — не знать и не чувствовать силы национальной» (VII, 314).

Эта глубоко верная мысль поэта дополнительно объясняет и его «тайную» склонность к большевизму и раскрывает новый аспект его сближения с Горьким. Ибо не было тогда на Руси другого такого писателя, как Горький, — горячего патриота, преданнейшего сына Родины и потому последовательного интернационалиста.

С этими мыслями и чувствами Блока связан и другой примечательный факт его биографии, красноречиво говорящий о том, кем и чем был в то время для поэта Горький. Вскоре после приведенного разговора Блока с кадетской дамой он получил от П. Б. Струве приглашение вступить в члены «Лиги русской культуры». И первое, на что обращает внимание поэт: как же так — «*лига русской культуры*», а Горького нет. «Вопрос о вступлении в Лигу для меня: А. Конкретный: 1. Горький. Горького нет, а Родзянко есть...» — записывает он в дневнике. Сообщая об этом приглашении матери, Блок вновь подчеркива-

ет: «Ответил длинным письмом, что вступаю, но оговорился, что мне больно, что там нет Горького, а есть Родзянко»¹.

Как справедливо пишет К. Д. Муратова, «имя Горького, уведомление о том, что он принимает участие в таком-то обществе, таком-то мероприятии, неизменно — и до Октября и после свершения Октябрьской революции — обеспечивали огромное внимание к этим начинаниям. Отсутствие имени Горького многих настораживало и заставляло обычно недоверчиво относиться к декларативным заявлениям организаторов различных «комиссий» и «обществ»².

Признания Блока, отражая «общее» отношение демократической интеллигенции к авторитету Горького, имели прежде всего для него важное «личное» значение. Характерно в этом плане и сохранившееся ответное письмо Блока П. Б. Струве от 30 июля 1917 года. «Тщательно взвесив для себя Ваше предложение вступить в число членов «Лиги русской культуры», — пишет он, — я пришел к заключению, что только одно обстоятельство могло бы служить для меня препятствием: это обстоятельство выражается конкретно и символически в отсутствии среди учредителей имени Горького, или, говоря еще сильнее и острее: *есть* М. В. Родзянко и *нет* Горького. Понимая всю фактическую невозможность совмещения, принимая во внимание всю полемику июльских дней, не принадлежа ни к какой партии, я тем не менее воспринимаю это болезненно и остро, имею потребность сказать, что нужно изыскать какие-то чрезвычайные средства для обретения Горького, хотя бы для того, чтобы его имя прошло через «Лигу русской культуры»... Дело в том, что всякий скажет, что в истории русской культуры имя автора «Исповеди» и «Детства» знаменательнее, чем имя председателя IV Думы, что бы ни произошло. Знаю, что эта боль — не только моя, личная...» (VIII, 509—510).

Мы умышленно привели три аналогичных документа. В каждом из них Горький — на первом плане. В каждом из них о Горьком говорится с «острой болью», как о самом важном «личном» деле. Значит, чувство к Горькому не случайно, не мимолетно, не поверхностно.

Горький присутствует в дневнике, записных книжках, письмах Блока, в его раздумьях и надеждах. «Не страшась» даль-

¹ Письма Александра Блока к родным, т. II. М.—Л., «Academia», 1932, с. 396.

² К. Д. Муратова. М. Горький в борьбе за развитие советской литературы. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1958, с. 11.

нейшего развития революционных событий и с готовностью ожидая их, он сопоставляет свои чувства с горьковскими и обращает внимание окружающих к «думам» писателя. Так, он пишет 19 апреля 1917 года из Петрограда архитектору Л. И. Катонину, сослуживцу по инженерно-строительной дружине, что «жизнь кругом совершенно необычайная, трудная, грозная и блистательная», что «вчера в день Интернационала город представлял зрелище, какого мы никогда не видали», что «...буржуа» только и делают, что боятся: то хулиганов, то немцев, то Ленина, то анархии», что «может произойти (и произойдет) еще многое, но все *не страшно*, а это «не страшно» как-то осмысливает пестроту событий, идет красной нитью сквозь всю кажущуюся их несвязность». «Между прочим, об этом «не страшно» теперь думает и Горький», — «неожиданно» заключает он в скобках («между прочим»): здесь и ссылка на авторитет и уверенность (нет никаких оговорок «может быть», «наверное»), что Горькому сродни его мысли и чувства (VIII, 485—486).

Читая записи Блока этих дней, невольно обращаешься взором к той борьбе, которую вел Горький на протяжении десятилетия с реакционерами и черносотенцами, «обозной сволочью» всех мастей. Вспоминается открытое письмо его А. С. Суворину, заклеившее продажного журналиста и его «Новое время», и видишь, насколько близок стал Блок к Горькому. Как «событие сегодняшнего дня» отмечает, например, Блок закрытие газеты «Новое время»: «Если бы не всё, надо бы устроить праздник по этому поводу. Я бы выслал еще всех Сувориных, разобрал бы типографию, а здание в Эртелевом переулке опечатал и приставил к нему комиссара: это — второй департамент полиции...

Во всяком случае, уничтожено место, где несколько десятков лет развращалась русская молодежь и русская государственная мысль» (запись от 29 августа 1917 года; VII, 307).

Великая Октябрьская социалистическая революция, определившая новый этап в жизни и творческом развитии Блока, еще больше сблизила его с Горьким. Революция для поэта — «возмездие», он увидел в ней крушение старого ненавистного ему «страшного мира» и воплощение вековой мечты народа о справедливости и свободе.

Блок проявил в этот период достаточно правильное понимание событий и определенную прозорливость. Он осознает лицемерную позицию Временного правительства по отношению к войне и сущность корниловщины. 28 августа 1917 года он за-

писывает, что «Корнилов есть символ», на знамени его: «продовольствие, частная собственность, конституция не без надежды на монархию, ежовые рукавицы» (VII, 306). Он понимает, что ему не место в эсеровской газете Савинкова «Речь», в которой ему предложила участвовать З. Гиппиус. При столкновении различных мнений в социал-демократии по вопросу захвата власти его симпатии на стороне Ленина и большевиков-ленинцев.

«Вчера — в Совете рабочих и солдатских депутатов произошел крупный раскол среди большевиков,— записывает он 19 октября 1917 года...— *Один только Ленин* верит, что захват власти демократией действительно ликвидирует войну и наладит все в стране.

Таким образом, те и другие — сторонники выступления, но одни — с отчаянья, а Ленин — с предвиденьем доброго» (VII, 311—312).

Но не все было одинаково ясно Блоку. Дневниковые записи его содержат и такие признания: «Я по-прежнему, «не могу выбрать». Для выбора нужно действие воли. Опоры для нее я могу искать только в небе, но небо — сейчас пустое для меня...»; «Благодаря сиденью между двух стульев я лишен всякой политической активности»; «Я никогда не возьму в руки власть, я никогда не пойду в партию, никогда не сделаю выбора, мне нечем гордиться, я ничего не понимаю» и т. п. (VII, 280, 281 и др.).

Как известно, и Горький переживал растерянность, недооценивал организующую силу партии, революционного пролетариата, опасался напора анархо-индивидуалистической, мелкособственнической стихии, пугался кровавых жертв. Эти колебания писателя в период подготовки и проведения Октябрьской революции вызвали критику Ленина, который помогал ему найти пути преодоления ошибок в самой революционной действительности. Впоследствии Горький не раз признавал правоту Ленина.

Блок не отдавал себе отчета в расхождении Горького с большевиками. Писатель продолжал оставаться для него олицетворением антибуржуазного, революционного лагеря. В их отношении к революции было немало общего, были и большие различия. Подробное рассмотрение этой интересной проблемы выходит за рамки настоящей статьи. Здесь важно отметить общее восприятие ими Октября как великого революционного движения масс, как события, имеющего всемирно-историческое значение.

В своей речи на митинге, проходившем под его председательством, 29 ноября 1918 года Горький, назвав себя «недавним оппонентом» правительства, охарактеризовал русскую революцию как «планетарное» явление: «Я больше, чем кто-либо другой, имею право и все основания решительно заявить, что культурное творчество русского рабочего правительства, совершаясь в условиях самых тяжких и требуя героического напряжения энергии, постепенно принимает размеры и формы, небывалые в истории человечества... Опыт, творимый русским рабочим классом и духовно слившейся с ним интеллигенцией... — великий опыт, поучительный для всего мира» (XXIV, 186—187, 189).

20 февраля 1918 года Блок записывает в дневнике: «Может быть, весь мир (европейский) озлится, испугается и еще прочнее осядет в своей лжи. *Это не будет надолго.* Трудно бороться против «русской заразы», — потому что — *Россия заразила уже здоровьем человечество.* Все догматы распатаны, им не вековать. Движение заразительно» (VII, 326).

Мучительно переживавший «издержки» революции и много писавший об этом в первые месяцы, Горький уже в мае 1918 года, не закрывая глаза на отрицательные явления суровой действительности, заговорил о необходимости больше обращать внимание на светлые стороны жизни: «Отрицательные явления всегда неизмеримо обильнее тех фактов, творя которые человек воплощает свои лучшие чувства, свои возвышенные мечты, — истина столь же очевидная, сколь печальная. Чем более осуществимыми кажутся нам наши стремления к торжеству свободы, справедливости, красоты, — тем более отвратительным является пред нами все то скотски-подлое, что стоит на путях к победе человечески-прекрасного. Грязь и хлам всегда заметнее в солнечный день, но часто бывает, что мы, слишком напряженно останавливая свое внимание на фактах, непримиримо враждебных жажде лучшего, уже перестаем видеть лучи солнца и как бы не чувствуем его живительной силы»¹.

Говоря об «издержках» революции, Блок писал: «...Но — это ее частности, это не меняет ни общего направления потока, ни того грозного и оглушительного гула, который издает поток. Гул этот все равно всегда — *о великом*» (VI, 12). Отрицательные явления, которые несет с собой революция, не способны затмить Октябрь: «Что же вы думали? Что революция — идиллия? Что творчество ничего не разрушает на своем

¹ «Новая жизнь», 1918, 17 мая, № 92 (307).

пути?» И поэт призывает интеллигенцию «не высккивать отдельных визгливых и фальшивых нот в величавом реве и звоне мирового оркестра» (VI, 16, 19).

Об этом же говорит Блок в неотправленном письме З. Н. Гиппиус, враждебно настроенной против революции и народной Советской власти: «Не знаю (или — знаю), почему Вы не увидели октябрьского величия за октябрьскими гримасами, которых было *очень мало* — могло быть во много раз больше...» (VII, 336).

Нетрудно заметить созвучие утверждения Блока с мыслями Горького в выше приведенной статье из «Новой жизни». И высказаны они почти одновременно: статья Горького напечатана 17 мая 1918 года, письмо Блока написано 31 мая.

«Великой музыкой» «мирового оркестра» вошла революция в судьбу Блока. Восторженно приняв Октябрь, автор «Двенадцати» решительно и бесповоротно отделил себя от буржуазно-интеллигентских кругов, околореволюционных либералов, символистов и декадентов, бывших «соратников» и «друзей», пошедших против дела народа. 14 января 1918 года Блок записывает в дневнике: «Происходит совершенно необыкновенная вещь» (как всё): «интеллигенты», люди, проповедовавшие революцию, «пророки революции», оказались ее предателями. Труссы, натравливатели, прихлебатели буржуазной сволочи.

Я долго (слишком долго) относился к литераторам как-то особенно, <полагая>, что они отмеченные. Вот моя отвлеченность. Что же, автор «Юлиана», «Толстого и Достоевского» и пр. теперь ничем не отличается от «Петербургской газеты».

Это простой усталостью не объяснить. На деле вся их революция была кукишем в кармане царскому правительству.

После этого приходится переоценить не только их «Старые годы» (которые, впрочем, никогда уважения не внушали: буржуйчики на готовенькой красоте), но и «Мир искусства», и пр., и пр.

Так это называлось, что они боялись «мракобесия»? Оказывается, они мечтают теперь об учреждении собственного мракобесия на незыблемых началах своей трусости, своих патриотизмов.

Несчастную Россию еще могут продать» (VII, 318—319).

Октябрь с новой остротой поставил перед Блоком глубоко волновавшую его проблему народа и интеллигенции, и с новой силой мысль его обращается к Горькому как великому, народному писателю, посреднику между этими двумя лагерями. Именно об этом — прежде всего об этом — говорится в его при-

ветствии на чествовании Горького в редакции «Всемирной литературы» 30 марта 1919 года:

«Судьба возложила на Максима Горького, как на величайшего художника наших дней, великое бремя. Она поставила его посредником между народом и интеллигенцией, между двумя станами, которые оба еще не знают ни себя, ни друг друга... Позвольте пожелать Алексею Максимовичу сил, чтобы не оставлял его суровый, гневный, стихийный, но и милостивый дух музыки, которому он, как художник, верен» (VI, 92).

Мать Блока, так надеявшаяся в свое время на участие сына в горьковском «Знании», поспешила сообщить М. А. Бекетовой: «На днях чествовали Горького — пятидесятилетие его... Саша произнес ему приветствие прекрасное... Наконец-то они сговорились и в некоторой степени оценили друг друга» (VI, 505). Светлым и радостным был этот день — 30 марта — для самого Блока: «В 2 часа — чествование Горького во «Всемирной литературе». *Хорошо*» (IX, 454). А в альбоме К. Чуковского «Чукоккала» он записал: «Сегодняшний юбилейный день Алексея Максимовича светел и очень насыщен — не пустой день, а музыкальный»¹.

Наибольшему сближению Блока и Горького после Октября, несомненно, способствовало также личное знакомство, интенсивное общение друг с другом прежде всего в издательстве «Всемирная литература», созданном и возглавляемом Горьким. Блок с воодушевлением принял предложение работать во «Всемирной литературе». «Он чувствовал большую симпатию к Горькому и надеялся много сделать при его содействии»², — пишет М. А. Бекетова.

Задачи, которые Горький ставил перед издательством, действительно были грандиозными: выпустить «книги, изданные в разных странах с конца XVIII века до сего дня, с начала Великой французской революции до Великой революции русской. Таким образом, русский гражданин получит в свое распоряжение все сокровища поэзии и художественной прозы, созданные в течение полутора века напряженного духовного творчества Европы»³.

Эта грандиозная историко-литературная антология, по мысли Горького, даст возможность ознакомить миллионы новых

¹ «Чукоккала», рукописный журнал Корнея Чуковского. М., «Искусство», 1979, с. 199.

² М. А. Бекетова. Александр Блок. Пг., «Алконост», 1922, с. 267.

³ М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи. М., Гослитиздат, 1941, с. 279.

читателей «с возникновением, творчеством и падением литературных школ, с развитием техники стиха и прозы, со взаимным влиянием литературы различных наций и, вообще, всем ходом литературной эволюции в ее исторической последовательности от Вольтера до Анатоля Франса, от Ричардсона до Уэльса, от Гете до Гауптмана и т. д.»¹.

Во «Всемирной литературе» Блок вместе с Горьким входил в главную редакционную коллегию экспертов, а также стоял во главе специальной коллегии поэтов, редактировавшей переводы стихов. Горький ценил знания и вкус Блока, внимательно прислушивался к его мнению.

«Я показал Ваши стихи А. А. Блоку, рецензию которого прилагаю в поучение Вам,— писал в это время Горький Д. Н. Семеновскому.— Блоку — верьте, это настоящий — волею божией — поэт и человек бесстрашной искренности.

Часть стихов, выбранная им, будет издана...»².

«Конечно,— как справедливо пишет Д. Максимов,— решающую роль в сближении Блока и Горького сыграла их солидарность в ряде общественно-политических и культурных вопросов, связанных с их отношением к революции. В письме от 27 марта 1919 года мать Блока А. А. Кублицкая-Пиотух сообщает М. А. Бекетовой: «У него <Блока> был боевой доклад в Мировой Литературе. Он опять выступил против либералов, интеллигенции. Доклад был о Гейне, сопоставлялся Вагнер, говорилось о германской культуре, об усталости и вырождении романской культуры, против гуманизма. Остервенились Волынский, Левинсон, Батюшков. За Сашу встал горой М. Горький, сказал, что доклад пророческий...» ...И еще 17 мая 1919 года: «Часто видится <Блок> с Горьким» Отношения, кажется, хорошие...»³.

О месте Горького в жизни Блока этого времени свидетельствуют многие заметки в дневнике и записных книжках поэта. «Горькому нравится «Катилина» <статья Блока>,— замечает он 5 марта 1919 года (IX, 451).

4 апреля следующая запись: «Заседание во «Всемирной литературе». Политические рассказы Горького»; 9 апреля: «3 часа — к Горькому по поводу книги о нем, которую редактируем

¹ М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи. М., Гослитиздат, 1941, с. 279.

² Д. Семеновский. А. М. Горький. Письма и встречи. М., Гослитиздат, 1940, с. 115.

³ Д. Максимов. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., «Советский писатель», 1975, с. 519.

мы с Чуковским. В 4 часа — у него — заседание профессионального союза: спор о журнале»; 10 апреля: «На выставке Горького в Публичной библиотеке...»; 13 апреля: «Чтение бумаг Горького (тяжелое чувство)»; 15 апреля: «Книги Горького от Гржебина»; 23 апреля: «Книги Горького»; 25 апреля: «Книги Горького. С Горьким — о Чистякове»; 26 апреля: «Читать на вечеру с Горьким — Фонтанка, 34»; 28 апреля: «Рассказы Горького о положении»; 29 апреля: «В Отделе театров и зрелищ (большой совет — с Луначарским и Горьким)»; 2 мая: «Мысли о Горьком (для книги)»; 6 мая: «Всемирная литература». Группа с Горьким»; 10 мая: «У Горького — продолжение обсуждения русской литературы XX века...»; 11 мая: «Занятия Горьким («Челкаш» и «Мальва» и др.)»; 12 мая: «У Горького (о журнале). Отдать ему стихи...»; 14 мая: «У Горького (о журнале). Читали «Несвоевременные мысли»; 15 мая: «О Горьком»; 15 июля: «Горького благодарить за письмо...»; 19 июля: «В 6 час. вечера Горький читает в Музее города воспоминания о Толстом. — Это было мудро и все вместе, с невольной паузой (от слез) — прекрасное, доброе, увлажняет ожесточенную душу» (IX, 455—460, 466 и др.)

Среди приведенных записей особенное внимание, конечно, привлекают те, в которых упоминается замысел книги о Горьком. Как пишет Д. Максимов, «и замысел этот не был случайно возникшим и немедленно забытым проектом. Первые шаги к реализации этого замысла Блоком уже были сделаны. В архиве его, хранящемся в Институте русской литературы, имеется небольшая папка под знаменательным названием: «Материалы для книги о Горьком». В этой папке содержится выписанный кем-то из юбилейного сборника Московской духовной академии отзыв В. О. Ключевского о Горьком, а также два листка собственноручных выписок Блока из бумаг горьковского архива. Выписки эти датированы Блоком апрелем-маем 1919 года. Это — только зародыши будущей работы, но их существование показательны: Блок начал подготовку к книге о Горьком и уже приступил к ознакомлению с его архивом»¹.

Далее Д. Максимов приводит письмо к нему К. И. Чуковского, содержащее интересные сведения по этому вопросу; Чуковский имел в те годы весьма тесное деловое — прежде всего по «Всемирной литературе» — и дружеское общение с Блоком.

¹ Д. Максимов, Поэзия и проза Ал. Блока. Л., «Советский писатель», 1975, с. 520—521.

«К пятидесятилетию Горького, — вспоминает К. И. Чуковский, — издательство Гржебина должно было выпустить книгу о Горьком, редактирование которой было поручено Александру Александровичу Блоку и мне. Ал. Ал. горячо принялся за дело. Он решил написать для этой книги статью и ходил вместе со мною к Шаялину просить Федора Ивановича о том, чтобы тот написал мемуары о Горьком (Шаялин согласился и написал страниц 20). У меня сейчас сохраняется часть материалов, которые Алексей Максимович давал нам для этой книги... Книга не состоялась потому, что Алексей Максимович, по своей щепетильности, не дал разрешения Гржебину печатать ее. «Неовко. Все знают, что я руковожу этим издательством. Скажут: самореклама...» У меня где-то есть записи Блока, как редактора книги: мы выработали план, к кому обратиться за статьями о Горьком: должны были писать Ракитский, М. Ф. Андреева, Замятин, Шаялин, А. А. Блок, М. Слонимский и я...»¹.

Можно только пожалеть, что этот замысел не осуществился. Но что бы Блок ни написал в своей статье и как бы ни написал, есть все основания полагать, что красной нитью проходила бы в ней идея: Горький — величайший народный и революционный художник нашего времени. Об этом говорит не только его приветствие Горькому, но и его речь перед спектаклем «Рваный плащ» Семма Бенелли для красноармейцев 22 марта 1920 года. Рассказывая об авторе и желая подчеркнуть значение этого писателя, создавшего в пьесе образ «мужественного борца», «сына своего народа, певца его радости и скорби», Блок сопоставил его с Горьким:

«Он такой же писатель из народа, как Максим Горький у нас. Оба они начали писать задолго до революции, оба предчувствовали ее и проникнуты революционным духом. Имена их, как имена зачинателей нового движения, в истории не забудутся» (VI, 383).

Много общего было у Блока и Горького, многое их сближало, по ряду острых и актуальных вопросов литературы и жизни они были единомышленниками. И вместе с тем очень многое разделяло их «недоступной чертой». Эстетический максимализм Блока, весь его поэтический и психологический склад определяли тот естественный рубеж, который до конца существовал между ним и Горьким. Это прослеживается как в двойствен-

¹ Д. Максимов. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., «Советский писатель», 1975, с. 520—521.

ных высказываниях Блока о Горьком, так и в противоречивых горьковских оценках поэта.

«Вчера — большой день, — записывает Блок 26 марта 1919 года. — Я прочел доклад с Гейне (положение дела с переводами его), затронув в нем тему о крушении гуманизма и либерализма (во «Всемирной литературе»). Горький предлагает заменить слово «либералы» словом «нигилисты». Он делает это предложение со своей милой сконфуженной улыбкой (присутствие профессоров).

Ожесточенно нападает Вольтер... Левинсон ехидно спрашивает...

Горький говорит большую речь о том, что действительно приходит новое, перед чем гуманизму, в смысле «христианского отношения» и т. д., придется временно ступеньку... В заключение говорит мне с той же милой улыбкой: «Между нами — дистанция огромного размера, я — бытовик такой, но мне это понятно, что вы говорите, я нахожу доклад пророческим, извиняюсь, что говорю так при вас»...

Вольтер говорит, что он находит доклад не только не пророческим, но близоруким.

Батюшков, мрачно молчавший, говорит, что он, конечно, не согласен...

Тихонов молчит.

Браун... упоминает о доле правды в докладе.

Гумилев говорит, что имеет много сказать... после закрытия заседания...

Чуковский сочувствует мне с маленьким выжиданием.

Горький предлагает посвятить этому вопросу отдельное заседание» (IX, 355—357).

В общем, Горький оказался единственным среди присутствующих, кому были близки мысли Блока. Несмотря на «дистанцию огромного размера» между ним и Блоком, Горький нашел речь поэта даже «пророческой». Об этом, кроме признания самого Блока, свидетельствует, например, письмо Алексея Максимовича К. А. Федину от 3 марта 1926 года: «Гуманизм в той форме, как он усвоен нами от Евангелия и священного писания художников наших о русском народе, о жизни, этот гуманизм — плохая вещь, и А. А. Блок, кажется, единственный, кто чуть-чуть не понял это» (XXIX, 457).

По предложению Горького Блок развил свои мысли о гуманизме в специальном докладе — «Крушение гуманизма». После заседания они зашли в Летний сад, где состоялась их беседа, которую Горький тогда же записал и вскоре напечатал

в своем очерке о Блоке (1923); запись Горького показывает, какая все же существовала между ними «дистанция».

Отметив, что доклад показался ему «полным трагических предчувствий» («пророческий»), Горький пишет: «Я не понял: печалит его факт падения гуманизма или радует? В прозе он не так гибок и талантлив, как в стихах, но — это человек, чувствующий очень глубоко и разрушительно. В общем: человек «декаданса». Верования Блока кажутся мне неясными и для него самого; слова не проникают в глубину мысли, разрушающей этого человека вместе со всем тем, что он называет «разрушением гуманизма».

Некоторые мысли доклада показались мне недостаточно продуманными...

Как только мог осторожно, я сказал ему об этом. Говорить с ним — трудно: мне кажется, что он презирает всех, кому чужд и непонятен его мир, а мне этот мир — непонятен. Последнее время я дважды в неделю сижу рядом с ним на редакционных собраниях «Всемирной литературы» и нередко спорю, говоря о несовершенствах переводов с точки зрения духа русского языка. Это — не сближает» (XV, 328—329).

Горького отталкивало блоковское иррациональное отношение к разуму, его страх перед разумом, неверие в разумность человечества, ведущего войны, уносящие миллионы жизней.

«Он сказал, — пишет Горький, вспоминая беседу с Блоком, — что ему приятно видеть, как я освобождаюсь от «интеллигентской привычки решать проблемы социального бытия».

— Я всегда чувствовал, что это у вас не настоящее. Уже в «Городке Окурове» заметно, что вас волнуют «детские вопросы» — самые глубокие и страшные!

Он — ошибается, но я не возражал, пусть думает так, если это приятно или нужно ему.

— Почему вы не пишете об этих вопросах? — настойчиво допытывался он.

Я сказал, что вопросы о смысле бытия, о смерти, о любви — вопросы строго личные, интимные, вопросы только для меня. Я не люблю выносить их на улицу, а если, изредка, невольно делаю это — всегда неумело, неуклюже.

— Говорить — о себе — тонкое искусство, я не обладаю им...

Я сказал, что, по моему мнению, отрицательное отношение к интеллигенции есть именно чисто «интеллигентское» отношение...

Он, кажется, не слушал меня, угрюмо глядя в землю, но когда я замолчал, он снова начал говорить о колебаниях ин-

теллигенции в ее отношении к «большевизму» и, между прочим, очень верно сказал:

— Вызвав из тьмы дух разрушения, нечестно говорить: это сделано не нами, а вот теми. Большевизм — неизбежный вывод всей работы интеллигенции на кафедрах, в редакциях, в подполье...» (XV, 329—330).

И однако при всех противоречиях и расхождении¹, Горький «чувствует Блока очень понятным и близким»:

«Нравится мне его строгое лицо и голова флорентинца эпохи Возрождения» (XV, 334).

И Блок при всех оговорках и негативных замечаниях² до последних дней ценил и любил Горького.

«Я продолжаю его любить, *несмотря* на то, что знаком с ним вот уже несколько лет,— говорил Блок своему двоюродному брату, Г. П. Блоку, в начале декабря 1920 года.— Плохо только, что у него всегда *надо, надо, надо*»³. Горький положительно отнесся к мемуарам Г. П. Блока.

Д. Максимов, возможно, прав, когда пишет, что «горьковская императивность» («надо, надо») и «целеустремленность могли казаться» Блоку «иногда — и особенно в период физической и моральной депрессии, предшествовавшей и сопутствовавшей предсмертной болезни,— странными и не соответствующими его возможностям»⁴.

Но если смотреть на взаимоотношения и литературные связи Блока и Горького шире и в целом, надо признать, что в их отношениях постоянно сталкиваются два жизненных и творческих начала: «горьковское» и «блоковское» — целеустремленность, четкая социальность и глубокий реализм великого пролетарского писателя Горького и созерцательность, романтическое восприятие жизни, музыка как стихийная творческая «сущность мира» великого русского лирика Блока. При этом, конечно, блоковское начало вбирало в себя и «политику», «долг», «пользу», которым, по его же слову, художник должен быть верен, а горьковское — «милостивый дух музыки», мно-

¹ Так, например, существенно отличались позиции Блока и Горького в решении проблемы культуры и революции. См. об этом подробно: Вл. Орлов. Гамаюн. Жизнь Александра Блока. Л., «Советский писатель», 1979, с. 672—690.

² См. записки Блока: от 16 ноября 1920 г. и 4 января 1921 г. (VII, 380, 389—390) и 17 декабря 1920 г. (IX, 509).

³ «Русский современник», 1924, № 3, с. 183.

⁴ Д. Максимов. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., «Советский писатель», 1975, с. 522.

гозвучие «мирового оркестра», без которых нет искусства и правды жизни.

Примечательно в этом отношении неопубликованное письмо Горького 1909 года одному из молодых писателей — В. В. Башкину. Возвращая автору рукопись, Горький писал: «Прочитал — не понравилось, извините меня! Не понимаю я — должно быть — современных настроений, и кажется мне, что ныне пишут как бы сквозь сон. Для меня жизнь — симфония, создаваемая гением-музыкантом; диссонансы ее строго и стройно мотивированы, даже и диссонансы»¹.

Весьма показательны, что в статьях, многочисленных письмах Горького (как дореволюционного периода, так и советской поры) писатель постоянно привлекает внимание молодых литераторов, прежде всего начинающих поэтов, к Блоку, к его поэзии. Не принимая отдельные мотивы и темы его стихов, критикуя и даже иронически отзываясь о некоторых из них, он тем не менее никогда не закрывал глаза на силу и искренность чувств, выраженных в этих стихах, на страстность, с которой поэт отдавался своему призванию, и неизменно высоко ценил искусство слова, поэтическое мастерство Блока.

По воспоминаниям Вс. Рождественского, Горькому очень нравилась, например, книга Блока «Стихи о России» (1915), и он часто цитировал стихи из нее². 26 августа 1910 года Горький писал И. Ф. Невинскому: «Мне хочется возразить Вам на Ваши слова о декадентствующих: они не все плохо пишут и читать их *Вам* — нужно, раз Вы тоже пишете стихи. У них следует и должно учиться *форме*, они очень обогатили язык. Проверьте меня, прочитав хотя бы стихи Блока, «Пламенный круг» Сологуба, Брюсова и т. д.»³.

Через два десятилетия он советует П. К. Миловзорову: «...Учиться нужно у Пушкина, Лермонтова, Некрасова... Стихов читайте больше: Брюсова, Сологуба, Блока — смотрите, как тонко они разработали технику стиха»⁴.

Эти же мысли содержатся в письме Горького А. Н. Белякову от 2 августа 1929 года: «С техникой современного стиха Вы совершенно не знакомы и, видимо, из старых поэтов читали только Некрасова. Этого мало... Да и до Некрасова были

¹ Архив А. М. Горького.

² Вс. Рождественский и др. Страницы жизни. Л., «Советский писатель», 1962, с. 178.

³ Архив А. М. Горького.

⁴ Там же.

Пушкин, Лермонтов. После него — Брюсов, Бунин, Сологуб, Блок»¹.

28 августа 1931 года Горький писал начинающей поэтессе Л. Барышевой: «Вы очень плохо знаете тот язык стиха, который выработан Брюсовым, Блоком и другими поэтами 90—900 гг. В наши дни — нельзя писать стихи, не опираясь на этот язык»².

Прочитав книжку А. Я. Цинговатова о Блоке, Горький писал автору 20 сентября 1926 года: «В общем же Блок был изумительно красив как поэт и как личность. Завидно красив». И здесь же подчеркнул, что народ «без Блоков *никогда* не обойдется и должен будет создавать своих Блоков»³.

В то же время, когда И. А. Груздев обратился к Горькому с просьбой написать предисловие к собранию сочинений Блока, он 29 октября 1930 года ответил: «Писать о Блоке не буду. Понимаю я его плохо, вижу в тумане и уверен, что если б написал что-нибудь, так это вышло бы очень плохо, да едва ли и правильно»⁴. Именно из опасения оказаться предвзятым, «неправильным», Горький решительно отказался от предложения, хотя Груздев пытался всячески убедить писателя и «исключительным интересом» к тому, что он, Горький, мог бы «сказать о личности Блока и его роли в нашей культурной истории», и тем, что «считает опубликование всего наследия Блока большим культурным делом, а отсутствие на рынке книжном сочинений поэта, столь близкого революции (из старых поэтов наиболее близкого), — вопиюще-неправильным»⁵.

Более мотивированно ответил Горький К. Федину в связи с тем же предложением написать предисловие. 9 ноября 1930 года он сообщил ему, что «не в силах» этого сделать, «ибо уверен: написал бы что-нибудь грубоватое и несправедливое. Мизантропия и пессимизм Блока — не сродни мне, а ведь этих его качеств — не обойдешь, равно как и его мистику» (XXX, 191).

Трудно сказать, почему Горький сделал акцент именно на этих «качествах» Блока. Возможно, как считают некоторые, на Горького оказали влияние незадолго перед этим вышедшие две книги «Дневника Ал. Блока», с которыми он внимательно оз-

¹ Архив А. М. Горького.

² Там же.

³ «Литературное наследство», т. 70. М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 625.

⁴ «Архив А. М. Горького», т. XI. М., «Наука», 1966, с. 257.

⁵ Там же, с. 256.

накопился. Действительно, писатель оставил на них множество графических помет (словесных, к сожалению, нет), ими испещрены, например, 60 страниц книги первой, охватывающей период 1911—1913 годов. И, как верно заметил Д. Максимов, «с особенной пристальностью и настойчивостью Горький регистрирует своими отметками пессимистические признания Блока, которые и в самом деле для его дневника чрезвычайно характерны»¹, хотя, в общем, их не так уж и много.

Однако не менее внимательно писатель ознакомился и со второй книгой (1917—1921), в которой таких пессимистических признаний меньше, а помет Горького множество: на сорок одной странице². Поэтому вряд ли правилен общий вывод исследователя, что «из всех отметок Горького можно с полной очевидностью заключить не только о его желании уяснить для себя главные черты личности Блока, но вместе с тем и внутренне с ним размежеваться»³.

В чем размежеваться?.. Да и пессимизм не является главной чертой личности Блока. Напротив, в отношении к Блоку видно стремление Горького к максимальной объективности. «Поэзия Блока никогда *особенно сильно* (выделено мной.— *И. В.*) не увлекала меня,— признается он в том же письме К. Федину, критически остановившись, впрочем, лишь на «Прекрасной Даме». — Вообще — у меня с Блоком «контакта» нет», — заключает писатель, но тут же оговаривает: «Возможно, что это — *мой* (выделено Горьким.— *И. В.*) недостаток» (XXX, 191—192).

Может быть, это двойственное отношение Горького к поэту объясняет тот факт, что Блок занимает необычайно скромное место в итоговом романе писателя «Жизнь Клим Самгина», запечатлевшем все литературные течения эпохи в связи с общей задачей воссоздания духовной истории России конца XIX — начала XX века.

Блок упоминается в романе только 4 раза (а имя Сологуба и его произведения встречаются, например, на 27 страницах, Мережковского — на 25-ти, Брюсова — на 19-ти, не говоря уж о Льве Толстом или Леониде Андрееве, которые вместе со своими произведениями и их героями упоминаются соответствен-

¹ Д. Максимов. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., «Советский писатель», 1975, с. 523.

² Дневник Блока с пометами Горького хранится в личной библиотеке писателя.

³ Д. Максимов. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., «Советский писатель», 1975, с. 523.

но — на 103-х и 53-х страницах) и в общем-то довольно «нейтрально». Однажды как один из представителей новой поэзии, книги которого — модный атрибут интеллигентских гостиных («на изящной полочке» у Варвары стояли «красиво переплетенные в сафьян книжки: Миропольского, Коневского; стихи Блока, Сологуба, Бальмонта, Брюсова, Гиппиус...»). Еще два раза имя и стихи Блока звучат в многоголосом хоре, среди шума и пьяных выкриков. И в конце романа, уже накануне Февраля, Леонид Андреев после встречи с поэтом из рабочих, «учеником медника» Лаврушкой, вспоминает Блока: «Да, мне захотелось посмотреть: кто идет на смену нежному поэту Прекрасной Дамы, поэту «Нечаянной Радости». И вот — видел».

Так почти без оценок «проходит» Блок в итоговом горьковском романе, в то время как другие поэты его окружения на все лады обсуждаются персонажами произведения: то им сочувствуют, то их порицают. А Зинаида Гиппиус или Александр Рославлев, например, даже присутствуют в романе как «реальные лица», выступая с образцами своей пессимистической упадочнической поэзии.

Так, необыкновенно сильными расхождениями, но еще более сильными притяжениями и симпатиями развивались сложные, полные глубоких противоречий, взлетов и падений, драматические взаимоотношения двух великих русских художников.

В 1924 году в третьей книге «Русского современника» были напечатаны «Воспоминания о Блоке» Евг. Замятина. Касаясь времени их совместной работы во «Всемирной литературе», Замятин писал: «Горький тогда был влюблен в Блока, он непременно должен быть на час в кого-нибудь, во что-нибудь влюблен». В письме редактору журнала А. Н. Тихонову от 23 октября 1924 года Горький отверг это утверждение мемуариста, не говоря уж о том, что ему не понравился контекст, в котором оно было сделано, ни вообще тон, каким были написаны воспоминания (например, грандиозные замыслы «Всемирной» автор с иронией называет «Вавилонскими башнями» Горького). Однако здесь же Горький писал Тихонову, что «считает Блока очень интересным человеком и многому удивлялся в нем, но любить его не мог»¹.

То же говорил Горький и Анастасии Цветаевой в конце 20-х годов. На ее вопрос: «Вы любите Блока?» — Горький сказал:

¹ «Горьковские чтения. 1953—1957». М., Изд-во АН СССР, 1959, с. 49.

«— Нельзя ответить на это. Заинтересован был очень...»¹

Приведа уже цитированное здесь письмо Горького от 9 ноября 1930 года, Федин писал: «В блоковском понимании событий было много отвлеченного и эстетического. Горький чувствовал это и позже не раз говорил о своем отчуждении от Блока...

Но в годы петербургского общения Горький видел, что Блок единственный поэт, который мог стоять в ряду с ним. Горький знал, что Блок обретается в тончайшей близости к самому сильному движению века, всего в нескольких шагах от идеологии революции...

Александр Блок никогда не был отшельником. До него в поэзии никто так не принадлежал миру, как он, и никто с такой поэтической верой не сказал: «Слушайте музыку революции»².

Блок глубоко противоречив, но он весь был устремлен в будущее и верил в него — в этом истинная суть, основной смысл его поэзии. Поэт сам говорил о себе:

*Простим угрюмство — разве это
Сокрытый двигатель его?
Он весь — дитя добра и света,
Он весь — свободы торжество!*

Глубокий демократизм Блока привел его к борющемуся, восставшему народу, носителю «музыкального», творческого начала, преобразующего мир. Он всей душой отдается современности и создает поэму «Двенадцать» — «лучшее», что поэт, по собственным словам, написал.

Горькому близка была поэма Блока (хотя он признал ошибкой автора образ Христа)³, по, прежде чем привести отзыв писателя и чтобы лучше его понять, следует подчеркнуть, что в этой гениальной поэме Блока со всей силой могучего дарования поэта раскрыто величие русской социалистической революции. Выше уже говорилось о восприятии Блоком революции как бури, грозной, неудержимой стихии. И в «Двенадцати» поэт сравнивает революцию с стихийными силами природы, снежным бураном, потоком, водоворотом, грозным вихрем: «Ве-

¹ Анастасия Цветаева. Воспоминания. М., «Советский писатель», 1974, с. 481.

² Константин Федин. Писатель, искусство, время. М., «Советский писатель», 1957, с. 37.

³ «Архив А. М. Горького», т. XI. М., «Наука», 1966, с. 42.

тер, ветер на всем божьем свете». Но, как справедливо пишет С. Штут, революция у Блока действительно «сродни природе», однако это — «родство масштаба и силы», только «формальные» «признаки величия революции: ее интенсивность, энергия, безграничность, безудержность», которые поэт «противопоставляет ничтожеству страшного мира. А вслед за тем, не ограничиваясь этими внешними признаками, Блок раскрывает великое содержание революционной эпохи. Меньше всего это — величие слепого стихийного разрушения»¹.

Можно, наверное, оспорить отдельные детали, частности в анализе критиком поэмы. Но нельзя не согласиться с главным выводом С. Штут, к которому она с неукротимой логикой и убежденностью ведет читателя: «Двенадцать» Блока — это «романтический эпос революции», «героическая песня о душе народа, душе революции»².

Об этом же убедительно пишет С. Лесневский в своей статье, посвященной художественному своеобразию «Двенадцати». Рассматривая поэму как героическую «ораторию», в которой мощно звучат «голоса времени», критик тонким анализом произведения показывает, что движение сюжета в нем подчинено «преображению героев»: в начале они являются частью стихии, в конце — выступают сознательными, героическими защитниками нового мира³.

В поэме «Двенадцать» нашел свое художественное воплощение призыв Блока из статьи «Интеллигенция и Революция», написанной одновременно с поэмой: «Слушать ту великую музыку будущего, звуками которой наполнен воздух» (VI, 19).

Горькому оказались близки «Двенадцать», ибо поэма отвечала его взглядам на романтическую литературу, как «верующую в завтрашний день», пронизанную «сиянием будущего», и — на романтику, как на героически-возвышенное.

«Современный литератор, — записал Горький в 1920 или 1921 году, — должен быть романтиком и писать примерно так, как написана поэма Блока «Двенадцать», произведение, которое не позволяет рассматривать себя с точки зрения хулы или хвалы действительности» (VII, 511).

Бессмертным «зачином советской поэзии» назвал «Двенадцать» К. Федин. Блок «оказался последним великим поэтом

¹ С. Штут. Каков ты, Человек. М., «Советский писатель», 1964, с. 64—65.

² Там же, с. 92.

³ С. Лесневский. «Поэма ветра и пути». «Литература и ты», вып. 6-й. М., «Молодая гвардия», 1977, с. 61—65.

старой России, завершившим поэтические искания всего XIX века, и его же именем как автора «Двенадцати» и «Скифов» открывается первая, заглавная страница русской поэзии советской эпохи»¹, — пишет Вл. Орлов. Еще одну очень важную мысль высказал в своем «Слове о Блоке» С. Наровчатов, отметив, что «первые страницы новой литературы, к которой имеем честь принадлежать и мы с вами», Блок открыл вместе с Горьким и Маяковским. «Говорю вместе с Горьким и Маяковским, а не «вслед» или «рядом», — акцентирует он, — ибо это наречие по своему коренному значению подчеркивает смысл «общности»².

Это утверждение С. Наровчатова глубоко по смыслу и важно по значению: оно подчеркивает, что Горький, Маяковский и Блок олицетворяют уже у истоков нашего искусства как единство, так и многообразие советской литературы.

Не только своим поэтическим подвигом Блок показал пример служения родине и родной литературе. С первых дней революции поэт, так же, как и Горький и вместе с ним, ведет большую созидательную работу во всех сферах культурного строительства молодой Советской Республики.

Вместе с Горьким он был одним из основателей Большого драматического театра и председателем его правления, отдавая много сил работе над репертуаром. Весь коллектив считал его «душой и совестью» театра. Вместе с Горьким Блок входит в жюри конкурса на сооружение памятника жертвам революции, работает в правительственной комиссии по изданию классиков, в Репертуарной секции Петроградского Театрального отдела Наркомпроса, является членом редакционной коллегии секции «Исторических картин», организованной по инициативе Горького при Петроградском отделе театров и зрелищ, членом совета Дома искусств, учрежденного Горьким, председателем Петроградского отделения Всероссийского союза поэтов и мн. др. Блок постоянно выступает в эти годы в Доме искусств, Доме литераторов, Вольной философской ассоциации, в Политехническом музее, Доме печати и других аудиториях Петрограда и Москвы.

Часто встречаясь с поэтом, находясь с ним в творческом и деловом общении и зная нужды его, Горький оказывает ему

¹ Вл. Орлов. Сны и явь. «Литературное наследство», т. 89. М., «Наука», 1978, с. 12.

² Сергей Наровчатов. Три слова. М., Изд-во «Правда», 1972, с. 27.

всемерную помощь, беспокоится о его быте, добивается решения о сохранении за поэтом его квартиры, о чем немедленно уведомил Александра Александровича 12 февраля 1920 года. Это, вероятно, единственное письмо Горького Блоку опубликовано в работе Д. Максимова¹.

Но симптомы уже начавшейся тяжелой болезни все ощутимее давали о себе знать, Блок постепенно отходит от дел, им овладевает апатия, хотя еще работает во «Всемирной литературе», Большом драматическом театре, которому отдал столько душевных сил. 29 мая 1921 года он пишет поэту и переводчику В. А. Зоргенфрею: «Чувствую себя в первый раз в жизни так: кроме истощения, цынги, нервов — такой сердечный припадок, что не спал уж две ночи» (VIII, 538).

В этот же день Горький, сам тяжело больной, подробно изложил состояние здоровья Блока, просит А. В. Луначарского «выхлопотать в спешном порядке» разрешение поэту для выезда в Финляндию: «Я мог бы помочь ему устроиться в одной из лучших санаторий.

Сделайте возможное, очень прошу Вас»², — умоляюще заканчивает Горький.

Копию своего письма Горький послал Ленину.

Разрешение было получено, но Блок уже не мог им воспользоваться. Как писала близкий друг Блока К. И. Чуковскому, Блока даже не могли вывезти за город: «...доктор сказал, что он слишком слаб и переезда не выдержит»³.

Болезнь катастрофически прогрессировала. 27 июля Горький телеграфировал А. В. Луначарскому о крайне тяжелом состоянии Блока. 7 августа Блок умер. Горький в этот день был в Москве.

В своей статье о Блоке, напечатанной вскоре после смерти поэта, К. Федин вспоминает: «Помню, в солнечный мартовский день в гостях у Горького.

Улыбался хозяин добрыми углами лица своего, поливал меня теплом синих глаз. Говорил о тех, чей голос должен я, молодой, слушать...

Но когда дошел до Блока — остановился, не подыскал слова. Нахмурился, пошевелил пальцами, точно нащупывая. Вып-

¹ Д. Максимов. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., «Советский писатель», 1975, с. 524.

² Архив А. М. Горького. Впервые не полностью опубликовано Н. Венгровым: «Горьковские чтения». М., 1959, с. 258—259.

³ К. Чуковский. А. Блок, как человек и поэт. Пг., 1924, с. 53.

рямился, потом, высокий, большой, поднял голову, провел рукой широко, от лица к ногам.

— Он такой...

И потом, когда уходил я, заговорил опять о Блоке, повторил широкий жест свой, и неотделимыми от жеста казались два слова:

— Он такой...

И, сжимая широкой, бодрящей рукой своей мою руку, говорил:

— «Познакомьтесь, непременно познакомьтесь с ним»¹.

А в своей книге «Горький среди нас», напечатанной много десятилетий спустя, К. Федин вновь вспоминает, как Горький говорил ему: «Особенно советую познакомиться с Александром Блоком, непременно познакомьтесь. Это... это...

Горький замолкает, отыскивая верное слово. Но слово не находится. Он с нетерпением, но почти беззвучно барабанит пальцами по столу. Вдруг он поднимается и, выпрямившись — очень высокий, худой — медленно проводит рукой сверху вниз, от головы к ногам.

— Человек,— произносит он тихо и мгновение стоит неподвижно»².

Это — высшая оценка в устах Горького — великого народного писателя, начавшего свое творчество прославлением Человека с большой буквы: «Человек — это... звучит гордо!»

В тревогах за судьбу Человека находили общее, всегда были вместе такие несхожие, но близкие художники, как Блок и Горький — наша великая гордость и слава русской литературы.

¹ Конст. Федин. Писатель, искусство, время. М., «Советский писатель», 1957, с. 36.

² Конст. Федин. Горький среди нас. М., «Молодая гвардия», 1967, с. 33.

ПО СЛЕДАМ ДНЕВНИКОВЫХ ЗАПИСЕЙ
АЛЕКСАНДРА БЛОКА

(ЕСЕНИН И БЛОК)



1. «О ЧЕМ ВЧЕРА ГОВОРИЛ ЕСЕНИН...»

Первая встреча Есенина с Блоком произошла в 1915 году. Парень в синей поддевке и сапогах появляется в квартире Блока на Офицерской улице. Узнав от прислуги, что хозяина нет дома, Есенин оставляет записку: «Александр Александрович! Я хотел бы поговорить с Вами. Дело для меня очень важное. Вы меня не знаете, а может быть, где и встречали по журналам мою фа-

милию. Хотел бы зайти часа в 4. С почтением С. Есенин»¹. Встреча состоялась, в тот же день, 9 марта; Есенин рассказывает о себе, о рязанской деревне, показывает рукописи, читает стихи. Под впечатлением состоявшейся встречи на записке Есенина Блок сделал такую пометку: «Стихи свежие, чистые, голосистые, многословный язык» (VIII, 617). Позже Есенин так вспоминал о беседе с Блоком: «Лирическое стихотворение не должно быть чересчур длинным,— говорил мне Блок.— Идеальная мера лирического стихотворения 20 строк. Если стихотворение начинающего поэта будет длинным, длиннее 20 строк, оно, безусловно, потеряет лирическую напряженность, оно станет бледным и водянистым»². Совет Блока писать стихи экономно, продумывая каждое слово, Есенин сохранил на всю жизнь. Блок отобрал шесть стихотворений и тогда же обратился с просьбой к Сергею Городецкому и Михаилу Мурашеву оказать содействие начинающему поэту, опубликовать его стихи в одном из петроградских журналов. «Направляю к Вам талантливому крестьянскому поэту — самородку,— так писал Блок Мурашеву.— Вам, как крестьянскому писателю, он будет ближе, и вы лучше, чем кто-либо, поймете его... Я отобрал 6 стихотворений и направил с ними к Сергею Митрофановичу. Посмотрите и сделайте с ними все, что возможно» (VIII, 441).

21 октября 1915 г. Есенин посетил Блока вместе с Клюевым. В записной книжке Блока есть помета: «21 октября 1915 года. Н. А. Клюев — в 4 часа с Есениным (до 9-ти). Хорошо» (IX, 269).

Пройдет всего два года после первых встреч Блока с Клюевым и Есениным и все три поэта окажутся вместе в «Скифах». Само название литературно-художественного альманаха, который стал выходить вскоре после Февральской революции, говорило за себя, свидетельствовало об ориентации его издателей на далекое славянское прошлое. Редактором «Скифов» был Иванов-Разумник, а его помощником по поэтическому разделу — Андрей Белый. У Иванова-Разумника были свои виды на крестьянских поэтов, он хотел стать их идейным наставником и покровителем. В какой-то степени ему удалось это сделать. В письме к А. В. Ширяевцу от 24 июля 1917 года Есенин

¹ С. Есенин. Собрание сочинений в пяти томах, т. 5. М., Гослитиздат, 1962, с. 113. В дальнейшем цитаты по этому изданию.

² И. Грузинов. Есенин разговаривает о литературе и искусстве. М., Книгоиздательство Всероссийского союза поэтов, 1926, с. 14.

признавался: «Но есть, брат, среди них один человек, перед которым я не лгал, не выдумывал себя и не подкладывал, как всем другим. Это Разумник Иванов. Натура его глубокая и твердая, мыслью он прожжен, и вот у него-то я сам, сам Сергей Есенин, и отдыхаю и вижу себя, и зажигаюсь об себя» (5, 127).

Иванов-Разумник любил разглагольствовать об особом пути России, о конфликте между «землей» и «железом», об ответственности русской интеллигенции перед народом, о христианском социализме. Его влияние распространялось не только на Клюева и Есенина, Андрей Белый и Александр Блок тоже прислушивались к нему. Но из всех поэтов Иванов-Разумник выделял Клюева. В программной статье «Поэты и революция» о Клюеве говорилось с вниманием, как о самом народном и самом революционном из всех крестьянских поэтов.

В годы сотрудничества в «Скифах» Есенин начал работать над теоретическим трактатом «Ключи Марии». В Чернявский имел основание утверждать, что замысел написать «Ключи Марии» возник в результате «тогдашнего постоянного общения с Клюевым»¹. Клюев был тонким ценителем и отличным знатоком искусства Древней Руси и фольклорного наследия, вдумчивым толкователем мифотворчества и народных верований. Есенин в 1917 году, по крайней мере летом этого года, еще полностью разделял «скифские» увлечения, «духовный максимализм» Иванова-Разумника, неонароднические представления об особом пути России. В письме к А. Ширяевцу от 24 июня 1917 г. он заявляет:

«Мы ведь скифы, приявшие глазами Андрея Рублева Византию и писания Козьмы Индикоплова с поверием наших бабок, что земля на трех китах стоит, а они (питерские литераторы. — В. Б.) все романцы, брат, все западники. Им нужна Америка, а нам в Жигулях песня да костер Стеньки Разина» (5, 126).

Ровно через три года, 26 июня 1920 года, тому же Ширяевцу Есенин пишет: «Со старыми товарищами не имею почти ничего, с Клюевым разошелся... Потом брось ты петь эту стилизационную клюевскую Русь с ее несуществующим Китежем и глупыми старухами... Жизнь, настоящая жизнь нашей Руси куда лучше заставшего рисунка старообрядчества. Все это, брат, было, вошло в гроб, так что же нюхать эти гнилые колодовые останки? Пусть уж нюхает Клюев, ему это к лицу, потому что от него самого попахивает, а тебе нет» (4, 137—138).

¹ В. Чернявский. Первые шаги. «Звезда», 1926, № 4, с. 220—221.

Наоборот, с Александром Блоком после 1917 года у Есенина устанавливаются самые доверительные отношения. В январские дни 1918 года Есенин вместе с Блоком, ему он сообщает городские новости, звонит по телефону, посещает поэта. Блок в начале января уже работал над поэмой «Двенадцать» и над статьей «Интеллигенция и Революция». Статья появилась в газете «Знамя труда» 19 января, она произвела переполох в буржуазно-интеллигентских кругах, на Блока обрушился поток брани и клеветы. 22 января поэт записал в своем дневнике: «Звопил Есенин, рассказывал о вчерашнем «утре России» в Тенишевском зале. Гизетти и толпа кричали по адресу его, А. Белого и моему: «изменники». Не подают руки. Кадеты и Мережковские злятся на меня страшно» (IX, 385).

В черновой редакции «Анны Снегиной» Есенин вспоминает о бурном 1918 годе и травле Блока, о разной «шпане», поднявшей вой против автора статьи «Интеллигенция и Революция» и поэмы «Двенадцать»:

Возмездье достигло рока,
Рассыпались звенья кольца.
Тогда Мережковские Блока
Считали за подлеца.

«Двенадцать» всюю гремело.
И разве забудет страна,
Как ненавистью вскипела
Российская наша «шпана».

И я с ним, бродя по Галерной,
Смеялся до боли в живот
Над тем, как, хозяину верный,
Взбесился затягленный «скот»

(3, 368—369)

А как складывались отношения с Клюевым в эти бурные январские дни? Совсем недавно они ходили по Петербургу и Москве в крестьянских поддевках, вместе прославляли Древнюю Русь, вместе сотрудничали в «Скифах». Но это была обманчивая, ненадежная дружба. В первом сборнике «Скифов» одно из своих программных стихотворений Клюев посвящает «прекраснейшему из сынов крещеного царства крестьянину Рязанской губернии С. Есенину». Клюев по-прежнему изображает своего «ученика» деревенским пареньком, наивным «отроком вербным», который томится в городе, только и думает об избьяном «рае».

В твоих глазах дымок от хат,
Глубокий сок речного ила,
Рязанский маковый закат —
Твой певучие чернила.

Но крестьянский паренек оказался совсем другим: «кудрявым и веселым» и таким «разбойным», что и с самим богом готов вести «тайный спор». Есенин как бы отвечает Ключеву:

Сшибаю камнем месяц
И на немую дрожь
Бросаю, в небо свесясь,
Из голенища нож.

Пока это только стихийный, романтический бунт «лихача-кудрявича», в чем-то схожего с героями удалых народных песен. Желая уточнить свои позиции, свое отношение к предшественникам и современникам, к окружающей действительности, Есенин в поэтической декларации «О Русь, взмахни крылами...» (1917) с должным уважением отзывается о «старшем» и «среднем» братьях, но тут же подчеркивает свою полную самостоятельность, свою независимость. «Старший брат» Алексей Кольцов представлен в «золотой ряднице» на фоне деревенского стада, с краюхой хлеба в руках, осененный звездным «пастухеским рожком». Это и признание заслуг «старшего брата», восхищение его поэтическим даром, самобытностью, и скрытый намек на ограниченность его жизненных впечатлений, его мирозерцания.

Есенину всегда оставалась близкой экспрессия чувств кольцовского лирического героя, взволнованность и жизнелюбие, в общем все, что весьма свойственно народному характеру в его естественной обстановке. В. Г. Белинский указывал на способность Кольцова «бешено предаваться и печали, и веселию и вместо того, чтобы падать под бременем самого отчаяния, способность находить в нем какое-то буйное, удалое, размахистое упоение»¹. В этом смысле Есенин является родным братом Кольцова, уж он-то умел предаваться буйной радости, а временами и горькой печали.

А там, за взгорьем смолым,
Иду, тропу тая,
Кудрявый и веселый,
Такой разбойный я.

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. IX. М., Гослитиздат, 1955, с. 533.

Долга, крута дорога,
Несчетны склоны гор;
Но даже с тайной бога
Веду я тайно спор...

В стихотворении «О Русь, взмахни крылами...» вслед за Кольцовым появляется «средний брат» — Клюев. Есенин не отказывается от родства с ним, однако спешит предупредить, что родство это не нужно преувеличивать. Клюев в стихах Есенина — иконописный, «смиранный». «Смиранный Миколай», монашески мудрый и ласковый, ему не хватает удали, размаха, широты. Вырос Клюев в самом былинном крае, а Василий Буслаев из него не получился, он держится ближе «монастырских врат» или затерявшейся в сугробах одинокой избушки:

За ним с снегов и ветра,
Из монастырских врат,
Идет, одетый светом,
Его середний брат.

От Вытегры до Шуи
Он избродил весь край
И выбрал кличку — Клюев,
Смиранный Миколай.

Монашья мудр и ласков,
Он весь в резьбе молвы,
И тихо сходит пасха
С бескудрой головы.

Трех крестьянских «братьев» (Кольцова, Клюева, Есенина) объединял общий интерес к фольклору, к крестьянскому быту, любовь к родной природе. И все же с Кольцовым у Есенина больше общего, нежели с Клевым. Это общее не только в песенном голосе, но и в самом характере, в активности натуры, в молодечестве. У Клева и Есенина отсутствовало глубокое внутреннее родство душ. Клюев и в жизни, и в поэзии был куда более застенчив, скован, без размахистости и удали. Он был слишком рационалистичен, чтобы, выйдя из «храма природы», предаваться буйным чувствованиям, столь характерным для героев «удалых» народных песен. Пророчествовать и скорбеть он умел, но в субъективной, интимной лирике был аскетом. Исключение составляет лирика природы, многоликая и огромная. Один чем-то напоминал протопопа Аввакума и религиозного сподвижника Серафима Саровского, другой — Василия Буслаева.

В свое время Есенину нравилась клюевская одержимость,

его подвижничество, закоренелая любовь к северной деревне, пусть даже кондовой, но далекой от богатых светских особняков и царских палат. Все это было до 1917 года. Затем личная дружба стала постепенно разрушаться. В бурные январские дни 1918 года Есенин окончательно отвернулся от Клюева, стал его врагом. Сказывалось не только различие человеческих характеров, разрыв произошел по идейным соображениям.

3-го января 1918 года Есенин пришел к Блоку и довольно откровенно рассказал о своем отношении к Клюеву. О состоявшемся разговоре мы узнаем из блоковских дневниковых записей, помеченных следующим днем, то есть 4-м января. Прежде всего Есенин решил уточнить, что значит в его понимании «средний брат», как именовал Клюева в стихотворении «О Русь, взмахни крылами...». Есенин объясняет: «и так и сяк». Состоявшийся разговор Блок записал конспективно, не останавливаясь на подробностях, но главный смысл передает, видимо, совершенно точно, словами самого Есенина.

«О чем вчера говорил Есенин (у меня).

Кольцов — старший брат (его уж очень вымуштровали, Белинский не давал свободы), Клюев — средний — «и так и сяк» (изограф, слова собирает), а я — младший (слова дороги — только «проткнутые яйца»).

Я выплевываю Причастие (не из кощунства, а не хочу страдания, смирения, сораспятия)» (VII, 313).

Есенин договорился до того, что назвал Клюева «черносоптенцем». «Клюев — черносоптенный (как Ремизов)».

Блок слишком хорошо знал Клюева, чтобы согласиться со столь поспешным заключением. Блок считал своим долгом поправить Есенина, он сослался на Иванова-Разумника, который говорил, что Ремизов «не может слышать о Клюеве — за его революционность» (VII, 313—314). Да, так и распространилась молва о Клюеве, — одни считали его неисправимым консерваторм, другие — революционером.

Тогда же, в апреле 1918 года, Есенин пишет письмо Иванову-Разумнику, целую декларацию, в которой слышатся отзвуки недавней беседы с Блоком. Есенин откровенно заявляет о своем несогласии с той оценкой, которой Клюев удостоен в «Скифах». Есенин прежде всего возражает самому Иванову-Разумнику, провозгласившему Клюева «первым глубинным народным поэтом» и нравственным истолкователем революции. Андрей Белый тоже подразумевается, и он слишком высоко поставил Клюева-поэта на пьедестал, не заметив явно слабых его сти-

хотворений. В письме Есенин отрицательно отзываясь о «Песне Солнценосца» и «Красной песне»: «Уж очень мне понравилась, с прибавлением *не*, клюевская «Песнь Солнценосца» и хвалебные оды ей с бездарной «Красной песней».

Штемпель Ваш «Первый глубинный народный поэт», который Вы приложили к Клюеву из достижений его «Песнь Солнценосца», обязывает меня не появляться в третьих «Скифах». Ибо то, что вы сочли с Андреем Белым за верх совершенства, я счел только за мышинный писк...»

Клюев-поэт, вознесенный Ивановым-Разумником и Андреем Белым до небес, оказывается мало оригинальным, он «только изограф, но не открыватель». Есенин продолжает: «Клюев, за исключением «Избяных песен», которые я ценю и признаю, за последнее время сделался моим врагом. Я больше знаю его, чем Вы, и знаю, что заставило написать его «прекраснейшему» и «белый свет, Сережа, с Китоврасом схожий».

То единство, которое Вы находите в нас, только кажущееся.

«Я яровчатый стих»

и

«Приложите ко мне, братья»

противно моему нутру, которое хочет выплеснуться из тела и прокусить чрево небу, чтоб сдвинуть не только государя с Николая на овин, а...¹

Но об этом говорить не принято, и я оставляю это для «лицезрения в печати», кажется, Андрей Белый ждет уже...

В моем посвящении Клюеву я назвал его *средним братом* из чисел 109, 34 и 22. Значение среднего в «Коньке-горбунке», да и во всех почти русских сказках —

«Так и сяк».

Поэтому я и сказал: «Он весь в резьбе молвы», — то есть в пересказе сказанных. Только изограф, но не открыватель.

А я «спибаю камнем месяц» и черт с ним, с Серафимом Саровским, с которым он так носится, если, кроме себя и камня в колодце небес, он ничего не отражает.

Говорю Вам это не из ущемления «первенством» Солнценосца и моим «созвучно вторит», а из истинной обиды за Сло-

¹ Так у Есенина.

во, которое не золотится, а проклевывается из сердца самого себя птенцом...

И «Преображение» мое, посвященное Вам, поэтому будет напечатано в другом месте» (5, 129—130).

Есенин разошелся не только с Клюевым, но и с его покровителями, он не желает больше сотрудничать в «Скифах», открыто заявляет о своем несогласии с Ивановым-Разумником и Белым.

Конечно, в какой-то степени в состоявшейся беседе с Блоком и в письме к Иванову-Разумнику сказывается и личная обида Есенина, уж слишком в «Скифах» возвысили Клюева, однако основной пафос письма-декларации — принципиальное несогласие с Клюевым. В свете этого письма становится понятным, почему Есенин в конце «Ключей Марии» возвращается к Клюеву, возвращается для того, чтобы вынести свой приговор Клюеву-поэту, поспорить с Ивановым-Разумником, выразить свое отношение к «стертым образам», несозвучным революционной эпохе. Привыкшая к тишине соснового бора поэзия Клюева в бурные революционные годы едва попевала за «бегом времени». Стихи звучали неровно, то набирали разбег, становились мужественными, энергичными, громкими, то спотыкались о завалы надуманных метафор, сермяжных образов, мифологических олицетворений. Особенно Есенина возмутила «Песнь Солнценосца», где поэт явно юродствовал, щеголял «Рублевской Русью», выдавал себя за нового Садко:

Пустите Баяна — Рублевскую Русь,
Я Тайной умоюсь, а Песней утрусь...

Или самые концевые стихи:

Чмок городов и племен
В лике моем воплощен,
Я — песноводный жених,
Русский, яровчатый стих!

Такие крикливые стихи резко осуждал Есенин: «...я счел только за мышиный писк». Но Есенину не понравилась и «Красная песня», впервые появившаяся в «Известиях Советов крестьянских, рабочих и солдатских депутатов Олонечкой губернии» (№ 197, от 8 октября). Начинается эта песня энергичными стихами, звучит как боевой марш, революционный гимн. «Красной песнью» Клюев встретил Октябрьскую революцию.

...Оборвались цепи насилья
И разрушена жизни тюрьма!

Широки черноморские степи,
Буйна Волга, Урал элаторуд,—
Сгинь, кровавая плаха и цепи,
Каземат и несправедный суд!
За Землю, за Волю, за Хлеб трудовой
Идем мы на битву с врагами,—
Довольно им властвовать нами!
На бой, на бой!

Есенин не мог эти начальные строфы «Красной песни» считать «бездарными», они звучали и смело и современно. Видимо, Есенина раздосадовали, пришлось «не по нутру» другие строфы, слишком елейные, молитвенные, лубочные, которые находились в явном противоречии с революционной патетикой. Например:

Пролетела над Русью жар-птица,
Ярый гнев зажигая в груди...
Богородица наша Землица,—
Вольный хлеб мужику уроди!

Сбылись думы и давние слухи,—
Пробудился Народ-Святогор;
Будет мед на домашней краюхе,
И на скатерти ярком узор.

Из боевого марша «Песня» становилась растянутым стихотворением, уснащенным древнерусской и религиозной символикой («Наша волюшка — Божий гостинец», «Ослепительней риз серафима // Заревой Съятогоров кафтан»).

Китеж-град, ладан Саровских сосен —
Вот наш рай вожделенный, родной.

Есенин, видимо, имел в виду это двустипшие, когда в апреле 1918 года писал Иванову-Разумнику о Клюеве:

«...и черт с ним, с Серафимом Саровским, с которым он так носится, если, кроме себя и камня в колодце небес, он ничего не отражает».

Таким образом, уже в начале 1918 года, когда Есенин работал над «Ключами Марии», вопрос о Клюеве для него был решен («мой враг»). В «Ключах Марии», в последней части трактата, Есенин фактически повторяет свое мнение о Клюеве-поэте, высказанное в беседе с Блоком и в письме к Иванову-Разумнику:

«Художники наши уже несколько десятков лет подряд живут совершенно без всякой внутренней грамотности. Они стали какими-то ювелирами, рисовальщиками и миниатюристами словесной мертвенности. Для Клюева, например, все сплошь ста-

ло идиллией гладко причесанных английских гравюр, где виноград стилизуется под курчавый порядок воинственных всадников; то, что было раньше для него сверлением облегающей его коры, теперь стало вставкой в эту кору. Сердце его не разгадало тайны наполняющих его образов, и вместо голоса из-под камня Оптиной пустыни, он повеял на нас безжизненным кружевным ветром деревенского Обри Бердслея, где ночи-вставки он отликает в перстень яснее дней, а мозоль, простой мужичий мозоль, вставляет в пятку, как алтарную ладанку. Конечно, никто не будет спорить о достоинствах этой мозаики. Уайльд в лаптях для нас столь же приятен, как и Уайльд с цветком в петлице и лакированных башмаках. В данном случае мы хотим указать на то, что художник пошел не по тому лугу» (5, 47).

Здесь многое подмечено верно и тонко. Поэзия Клюева действительно состоит из мозаики разного достоинства, в ней образы самобытные, неподражаемые причудливо переплетаются с «безжизненными кружевами» («словесная мертвенность»), краски и звуки, взятые из самой природы, соседствуют с надуманными, крикливо-стилизрованными, вычурными метафорами и сравнениями. Есенин не случайно напоминает об Обри Бердслее, английском художнике конца XIX века, графика которого отличалась резкими контрастами, изощренной манерностью. У Есенина были основания критически относиться к некоторым явно витиевато-стилизрованным стихотворениям Клюева, вроде его «Песни Солнца». Но верно и то, что в критике своего бывшего учителя Есенин не всегда был справедлив, судил строго, а порой излишне пристрастно. Одно из заблуждений, крайне односторонних суждений содержится в письме к Иванову-Разумнику, отправленном в мае 1921 года:

«Я даже Вам в том письме не все сказал, по-моему, Клюев совсем стал плохой поэт, так же как и Блок. Я не хочу этим Вам сказать, что они очень малы по своему внутреннему содержанию. Как раз нет. Блок, конечно, не гениальная фигура, а Клюев как некогда пришибленный им не сумел отойти от его голландского романтизма, но все-таки они, конечно, значат много. Пусть Блок по недоразумению русский, а Клюев поет Россию по книжным летописям и ложной ее зарисовке всех проходивцев, в этом они, конечно, кое-что сделали. Сделали до некоторой степени даже оригинально. Я не люблю их главным образом как мастеров в нашем языке.

Блок — поэт бесформенный, Клюев тоже. У них нет почти никакой фигуральности нашего языка» (5, 145—146).

Такая несправедливая оценка Клюева, не говоря уже о Блоке, могла появиться исключительно под влиянием имажинистов, которые были склонны к нигилистическому отношению к художественному наследию прошлого и наследию своих ближайших современников. Отзывы Есенина о Клюеве, порожденные отчасти пылкой эмоциональной реакцией на статью Иванова-Разумника в «Скифах», где «олонецкий крестьянин» ставился на самый высокий пьедестал, требуют значительных уточнений. Сам Есенин в дальнейшем исправит допущенную в пылу полемики оплошность, заявив в своей биографической заметке «О себе» (1925), что «из поэтов-современников нравились мне больше всего Блок, Белый и Клюев. Белый дал мне много в смысле формы, а Блок и Клюев научили меня лиричности» (5, 22). «Учился лиричности» в самом широком смысле, учитывая умение поэтов видеть краски и слышать звуки, покоящиеся в самой природе. В самом начале «Ключей Марии» Есенин цитирует клюевские стихи о крестьянской избе, утверждая, что этот поэт в отличие от известных ученых-филологов разгадал философский смысл избяного конька, устремленного в «пространство солнца». «За орнамент брались давно. Значение и путь его, — пишет Есенин, — объясняли в трудах своих Стасов и Буслаев, много других, но никто к нему не подошел так, как надо, никто не постиг того, что

...на кровле конек
Есть знак молчаливый, что путь наш далек».

(5, 28)

«На кровле конек» пришел в клюевские стихи из народных верований и народной орнаменталистики, как олицетворение «избяного космоса». От Древней Руси крестьянская изба сохранила этот символический знак, резную фигуру, заглядывающую в «пространство солнца». Тут сказывалось и влияние Андрея Белого. Воплощение мифов в поэзии Белый считал выходом из «замкнутой исторической жизни мифической, из нее — в дали космоса»¹. Однако у Есенина, как и у Клюева, «дали в космос» открывались из окна крестьянской избы; у них повышенный интерес к народному мирозерцанию, отраженному в мифах и изобразительном искусстве. В «Ключах Марии» проблема «незамкнутой жизни» решается на фольклорном и этнографическом материале. Н. Асеев в статье «Избяной обоз» справедливо

¹ Андрей Белый. На перевале. I. Кризис жизни. СПб., изд. «Алконост», 1918, с. 93.

отмечает, что в «Ключах Марии» обнаруживается фольклорная основа и своя «политическая подкладка». «В декларации своей,— пишет Асеев,— С. Есенин исходит от орнамента. Он истолковывает его, как данное и закрепленное свидетельство творческого начала быта народного, объединяющего страны и эпохи, проскваживающего от далеких времен пастушеского быта до наших дней. Так, образ дерева-«древа» и в начертательном и в словесном образе хранит традицию патриархата (а в современном понимании, очевидно, «патриотизма»), отзываясь и в легенде о дубе Маврикийском, и в скандинавской Иггдразили — поклонения Ясеню и т. д.

Отсюда С. Есенин видит в орнаменте единственный живучий стимул преемственности творчества и для современья. А так как орнамент этот, через который народ осознавал и конкретизировал себя в мире, сохранился — в виде ли коньков на крышах, петухов на ставнях, цветов на постельном белье, или в образах народной словесности,— живет только в том пастушеском быту деревни, который сохранился в России, то из этого делается вывод, что только «пастушеское» мирозерцание, возвращение к истокам народной фантазии — даст силу и крепость искусству будущего»¹.

В понятие «орнамент» Есенин вкладывает глубокое содержание, не просто «творческий прием» или один из элементов стиля. Исходя из правильного положения о познавательных функциях мифотворчества, автор «Ключей Марии» полагает, что орнаментальное искусство лучше всего сохранило поэтические воззрения человека Древней Руси на природу, народные представления о мироздании. Речь в «Ключах Марии» идет о культурном наследии, о тех эстетических и нравственных ценностях, которыми обладает древнее искусство, о глубоких исторических связях национальной поэзии с народной словесностью. Есенин пытается обновить, «окрестянить» символично-космическую теорию русских мифологов и Белого, придать ей более народное, демократическое содержание, проложить дорогу от древнего мифа к современному состоянию русской деревни. Отсюда выдвижение крестьянской России с ее фольклорными богатствами на первый план.

Расхождения между Есениным и Клюевым не помешали по ряду существенных эстетических проблем выступать вместе, придерживаться одних и тех же позиций. Это касается, в част-

¹ Н. Асеев. Изябой обоз. «Печать и революция», 1922, № 8, с. 42—45.

ности, и орнаментальной поэзии, придававшей огромное значение звуковой насыщенности стиха и метафорическому наполнению образа. Есенину принадлежит формула: «Орнамент — это музыка». Алла Марченко считает, что эта формула явилась в результате знакомства Есенина со статьей А. Аврамова «В дебрях эстетики», напечатанной в первом номере «Скифов» (1917). В статье Аврамова есть такая мысль: «Орнаментика... до сих пор не получила самостоятельного значения... А между тем из нее именно, при должной эрудиции художников, могло бы вырасти новое искусство, адекватное чистой музыке, — искусство линий, форм, красок как таковых: сверкающий красочный поток, заключенный в причудливо извивающееся русло фантастически — сплетающихся линий, — разве не была бы это подлинная музыка для глаза»¹.

Приведя цитату из Аврамова, А. Марченко уже совсем в утвердительной форме, без оговорки «позволяет предположить», заключает: «Есенин берет у А. Аврамова то, что ему самому очень близко, — идею музыки для глаз, но абстрактность, безфигурность, «бессмысленность» этих фантастически сплетенных линий ему глубоко чужда: «сюжет» как бы спрятан в завитках и линиях орнамента, зашифрован в его «образах и фигурах» — орнамент для Есенина не только свидетельство существования дохристианской русской культуры, но и «весьма сложная и весьма глубокая орнаментичная эпопея с чудесным переплетением духа и знаков»².

Безусловно, Есенин читал статью А. Аврамова в «Скифах» и сама мысль об орнаментике, как «музыке для глаза» ему импонировала. Однако не следует забывать, что именно в «Скифах», по соседству со статьей Аврамова, печатались стихотворения Клюева с «чудесным переплетением» слуховых и зрительных образов. В тех же «Скифах» Андрей Белый приветствовал клюевскую озвученную живопись, доказывал, что Клюев не уснащает свои метафоры «солью искусственных звуков», а берет и краски и звуки у самой природы. Клюевские звукообразы, как об этом пишет Андрей Белый, «корнями своими вспоены... народной мудростью»³. В письме к Блоку от 18 ноября

¹ «Скифы», 1917, № 1, с. 150.

² Алла Марченко. Поэтический мир Есенина. М., «Советский писатель», 1974, с. 100.

³ А. Белый. Жезл Аарона (О слове в поэзии). «Скифы», 1917, с. 189—190. Белый огромное значение придавал звукописи, музыкальному наполнению образа: «Вообще его звукопись совсем не набор созвучий. Она очень осмыслена, целенаправлена; поэт, очевидно, созна-

1910 г., за десять лет до «Ключей Марии» Есенина, Клюев писал о «немой музыке» в бытовом орнаменте, в домовой резьбе и деревенском шитье:

«Вглядывались ли вы когда-нибудь в простонародную резьбу, например, на ковшах, дугах, шеломаках, на дорожных батожах, шитье, на утиральниках, ширинках — везде какая-то зубчатость, чаще круг-диск и от него линия, какая-то лучистость, «карта звездного неба», «знаки Зодиака». Народ почти не рисует, а только отмечает, только проводит линии, ибо музыка линий не ложна, краски же всегда лгут. Душу народного искусства, сознательно или бессознательно, силится проявить в своих стихах Сергей Городецкий, но слово не резец, и оно вовсе в этой области не приложимо, и если бы Городецкий вырезывал дуги и ложки, то был бы прекрасным, ибо его душа живет в линии и народное искусство безглагольно. Вы скажете: а песня? На это я отвечаю так: народная песня наружно всегда однообразная, действует не физиономией, не словосочетаниями, а какой-то внутренней музыкой, опять-таки линией, и кому понятен язык линии, тому понятна во всей полноте народная песня»¹.

Приведем рядом с этим письмом Клюева цитату из «Ключей Марии»:

«Орнамент — это музыка. Ряды его линий в чудеснейших и весьма тонких распределениях похожи на мелодию какой-то одной вечной песни перед мирозданием. Его образы и фигуры какое-то одно непрерывное богослужение живущих во всякий час и на всяком месте. Но никто так прекрасно не слился с ним, вкладывая в него всю жизнь, все сердце и весь разум, как наша древняя Русь, где почти каждая вещь через каждый свой звук говорит нам знаками о том, что здесь мы только в пути, что здесь мы только «избяной обоз», что где-то вдали, подо льдом наших мускульных ощущений, поет нам райская сирена и что за шквалом наших земных событий недалек уже берег...» (5, 27).

Несколько далее в тех же «Ключах Марии» о «молчаливой музыке», таящейся в народной орнаментике, Есенин пишет: «Мы заставили жить и молиться вокруг себя почти все предметы.

тельно ведет нас к тому образу, который при помощи звуков должен вырастать, так сказать, над стихом» (Н. Н. Ск а т о в. Некрасов. Современники и продолжатели. Л., «Советский писатель», 1973, с. 244). О значении звучащего слова в русской классической поэзии, см.: Д. Д. Б л а г о й. Мысль и звук в поэзии. «Славянские литературы». Сборник. М., «Наука», 1973.

¹ ЦГАЛИ, т. 55, оп. 2, № 39, лл. 35—36.

Вглядитесь в цветочное узорчье наших крестьянских простынь и наволочек. Здесь с какой-то торжественностью музыки переплетаются кресты, цветы и ветви» (5, 33—34).

В деревянной резьбе «звук говорит нам знаками». Это «безглагольное искусство» обладает своей музыкальностью, музыкальностью линий. Есенин и Клюев глубоко чувствовали эту немую музыкальность орнаментики. В своей поэзии они придавали огромное значение звучащему слову, фонетической густоте стиха. Оба поэта указывали на философский смысл декоративно-символических и графических изображений и цветовых обозначений, содержащихся в гравюрах по дереву, в росписях на прятках, в вышивках на полотенцах.

Блок еще в 1905 году в статье «Краски и слова» утверждал, что «искусство красок и линий позволяет всегда помнить о близости к реальной природе и никогда не дает погрузиться в схему, откуда нет сил выбраться писателю. Живопись учит смотреть и видеть (это вещи разные и редко совпадающие)» (V, 20).

Сходство несомненно,— все говорят об искусстве «красок и линий», об образности, опирающейся на мир реальной природы. Но Блок за такую близость, которая не дает художнику «погрузиться в схему», не делает его натуралистом, не связывает художественного воображения, индивидуального видения мира. У Клюева, как об этом говорил Есенин Блоку, «не творчество, а подражание природе, а нужно, чтобы творчество было природой». Блок указывал на особую природу словесного искусства: «(слово — не предмет и не дерево; это — другая природа; тут мы общими силами выяснили)» (VII, 314). «Близость к природе» можно было понимать по-разному. У Клюева был зоркий взгляд на предметный мир, на вещи, на крестьянский быт. Есенин в «Ключах Марии» говорит о необходимости «многоглазого хозяйства» в поэзии. Этой «многоглазостью» Клюев не обладал, отсюда в его орнаментальных стихах наряду с яркими и энергичными образами, отражающими земную красоту, соседствуют образы стертые, вялые, не соответствующие духу времени. Есенин приводит в качестве примера строфу из «Беседного наигрыша. Стиха доброписного»: «Уходя из мышления старого, капиталистического обихода, мы не должны строить наши творческие образы так, как построены они хотя бы, например, у того же Николая Клюева:

- Тысячу лет и Лембэй пущей правит,
Осеньщину дань собирая с тварей:
С зайца шерсть, буланый пух с лешуги,
А с осины пригоршню алтынов.

Этот образ построен на заставках стертого революцией быта; в том, что он прекрасен, мы не можем ему отказать, но он есть тело покойника в нашей горнице обновленной души и потому должен быть предан земле» (5, 51—52).

Речь шла о смысловом наполнении озвученной живописи, о целенаправленной звукописи. «В немой тишине» северной деревни Ключев слышал самые «волшебные звуки», он даже несколько вызывающе, демонстративно прокламировал свою звукопись, свою приверженность к сельской природе и деревенскому патриархальному быту:

Я видел звука лик, и музыку постиг,
Даря уста цветку, без ваших ржавых книг.

Здесь Ключев сознательно обостряет полемические ноты, желая противопоставить «немую музыку» деревенской жизни железному лязгу, грохочущим улицам большого города, индустриальной цивилизации.

Обращаясь к истории художественного сознания и «жизни образов», Есенин в «Ключах Марии» и в статье «Быт и искусство» подробно разъясняет различие между «заставочными» или «мифическими» образами и «корабельными», которые родственны «заставочным», с той только разницей, что «заставочный неподвижен», а «корабельный» — «имеет вращение». «Ангелические» или «изобретательные» есть воплощение движения или явления, также как и предмета, в плоть слова». В статье «Быт и искусство» содержится такая развернутая характеристика: «Жизнь образа огромна и разливчата. У него есть свои возрасты, которые отмечаются эпохами. Сначала был образ *словесный*, который давал имена предметам, за ним идет образ *заставочный*, *мифический*, после мифического идет образ *типический*, или *собираательный*, за типическим идет образ *корабельный*, или образ *двойного зрения*, и, наконец, *ангелический*, или *изобретательный*, о котором нам отчасти пришлось говорить в нашей книге «Ключи Марии» (5, 58).

В «Ключах Марии» та же классификация, но в несколько ином словесном оформлении: *заставочный* — от плоти, *корабельный* — от духа, *ангелический* — предполагает создание новых представлений, отличается своей подвижностью. Конечно, в этой классификации много условного, искусственного. Но главная мысль Есенина состоит в том, что в своем развитии образная система непременно предполагает метафорические обновления, движущуюся поэтику, эмоциональную взволнованность, личную изобретательность художника. Ключев по преиму-

ществу заставочных образов (от плоти). Есенин поясняет: «Образ заставочный есть, так же как и метафора, уподобление одного предмета другому или крещение воздуха именами близких нам предметов» (5, 45). Примеры приводятся здесь же, в «Ключах Марии»:

Солнце — колесо, телец, заяц, белка.
Тучи — ели, доски, корабли, стадо овец.
Звезды — гвозди, зерна, караси, ласточки.
Ветер — олень, Сивка-Бурка, метельщик.
Дождик — стрелы, посев, бисер, нитки.
Радуга — лук, ворота, верев, дуга и т. д.

Такие «уподобления» постоянно встречаются в словесном народном творчестве и в изобразительном искусстве. Сами «заставочные» образы образуют целую систему разветвленных знаков-символов. В этом смысле «заставочные» образы близки загадкам, их художественной структуре. Переносный характер метафор, их зашифрованный смысл — в природе самого жанра. Метафоричность составляет одну из главных особенностей орнаментальной поэзии. У Клюева есть стихотворение, целиком построенное на поэтике народных примет. Образ присутствует в самой примете, которая может быть переоформлена в загадку.

Ворон грает к теплу, а сорока к гостям,
Ель на полдень шумит — к звероловным вестям...
Дятел угол долбит — загорится изба,
Доведет до разбоя детину гульба.
Если девичий лапоть ветшает с пяты,—
Не доесть и блина, как наедут сваты.

Клюев часто черпает из фольклора образы-символы, относящиеся к далекому прошлому умственной и художественной жизни народа. Есенин считал, что в эпоху революционных преобразований требуются не только «заставочные», но и «корабельные» и «ангелические» образы, устремленные в будущее. Высказывалось мнение, что орнамент был для Есенина «средством ухода от религии и церкви» и «надежным щитом в борьбе с имажинизмом, увлечение которым у Есенина было поверхностным и быстро проходящим, о чем убедительно свидетельствует его статья «Быт и искусство», да и многие положения и материалы из «Ключей Марии»¹. Но это не совсем так, Есенин отказывается от «стертых образов», но не вообще от художест-

¹ Н. Ф. Б а б у ш к и н. Сергей Есенин об орнаменте в народном творчестве. «Вопросы фольклора». Томск, 1965, с. 105—106.

венной орнаментики. Орнаментальное искусство тоже должно служить революционной эпохе. В «Ключах Марии» он приходит к выводу, что «жизнь бежит». В этой формуле многое сказано. «Жизнь наша, — пишет Есенин, — бежит вихревым ураганом, мы не боимся их преград, ибо вихрь, затаенный в самой природе, тоже задвигался нашим глазам, и прав поэт, истинно прекрасный народный поэт, Сергей Клычков, говорящий нам, что

Уже несется предзорная конница,
Утонувши в тумане по грудь.
И березки прощаются, клонятся,
Словно в дальний собрались путь.

Он первый увидел, что земля поехала, он видит, что эта предзорная конница увозит ее к новым берегам, он видит, что березки, сидящие в телеге земли, прощаются с нашей старой орбитой, старым воздухом, и старыми тучами» (5, 53).

Теперь уже не орнаментальный знак, украшающий крыши крестьянских изб (конек на крыше), и не «поэзия телег», а стремительная «предзорная конница» определяет дальний путь к «новым берегам». В годы революционных преобразований, когда и сама «земля поехала», Есенин обосновывает необходимость появления в поэзии образов-символов и метафорических уподоблений, отвечающих «бегу времени». В поэме «Двенадцать» — ветер, снежная вьюга, метель, целая цепь образов, призванная «передать ощущение разбушевавшейся стихии народной жизни»¹.

В Октябрьской революции оба поэта увидели обновление всего человечества, новую эру в истории народной жизни. Есенин оставался верен Блоку, оберегал его имя от разного рода кривотолков и нападок, откуда бы они ни исходили. Вспоминая о выступлении имажинистов в «Кафе поэтов», Есенин в своей речи, произнесенной на вечере крестьянских писателей в Центральном клубе ученых на Пречистенке осенью 1923 года, где он выступал вместе с Клюевым и Ганиным, говорил: «Блок... к которому приходил я в Петербурге, когда начинал свои выступления со стихами... для меня... был — и остался, покойный, — главным и старшим, наиболее дорогим и высоким, что только есть на свете... Разве можно относиться к памяти его без благоговения? Я, Есенин, так отношусь к нему, с благоговением. Мне мои товарищи были раньше дороги. Но тогда, когда они осмелились

¹ Вл. Орлов. Поэма Александра Блока «Двенадцать». М., Гослитиздат, 1962, с. 54.

после смерти Блока объявить скандальный вечер его памяти, я с ними разошелся. Да, я не участвовал в этом вечере, и я сказал им, моим бывшим друзьям: «Стыдно!» Имажинизм ими был опозорен. Мне стыдно было носить одинаковую с ними кличку, я отошел от имажинизма. Как можно осмелиться подымать руку на Блока, на лучшего русского поэта за последние сто лет!»¹

Сложнее были отношения Есенина с Клюевым («мой враг»). В отзывах Есенина о Клюеве; порожденных отчасти эмоциональной реакцией на статью Иванова-Разумника в «Скифах», содержится исключительно негативная оценка, требующая, как нам кажется, значительных уточнений. В начале 1918 г. Есенин недостаточно представлял себе дальнейший жизненный путь Клюева и его творческие замыслы. Клюев приветствовал Великую Октябрьскую революцию и ей посвящал свои «красные песни».

Весной 1918 года Клюев, уже всеми признанный поэт, возвращается из Петрограда в Вытегру, в родные края. В «Известиях Олонецкого Губернского Исполнительного Комитета» (1918, № 77, от 10 мая) сообщалось: «С чувством полного удовлетворения приветствуем возвращение в родную Олонию даровитого поэта Николая Клюева, пользующегося общероссийской известностью». Клюев оправдал доверие земляков. Нужно было начинать все заново, нести революционное слово в народ, думать о массовой пропаганде, об агитационной поэзии. Тогда-то Клюев и решил выступить в газете «Звезда Вытегры» и в пролеткультовском журнале «Грядущее» с очерком «Красный конь».

Клюев рассказывает о незабываемом впечатлении, которое произвел на него старичок из Онеги-города. Встреча с ним произошла в Соловках, в Преображенском соборе, на одной из стен которого была роспись: на дереве повешен мужичок с «англицким» замком на рту, рядом — барыня и генерал на лошади с саблей и копьём. Старичок-странник узнает в повешенном мужике себя и весь русский народ, — «и конный храп на всю Россию».

Сени Преображенского собора в Соловках были расписаны в XIX веке народными живописцами. Распятие в иконописном изображении обычно имело предстоящих с обеих сторон: Мария-богоматерь и Мария Клеопская. Клюев вслед за старичком

¹ В. Пяст. Встречи с Есениным. Цит. по статье И. С. Правдиной «Есенин и Блок». «Есенин и русская поэзия». Сборник. Л., «Наука», 1967, с. 135.

из Онеги-города говорит только об одной «барыне». «Генерал на жеребце», по всей вероятности, один из воинов. Ключев передает содержание росписи со слов онежского старичка, отсюда явный налет фольклорной интерпретации в его рассказе. Сам Ключев тоже не стремился к точности воспроизведения народных и библейских преданий. Он, как и большинство поэтов той поры, перелагавших притчи о Христе, преследовал определенные публицистические задачи.

Какая же сила заставила простого мужика припадать «к крестовому дереву»? Ключев объясняет в очерке «Красный конь»: «Себя узнал в Страстях, Россию, русский народ опознал в пригвожденном с кровавыми ручейками на дланях. А барыня похабная — буржуазия, образованность наша вонючая. Конный генерал ржаную душеньку копием прободеть норовит — это послед блудницы на звере багряном. Царское село, царский пугачь тресковый, — что ни проглотит — все зубы не сыты. Железо, это Петровское, Санкт-Петербуржское».

Оказывается, что ключевские старухи и старики не из XVII века, совсем не такие замшелые, патриархальные, наивные, как может показаться. В стихах, написанных в 1917—1918 годах, Ключев не забывает своей древней старухи из «Лесных былей», дожившей до Октябрьской революции. Теперь ключевская старуха подпевает: «Вставай, подымайся!» Беседа поэта с онежским мужичком переводится в план злободневных ассоциаций.

« — Дедушка, — спрашиваю, — воскреснет народ-то, замок-то губы не будет у него жалить? Запретное, крестное слово скажется?..».

— «Воскреснет, — говорит, — ягодка! Уж Печать ломается, стража пужается, камень распадается... О Коневоу головы каменной вздыбится Красный конь на смертное сражение с Черным жеребцом. Лягнет Конь плюху в блудное место, генерала булатного сверзит, а крестцами гвозди подножные вздымет... Сойдет с дерева Всемирное Слово во услышание всем концам земным».

Выслушав старичка, Ключев с бурной радостью восклицает:

— «Христос Воскресе! Христос Воскресе! Христос Воскресе!»¹

В поэме Андрея Белого «Христос Воскрес» революционная Россия сравнивается с «женой, облеченной в солнце», с «богосицей, побеждающей змия». У Ключева Христос сливается с крестьянской толпой, он вместе с пудожскими стариками и ста-

¹ «Грядущее», 1919, № 5—6, с. 14—15.

рухами. Легенда о втором пришествии Христа превращается в крестьянскую «марсельезу», обрастает народными толками и слухами. И сам Клюев, носивший когда-то «терновый венец набекрень», выступает в новом своем качестве. В. Львов-Рогачевский, осуждавший «Братские песни», о «Красных песнях» пишет: «Свою революционную поэзию Клюев так же облакает в лучезарное облачение, он так же переплетает революционное с религиозным. Но Клюев, «полесник хвойных слов» из олонецкого бора, принес мечту о «Белом Ските», он «нездешним очарован», он сливает голгофу с эшафотом, мученичество с мятежом, «Братские песни» духоборов с Марсельезой солнценощев-революционеров, сплетает «самосожженный стих» с «яровчатыми стихами».

Его Христос становится «буревестным», его бог — к р а с н ы й Бог, он поет о народах — Христах, у него «трубят серафимы над б у й н о й новью»¹.

«Красный конь» — аллегория типично клюевская, подготовленная прежними крестьянскими утопиями. Здесь и «Красный мир», и «пшеничный рай», и разудалое веселье. Это особого рода веселье, пир на всю крестьянскую Россию («пир воскресения»). Так воскресает мужицкая Русь, «нищие, голодные мученики», «бабушки многослезные», «старички онежские». Вся «хвойная, пудожская, мужицкая сила» стекается на «великий Красный пир» под «древо Свободы». Не языческое пиршество, а настоящий народный праздник. Октябрьская революция принесла крестьянам волю и землю, «золотое царство», о котором мечтали всю жизнь мужики. «Красный конь» — сказание возрожденной земли, былина нового времени. Показательна сама манера Клюева говорить от лица стариков и старух, старшего поколения крестьян. Поэт использует самые архаические формы фольклора, былинно-сказовые, образы и мотивы древних книжных и фольклорных легенд о Китеж-граде и об «Индеюшке богатой». Как будто клюевские старики и старухи пришли из XVII века, чтобы пировать победу.

2. «НЕНАВИСТЬ К ПРАВОСЛАВИЮ»

Можно не сомневаться, что беседа двух поэтов в 1918 году была содержательной и во многом поучительной. Есенин высказывался против официального православия. Он говорил: «Я вы-

¹ В. Львов-Рогачевский. Поэзия новой России. Поэты полей и городских окраин. Книгоиздательство писателей в Москве <1921>, с. 62—63.

плевываю Причастие (не из кощунства, а не хочу страдания, смирения, сораспятия)». Блок сопроводил это высказывание Есенина в своем дневнике следующим комментарием: «ненависть к православию» (VII, 313).

Сам Блок в январские дни 1918 года, работая над поэмой «Двенадцать», осуждал «туполобых попов», которые всегда у него вызывали чувство протеста. Как об этом замечает В. Н. Орлов, «в дневнике Блока тех дней и недель, когда он писал «Двенадцать», нередко встречаются такие записи: «Религия — грязь (попы и пр.)»¹. Блок обращался к евангельскому Христу, пытаюсь использовать этот образ для оправдания народного мщения, для утверждения нравственного катехизиса красногвардейцев. Такой Христос заодно с народом. «Так приоткрывается наиболее важная сторона блоковского представления о Христе. Он был для поэта не только воплощением святости, чистоты, человечности, но и символом, знаменующим некое бунтарско-демократическое, освободительное начало и торжество новой всемирно-исторической идеи»².

В жизни Есенина был такой период, когда начинающий поэт серьезно увлекался идеями раннего христианства. В письме к Г. А. Панфилову (1913) Есенин признавался: «...в настоящее время я читаю Евангелие и нахожу очень много для меня нового... Христос для меня совершенство. Но я не так верую в него, как другие. Те веруют из страха, что будет после смерти? А я чисто и свято, как в человека, одаренного светлым умом и благородною душою, как образец в последовании любви к ближнему» (5, 95).

В ранних стихах Есенина Христос — лесной житель, он вместе с богомольцами, вместе с ними блуждает между сосен и берез.

Между сосен, между елок,
Меж берез кудрявых бус
Под венком в кольце иголок
Мне мерещится Иус.

В поэме «Товарищ», созданной в марте 1917 года, «благородный» Христос появляется в Петрограде. Сын рабочего, погибшего в борьбе за «равенство, за труд», обращается к «младенцу Иисусу»:

¹ В. Н. Орлов. Поэма Александра Блока «Двенадцать». М., Гослитиздат, 1962, с. 91.

² Там же, с. 97—98.

Отец лежит убитый,
Но он не пал, как трус.
Я слышу, он зовет нас,
О верный мой Исус,
Зовет он нас на помощь,
Где бьется русский люд,
Ведит стоять за волю,
За равенство и труд!

Христос сходит с иконы, становится другом сына рабочего, идет вместе с ним на баррикады, падает сраженный,— и прах его хоронят на Марсовом поле, вместе с погибшими борцами революции. В поэме «Товарищ» сказывается влияние Иванова-Разумника и Андрея Белого. Следующую поэму («Пришествие», август 1917 года) он посвящает Белому, отдавая должное теософско-религиозной риторике. Но в этой вычурной, самой архаической поэме, разукрашенной церковными образами и «облачными ризами», Есенин одновременно ведет тайный спор с мистическим изобразительством Белого. Оба поэта воспевают «мессию грядущего дня», обращаются к Христу. У Белого Христос приходит на землю для умиротворения социальных страстей.

Не плачьте — склоните колени
Туда в ураганы огней,
В грома серафических пений,
В потоки космических дней!
Сухие пустыни позора,
Моря неизливаемые слез —
Лучом безглазого взора
Согреет сошедший Христос.

(«Родине», 1917)

Есенин по-своему обновляет библейскую символику, обновляет ее по-крестьянски. Под Маврикийским дубом — «рыжий дед» в овчинной шубе, которая светит горохом частых звезд». В «Пришествии» Есенин не забывает о мужицких делах:

Возри же на нивы,
На сжатый овес,—
Под свежкою ивой
Упал твой Христос!

Христос под снежной ивой, упавший Христос (у Белого «сошедший Христос») — метафора несколько рискованная, свидетельствующая об омирщении религиозной поэтики, о ее бытовом наполнении. Пророчествующий Есенин едва справляется с высоким стилем, его постоянно тянет к просторечью, к бытово-

му разговорному языку, к мужикам. Поэт принимает то облик апостола Андрея, то деревенского сказителя. В «Иорданской голубице» он рисует «злачные нивы», цветущие луга, на которых пасутся стада «буланых коней». Среди стада с пастушеской дудкой «бродит апостол Андрей».

Вижу вас, злачные нивы,
С стадом буланых коней.
С дудкой пастушеской в ивах
Бродит Апостол Андрей.

Тут явное смешение библейской мифологии с рязанской этнографией, с местными легендами и преданиями.

Религия, в какие бы одежды ни рядилась, всегда затрудняла борьбу, движение вперед, играла реакционную роль. Но в поэтическом творчестве куда все сложнее. Крестьянские поэты религиозную символику используют как изобразительный прием, как своеобразный художественный пароль, с которым можно войти в поэзию «высокую», наполненную гражданским содержанием. Отсюда их обращение к мифам, притчам, сказкам и библейским легендам, то есть мифологизированное отражение современной действительности. На этом пути было сделано немало художественных открытий и испытано заблуждений. Ясно только одно: символика, имеющая библейскую подкладку, требует исторического подхода и дифференциации. Не только Есенин и Клюев, но и пролетарские поэты пытаются использовать Библию и Евангелие в пропагандистских целях. Василий Князев в издательстве Петроградского Совета рабочих, красногвардейских и крестьянских депутатов выпустил сборник стихотворений под названием «Красное евангелие». «Красное знамя», «красный конь», «красная песня» — все эти символы и эмблемы эпохи революции, символы борьбы и социального прогресса. В. Князев, выступавший с резкой критикой крестьянских поэтов («ржаных апостолов»), в своем «Красном евангелии» не пренебрегает «священной» фразеологией и библейской символикой. Пролеткультовский Христос не более как метафора, имеющая разные психологические и художественные оттенки, но всегда несущая признание и приветствие пролетарской революции. Потому он и «красный Христос».

Ко мне пришел ты издалече,
Но не твори молитвы мне:
Я не Христос, а лишь Предтеча
Христа грядущего в огне.
Крещу огнем свободной песни.

Склони к источнику уста,
Очисти душу — и воскресни
Во имя Красного Христа!

Стихи Князева слишком раздражательны в своей основе, если убрать эпитет «красный» и поставить вместо него «мужицкий», то такие стихи можно было бы с успехом напечатать в «Новой земле». Обращение к Христу-буревестнику — общая дань и пролеткультовских, и крестьянских поэтов. Речь шла о выражении своих чувств, своих эмоций, восторженного отношения к революции, к ее всемирно-историческому значению. В XIX веке уже были созданы образцы «священной» поэзии только по внешней видимости, а по-существу гражданской, вольнолюбивой. В ожидании европейской революции А. С. Пушкин писал будущему декабристу В. Л. Давыдову:

Ужель надежды луч исчез?
Но нет! — Мы счастьем насладимся,
Кровавой чашей причастимся,—
И я скажу: Христос Воскрес.

Этот пушкинский Христос воскрес в поэме Блока «Двенадцать», в «Товарище» Есенина, он же в крестьянской одежде появился в «Красном коне» Клюева и уже в кожаной куртке в стихах поэта-правдиста Соловьева-Нелюдима, автора сборника «Полеты». Соловьев-Нелюдим превращает Христа в «небесного» комиссара, в учредителя небесной республики. Христос — товарищ по оружию, уполномоченный советской власти на небе. Глядя на такого Иисуса, Саваоф задрожал, испугался своего сына:

Отец задрожал, как осинový лист,
Случился припадок со старым,
Когда он узнал, что Христос — коммунист,
Небесным избран комиссаром.

Поэты идут на прямое сближение библейской поэтики с революционной патетикой, ищут такие метафоры, которые сравнительно легко переводят древние мифы на язык современного политического плаката. От религиозной символики практически ничего не остается. Но была и другая крайность: имажинистское словесное трюкачество. В поэмах 1917—1919 годов Есенин библейско-церковные образы использовал для украшения своих стихов, для создания орнаментального стиля. Сам поэт выступал в облике ветхозаветного пророка. Затем Есенин поменял «священные ризы» на вычурный имажинистский костюм. Но это было недолгое увлечение. Анатолий Мариенгоф тоже выда-

вал себя за разрушителя церковных алтарей. В сборнике «Явь», где печатался и Есенин, Мариенгоф выкрикивал такие ухарские стихи:

Кровью плюем зазарно,
Богу в юродивый взор.

Или:

И лихо тело Христово на дыбе
ВздЫбливаем в чрезвычайке.

Есенин как бы соревнуется с Мариенгофом, когда угрожает: «Даже богу я выщиплю бороду оскалом своих зубов». Есенинский пророк явно куражится:

Тело, Христово тело
Выплюываю изо рта.

Не хочу воспрять спасения
Через муки его и крест:
Я иное постиг учение
Прободающих вечность звезд.

Тут есть элементы бутафории, саморекламы, уж слишком криливо, в духе имажинистского словесного экспериментаторства и мелкобуржуазной богемы ведет себя поэт. Он и с Христом запанибрата, того и гляди, что позовет его бражничать на крестьянский пир. Суриков остроумно писал о картине «Брак в Кане Веронезе»: «Он так себя в картине усадил в центре, что поневоле останавливает на себе внимание. Христос в этом пире никакой роли не играет. Точно будто Веронез сам для себя этот пир устроил... и нос у него немного красноват, должно быть, порядком-таки подпил за компанию»¹.

Есенин тоже «останавливает на себе внимание», и это преднамеренно, с умыслом. Своими поэтическими выходками он отвечает тем современникам, которые пытались обвинить его в религиозности и мистицизме: смотрите, каков я есть на самом деле, на что способен! С другой стороны, есенинские парадоксы вызвали протест почитателей слишком легкой, благопристойной поэзии. Современники недоумевали и даже упрекали Есенина. Сам Есенин писал об «Инонии»: «В начале 1918 г. я твердо почувствовал, что связь со старым миром порвана и <отстал от группы Блока, Белого> написал поэму «Инония», на кото-

¹ Мастера об искусстве. Сборник, т. IV. М., Изогиз, 1937, с. 421—422.

рую много было <резких> нападок и из-за которой за мной утвердилась кличка хулигана» (V, 275).

В дерзких стихах «Инонии» — бунт против церковных доктрин, языческое преклонение перед природой, прославление «мужицкого рая», благоденствия и плодородия. Поэт окончательно порывает со «старым миром».

В орнаментально-библейских поэмах Есенин не стеснялся в выражениях:

Ныне ж бури воловьим голосом
Я кричу, сняв с Христа штаны:
Мойте руки свои и волосы
Из лоханки второй луны.

Это не было простым богохульством или позерством. Есенин создавал такие стихи ради переоценки идейных и художественных ценностей, среди них также и ценностей стиля и поэтики. В поэзии Есенина постепенно происходит «заземление» мифов и библейских легенд, поэт стал и с самим богом обращаться по-мужицки, открыто выражать, как отметил Блок, «ненависть к православию». О Христе говорится слишком по-фольклорному, как в бытовых сказках и задорных частушках: «Я кричу, сняв с Христа штаны». Если это и богохульство, то в народном духе, без всяких обиняков, запросто. Белинский писал Гоголю об «атеистическом народе»:

«По-Вашему, русский народ — самый религиозный в мире: ложь! Основа религиозности есть пиэтизм, благоговение, страх божий. А русский человек произносит имя божие, почесывая себе задницу. Он говорит об образе: *годится — молиться, а не годится — горшки покрывать*. Приглядитесь пристальнее, и Вы увидите, это по натуре своей глубоко атеистический народ. В нем еще много суеверия, но нет и следа религиозности»¹.

Кстати напомним, Клюев тоже ненавидел официальное православие, не исполнял церковные обряды, прославлял «мужицкого бога», защитника социальной справедливости на земле. Он не был атеистом, но выступал против церкви, православного духовенства. В письме к Блоку в 1909 году Клюев заявлял: «Я не считаю себя православным. Ненавижу казенного бога...» В сборнике «Медный кит» (1919) Клюев помещал и такие стихи:

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. X. М., Гослитиздат, 1956, с. 215.

Воспетая Матерь сбежала с иконы,
Чтоб вьюгой на Марсовом поле рыдать.

Встречается у Клюева и «красный бог», грозный каратель «романовского дома» и тех, кто его поддерживал и защищал.

Ваши черные белогвардейцы умрут
За оплевание Красного Бога.

«Страшный суд» покарает врагов революции, покарает

За то, что гвоздиные раны России
Они посыпают толченым стеклом.

Клюев и Есенин не только враждовали, расходились во взглядах, но и доводилось им нередко вместе сотрудничать, в чем-то очень существенном дополнять друг друга. В заметке «Предисловие», датированной 1924 годом, Есенин признавался:

«Самый щекотливый этап — это моя религиозность, которая очень отчетливо отразилась на моих ранних произведениях.

Этот этап я не считаю творчески мне принадлежащим. Он есть условие моего воспитания и той среды, где я вращался в первую пору моей литературной деятельности.

На ранних стихах моих сказалось весьма сильное влияние моего деда. Он с трех лет вдалбливал мне в голову старую патриархальную церковную культуру. Отроком меня таскала по всем российским монастырям бабка.

Литературная среда 13—14—15 годов, в которой я вращался, была настроена приблизительно так же, как мой дед и бабка, поэтому стихи мои были принимаемы и толкуемы с тем смаком, от которого я отпихиваюсь сейчас руками и ногами.

Я вовсе не религиозный человек и не мистик. Я реалист, и если есть что-нибудь туманное во мне для реалиста, то это романтика, но романтика не старого нежного и дамообожаемого уклада, а самая настоящая земная, которая скорей преследует авантюристические цели в сюжете, чем протухшие настроения о Розах, Крестах и всякой прочей дребедени.

Поклонникам Блока не следует принимать это за то, что я кощунственно бросаю камень на его могилу.

Я очень люблю и ценю Блока, но на наших полях он часто глядит как голландец. Все же другие мистики мне напоминают пезуитов» (5, 77—78).

Исследователи обычно указывают на сложные и меняющиеся отношения Есенина к Блоку. (В частности, И. С. Правдина в статье «Есенин и Блок».) Блок не скрывал своих расхождений с талантливым поэтом из народа. Проявляя исключительную до-

брожелательность к Есенину, признавая его огромное дарование, Блок в 1915 году отмечал, что поэты они разные. Разные и в чем-то очень близкие. Поэтому Блок советовал всегда думать о высокой ответственности художника, не имеющего права на ложные шаги. 22 апреля 1915 года Блок писал тогда еще совсем молодому Есенину: «Трудно загадывать вперед... такие мы с Вами разные; только все-таки я думаю, что путь Вам, может быть, предстоит некороткий, и, чтобы с него не сбиться, надо не торопиться, не первничать. За каждый шаг свой рано или поздно придется дать ответ, а шагать теперь трудно, в литературе, пожалуй, всего трудней.

Я все это не для прописи Вам хочу сказать, а от души; сам знаю, как трудно ходить, чтобы ветер не унес и чтобы болото не затянуло» (VIII, 445).

Блок и Есенин всегда разговаривали откровенно, но отношения между ними были неравными, каждый поэт отстаивал свои позиции, свои убеждения. В разговоре 3 января 1918 года Есенин, как об этом можно судить по конспективным записям Блока, доказывал свою «почвенность», знание крестьянской России, упрекал Белинского за то, что он «муштровал» Кольцова. Мы не знаем, как отнесся Есенин к статье «Интеллигенция и Революция», но скорее всего она не была особенно близка ему. Проблема (сформулированная в самой заглавии статьи), глубоко волновавшая Блока, не могла быть столь насущной в глазах Есенина. Когда Блок заговорил с ним 3 января 1918 года (то есть во время работы над статьей) об эпизодах разрушения культурных ценностей, в которых он усматривал стихийное проявление классового чувства, он не нашел у собеседника сочувственного отклика на свои мысли. Есенин сказал, что «разрушают... только из озорства» и что от этого легко отговорить — «как детей от озорства». Блок спросил, «нет ли таких, которые разрушали во имя высших ценностей», то есть в знак протеста против того, что искусство принадлежало избранным — правящим классам и связанной с ними интеллигенции, — и во имя будущего общенародного искусства. Есенин ответил отрицательно, и Блок полувопросительно записал в дневнике: «... т. е. моя мысль тут впереди?» (VII, 314)¹.

Есенин постоянно думал о Блоке.

В 1924 году как бы оправдываясь за бывшую свою приверженность к деревянной России, к дедовскому бытовому укладу,

¹ И. С. Правдина. Есенин и Блок. «Есенин и русская поэзия». Сборник. Л., «Наука», 1967, с. 131—132.

за свои заблуждения, автор «Предисловия» ссылается на среду, которая с детства привила ему «патриархальную церковную культуру», просит читателей относиться к «Исусам, божьим матерям и Миколам, как к сказочному в поэзии». Однако к «патриархальной культуре» Есенин обращался не только в раннем творчестве, но и после 1917 года, и обращался по принципиальным соображениям художественного и идейного порядка. Поэт оберегал поэтическую старину, старался хранить крестьянское духовное наследие, прекрасно знал, что крестьянин дорожит своими привычками и еще верит в «мужицкого бога». Поэтому Есенин не считал зазорным постоянно напоминать о фольклорных социально-этических утопиях, стародавних мужицких сказочных мечтаниях о «пшеничном рае». Отсюда в поэзии Есенина так называемый «крестьянский уклон»: «В годы революции был всецело на стороне Октября, но понимал все по-своему, с крестьянским уклоном» (5, 10). «Крестьянский уклон» объединял очень разных поэтов — Есенина, Клюева, Клычкова, Орешина, Ширяевца. Все они сходились у околицы деревни. В стихах Есенина не случайно появляется деревенский Спас, который помогает крестьянам устанавливать новые порядки. Спас отправляется на деревенскую площадь:

Новый на кобыле
Едет к миру Спас.
Наша вера — в силе.
Наша правда — в нас.

Такой Спас мог легко оказаться на всероссийском крестьянском митинге, на деревенской трибуне, на сельском сходе. Вас. Князев с недоумением и тревогой писал о таком «коровьем боге», который того и гляди вместе с ходоками явится из деревни в Москву, прямо в Совнарком:

«Пока «богом» пользуются, как пастухом дождевых туч, как скотским ветеринаром, людским знахарем, сельским агрономом и прочее, в той же плоскости, это — ничего.

Но когда «бога» пытаются провести в Совнарком, снабдив его соответствующими полномочиями и мандатами от 110 миллионов его «рабов и овец», это уже — катастрофа.

Надо бить в набат, исследовать и разоблачать»¹.

У Есенина такое братание с «красным богом» происходит особенно размашисто и с явным намерением превратить Спаса в крестьянского комиссара. Это была агитационная поэзия, при-

¹ Вас. Князев. Ржаные апостолы. П., «Прибой», 1924, с. 138.

способленная к крестьянской аудитории. С крестьянами следовало разговаривать на своем языке, учитывая психологию мужика, власть фольклорного предания. Крестьянских поэтов многое объединяло, но многое и разъединяло, делало каждого из них самостоятельным, идущим своей дорогой. В отличие от Ключева, крепко державшегося за религиозные мифы и старообрядческого «лесного» Христа, Есенин не верил ни в бога, ни в черта, выражал исторически сложившийся стихийный народный атеизм, о котором так верно писал Белинский. Сначала Есенин наделяет Христа полномочиями крестьянского дипломата, затем библейского бога превращает в «своего парня», с которым обращается как равный с равным, как будто они вместе находятся на деревенских вечеринках. И. Розанов верно писал:

«Таким образом поэты из народа пошли гораздо дальше Блока и Белого: Христос не только «с ними», «наш», но мы, т. е. революционный народ, а Христос — это в сущности только две «ипостаси» божества, а если мы сами — Христос, то никакого другого и не нужно, — вот итог, к которому пришел Есенин в своей поэме «Инония», где он заявлял, что «тело, Христово тело выплевывает изо рта», себя объявлял пророком Сергеем и затем начинал бахвалиться — «даже богу я выщиплю бороду».

Итак, сначала бог был реквизирован, а затем выброшен за ненадобностью: «мы сами боги»¹.

В статье «Быт и искусство» Есенин ратовал за умение «вплощать движение и явления, так же, как предметы, в плоть». Этим дарованием он владел сполна. Библейские образы постепенно захватываются «вихрем урагана», они призваны отражать «священнейшие дни обновления человеческого духа», и обновление деревенской действительности в частности. Поэмы вбирают символику мифов, библейскую образность для того, чтобы придать революционным событиям космический размах, и, одновременно, они не должны мешать продвигаться поэту в народную жизнь, в деревню, затронутую «вихрем урагана».

Теперь уже не орнаментальный знак, украшающий крыши крестьянских изб, и не «поэзия телег» и валдайских троек, а «предзорная конница» определяет «бег времени», дальний путь к «новым берегам». В годы революционных преобразований, когда и сама «земля поехала», Есенин в «Ключах Марии» теоретически обосновывает необходимость появления в поэзии образов — знаков и метафорических уподоблений, отвечающих

¹ «Есенин. Жизнь. Личность. Творчество». Сборник. М., «Работник просвещения», 1926, с. 82—83.

новой эпохе. В орнаментально-библейских поэмах 1918—1919 годов есенинский «пророк» равнозначен поэту-гражданину, оратору и трибуну.

Небо — как колокол,
Месяц — язык,
Мать моя — родина,
Я — большевик.

Пока это только декларация, лозунг, выброшенный несколько преждевременно. И все же будущее показало, что Есенин пошел по верному пути. Остались позади узкие проселочные дороги крестьянских поэтов, и оказалось совсем ненужным искусственное, крикливое экспериментаторство имажинистов. В «красное евангелие» Есенин вписал последнюю главу, чтобы взорвать библейские мифы, а вместе с ними и клюевский Китеж-град и «красного Христа». Не пощадил он и самого себя, отрекся от прежней сельской романтики — от «коровьего бога», который если и заслуживал памятника, то исключительно в пантеоне народной мифологии, как этнографический экспонат.

Услышать «музыку революции» в вихревом урагане Сергею Есенину помог Александр Блок.

МАРИНА ЦВЕТАЕВА
ОБ АЛЕКСАНДРЕ БЛОКЕ



Есть у Блока магическое слово:
тайный жар... Слово — ключ к моей
душе — и всей лирике.

Ты проклянешь в мученьях невозможных
Всю жизнь за то, что некого любить!
Но есть ответ в моих стихах тревожных:
Их *тайный жар* тебе поможет жить.

Поможет жить. Нет! и *есть* — жить. Тайный
жар и *есть* — жить.

Марина Цветаева. «Пушкин и Пугачев»

Марина Цветаева никогда не находилась под непосредственным влиянием поэзии Блока — да и вообще невозможно представить себе ее под чьим-либо литературным влиянием. Ее отношения с Поэтом и в первую очередь с великим Пушкиным — строились на нравственном, личностном воздействии, без которого нельзя говорить о развитии и преемственности духовной культуры. Так

было у Цветаевой и с Блоком, чья сущность — поэтическая и человеческая — оказала на нее огромное моральное влияние, начиная с первых же прочитанных ею блоковских стихотворений.

Блока Цветаева видела всего дважды в жизни и познакомиться с ним не решилась. Воспоминания ее — доклад «Моя встреча с Блоком», прочитанный на литературном вечере в Париже 2 февраля 1935 года, не уцелел. Напечатан он не был, и нет никаких его следов в сохранившихся тетрадях Цветаевой. Излишне говорить о величине этой потери. Это была не только единственная работа, где рассказывалось о живом, виденном Цветаевой, Блоке, но там, судя по воспоминаниям ее дочери, А. С. Эфрон¹, Цветаева впрямую признавалась в нравственном влиянии на нее Блока (см. об этом главу «Двенадцать» настоящей статьи).

Чем же располагаем мы, поставив данную тему? Прежде всего — циклом «Стихи к Блоку» из двадцати одного стихотворения 1916—1921 годов, составившим книгу того же названия (Берлин, 1922), а также несколькими высказываниями, рассеянными по статьям, воспоминаниям и записным книжкам Цветаевой разных лет.

К постижению Блока — поэта, личности, явления — она пришла, разумеется, не сразу. У нее было несколько ступеней к такому постижению. Шли годы, многое менялось в характере, поэзии, мироощущении Цветаевой; углублялось проникновение во все, чем она жила, что любила. Неизменным оставалось лишь раз и навсегда осенившее ее идеальное, высокое отношение к Блоку, которое, по словам ее дочери, можно было бы выразить лишь «коленопреклоненно».

Чувство оставалось неизменным, *осмысление* углублялось. Мы пойдем вслед за поэтом.

1. ЗАОЧНОСТЬ

Нужно думать, что стихи Блока (так же, как и Ахматовой) Цветаева начала пристально читать к 1916 году, расставшись с беззаботной юностью, с юношескими увлечениями, а также и стихами, как бы много они ни обещали. Это был год вырастания ее в зрелого поэта, — процесс, происходивший неровно и беспокойно.

¹ «Звезда», 1973, № 3.

И вот, из всей разноголосицы образов, обликов и настроений возникает, в апреле 1916 года, первое стихотворение, обращенное к Александру Блоку. Его отличают редкостная чистота и простота, где нет места никакому мраку и никакой поэзе:

Имя твоё — птица в руке,
Имя твоё — льдинка на языке,
Одно-единственное движение губ,
Имя твоё — пять букв.
Мячик, пойманный на лету,
Серебряный бубенец во рту...

Имя твоё — ах, нельзя! —
Имя твоё — поцелуй в глаза,
В нежную стужу недвижных век,
Имя твоё — поцелуй в снег.
Ключевой, ледяной, голубой глоток...
С именем твоим — сон глубок.

И дальше, день за днем, пишется потоком еще семь безыскусных стихотворных обращений к Блоку. Приведем одно из лучших, не знающее себе равных по бескорыстию и чистоте выраженного в нем чувства:

Ты проходишь на запад Солнца,
Ты увидишь вечерний свет,
Ты проходишь на запад Солнца,
И метель заметает след.

Мимо окон моих — бесстрастный —
Ты пройдешь в снеговой тиши,
Божий праведник мой прекрасный,
Свете тихий моей души.

Я на душу твою — не зарюсь!
Нерушима твоя стезя.
В руку, бледную от лобзаний,
Не вобью своего гвоздя.

И по имени не окликну,
И руками не потянусь.
Восковому святому лику
Только издали поклонюсь.

И, под медленным снегом стоя,
Опущусь на колени в снег,
И во имя твоё святое
Поцелую вечерний снег, —
Там, где поступью величавой
Ты прошел в гробовой тиши,

Свете тихий — святая славы —
Вседержитель моей души.

(Стихотворение настолько непосредственно и *первично*, что его прообраз — «Вечерняя песнь Сыну Божию священномученика Афиногена» — звучит даже неожиданно.)

Лирическая героиня «Стихов к Блоку» — кроткая, самоотреченная и усмирившая гордыню. Все, что в ней есть лучшего, — доверчиво и незащитно распахнуто. Она даже не дерзает присоединиться к сонму любящих, которым важно, чтобы их чувства были услышаны тем, к кому они обращены. Тем более ей не нужно его видеть. Она хочет только славить его. Образ «вседержителя души», который она сама себе намечтала, смиряет ее гордыню, усмиряет страсти:

Зверю — берлога,
Страннику — дорога,
Мертвому — дроги,
Каждому — свое.

Женщине — лукавить,
Царю — править,
Мне — славить
Имя твое.

Но кто же «Он», Тот, к кому устремлен этот поток невиданной, неслыханной, идеальной любви?

«Нездешний». Неземной. Бесплотный. «Нежный призрак, рыцарь без укоризны», «снеговой певец», «вседержитель души» на вечные времена. Ангел, случайно залетевший к людям. Некий дух, принявший образ человека...

Все это, безусловно, — цветаевская романтика. Но эта романтика имеет под собою вполне конкретную почву.

Записей Цветаевой о том, что особенно поразило ее в стихах Блока, нет. Однако перечитаем, с пристрастным отбором, блоковские стихотворения, писанные в разные годы, от девятнадцатилетнего юноши до зрелого поэта:

Сама судьба мне завещала
С благоговением святым
Светить в преддверьи Идеала
Туманным факелом моим.
И только вечер — до Благого
Стремлюсь моим земным умом,

И полный страха неземного
Горю Поэзии огнем.

А я все тот же гость усталый
Земли чужой.
Бреду, как путник заноздалый,
За красотой...

Небесное умом не измеримо,
Лазурное сокрыто от умов.
Лишь изредка приносят серафимы
Священный сон избранникам миров...

И нам недолго любоваться
На эти, здешние, пиры:
Пред нами тайны обнажатся,
Возблещут дальные миры.

Чуть слежу, склонив колени,
Взором кроток, сердцем тих,
Уплывающие тени
Суетливых дел мирских
Средь видений, сновидений,
Голосов миров иных.

Нет, такой образ Блока возник в поэзии Цветаевой не случайно:

Я вам поведал неземное.
Я всё сковал в воздушной мгле...

.
И скоро я расстанусь с вами,
И вы увидите меня
Вон там, за дымными горами,
Летающим в облаке огня!..

Вот он — Христос — в цепях и розах
За решеткой моей тюрьмы.
Вот агнец кроткий в белых ризах
Пришел и смотрит в окно тюрьмы.

.
Я всё так близко и так далёко,
Что, стоя рядом, достичь нельзя,

И не постигнешь синего ока,
Пока не станешь сам как стезя...

Над бескрайними снегами
Возлетим!
За туманными морями
Догорим!

• • • • •
Чтоб огонь зимы палящей
Сжег грозящий
Дальний крест!

Чтоб лететь стрелой звенящей
В пропасть черных звезд!

Еще не явлен лик чудесный,
Но я провижу лик — зарю
И в очи молнии небесной
С чудесным трепетом смотрю!

Можно немало выписать у Блока подобных строк, полностью укладываемых в сотворенный Цветаевой миф. С романтической пристрастностью отбирала Цветаева *своего* Блока, однажды и навсегда пронзенная его строкой: «я вам поведал неземное». Этого *неземного* она только и видела, только и стремилась к нему, желая восславить его и «очиститься» самой. В своем мифотворчестве она была на удивление одномерна: ведь стоит только вспомнить о том, что к 1916 году Блоком были написаны, в сущности, все его лирические книги... Но стихи Цветаевой создают такое впечатление, что Блок более «земных» ипостасей — Блок «Города», «Вольных мыслей», «Итальянских стихов», «Поля Куликова» и многого другого — в то время для нее просто не существовал.

И все же, несмотря ни на что, уже тогда в стихах Цветаевой, сквозь их однозначность и наивность, угадывалось нечто значительное.

Да, ее «Стихи к Блоку» — это разговор с божеством. Но в них нет и тени мистики: Цветаева была ей абсолютно чужда. Нет в них и религиозности: напротив, Цветаевой всегда была присуща *внерелигиозность* — об этом она писала в том же 1916 году. Молитвенная форма служит ей лишь для вящей убедительности выражения чувства любви и желания «покаяться». В ее стихах к Блоку слышится обращение к некоему высшему существу, нежели просто поэту или просто человеку; к тому, кто необходим людям, кто призван, чтобы помочь им жить, что-

бы нести им свет. Все это с особенной силой выражено в удивительном и самом глубоком стихотворении цикла, обращенном к живому, но звучащем как реквием,— о певце, трагически *не узнанном* людьми:

Думали — человек!
И умереть заставили.
Умер теперь, навек.
— Плачьте о мертвом ангеле!..

Он на закате дня
Пел красоту вечернюю.
Три восковых огня
Треплются, лицемерные.

Шли от него лучи —
Жаркие струны по снегу!
Три восковых свечи —
Солнцу-то! Светоносному!

О, поглядите,— как
Веки ввалились темные!
О, поглядите,— как
Крылья его поломаны!

Черный читает чтец,
Крестятся руки праздные..
— Мертвый лежит певец
И воскресенье празднует.

«Вы больше человека и больше поэта: Вы несете не свою, человеческую тяжесть»,— писала Блоку за три года до цветаевских стихов Е. Ю. Кузьмина-Караваева. Эти слова Цветаева почти буквально повторит через пять лет,— о чем речь впереди. Пока же ее чувства и мысли выражены более завуалированно и романтично. Но ее стихи к Блоку шестнадцатого года были, бесспорно, обращением к тому, кто несет на себе непосильную, всечеловеческую, вселенскую ношу; к тому, кто «больше человека и больше поэта». Можно сказать, что Блок в воображении Цветаевой был явлен неким *символом*. И когда, позднее, в 1922 году, она услышала от Андрея Белого «лихорадочную повесть», причудливый (*символический*) рассказ о сложнейших психологических отношениях «треугольника»: его самого, молодого Блока и его молодой жены,— ничто ее в этой исповеди не удивило: «Таковы были тогда души... Символизм меньше всего *литературное* течение». Блок предстал в сознании Цветаевой *символом* и *сыном* своей эпохи, к которой сама Цветаева, ни по возрасту, ни по своей творческой и человеческой сути, уже не принадлежала.

2. ВИДЕНИЕ

В течение четырех последующих лет Цветаева не сделала никаких попыток ни показать Блоку свои стихи к нему, ни тем более увидеться с ним. «Я в жизни — волей стиха — пропустила большую встречу с Блоком, — писала она Пастернаку в 1923 году, — ...сама ...легкомысленно наколдовала: «И руками не потянусь». И была же секунда, Пастернак, когда я стояла с ним *рядом*, в толпе, плечо с плечом... глядела на впалый висок, на чуть рыжеватые, такие некрасивые (стриженный, больной) — бедные волосы, на пыльный воротник заношенного пиджака. Стихи в кармане — руку протянуть — не дрогнула».

Дело, разумеется, не в том, что Цветаева в стихах «наколдовала» свою *невстречу* с Блоком; дело не в самой Цветаевой, а в романтическом строе ее чувств и помыслов. Не встретила — потому, что слишком этого хотела; не «кликнула» — потому, что слишком любила, — в этом вся Цветаева. «Почему я к Вам не пришла? Потому что люблю Вас больше всего на свете. Со всем просто», — писала она Рильке летом 1926 года; то же самое могла бы сказать и Блоку.

Была и другая, более земная и человеческая, причина этой и подобных цветаевских невестреч: боязнь помешать, раз все равно невозможно помочь. Цветаева признавалась, что она «...как-то с рождения решила (и тем, может быть, в своей жизни предредила), что все места возле несчастного величия, все бертрамовские посты преданности уже заняты» («Пленный дух»).

Помочь Блоку она не могла. И не увидеть его не могла тоже. И этот день настал: 9 мая 1920 года — вечер Блока в московском Политехническом музее.

Перед его началом площадь у Политехнического заполнилась громадной толпой. Цветаева на минуту оказалась рядом с Блоком, — которого, очевидно, в толпе не узнали, — и не осмелилась передать ему свои стихи, о чем и писала Пастернаку.

Блоковский вечер 9 мая 1920 года описан в литературе, в частности в воспоминаниях С. М. Алянского. Читал Блок без мимики, без жестов, «своим обычным глуховатым голосом, просто и довольно тихо, казалось, даже монотонно, без интонаций... как читал стихи у себя дома — для своих»¹.

Это был Блок ее мечты и в то же время — реальный, «во плоти», человек. Воплощение не противоречило мечте, но уси-

¹ С. Алянский. Встречи с Александром Блоком. М., «Детская литература», 1972, с. 110.

ливало ее. Марина Цветаева увидела Блока в тот день, когда, по недосмотру, на Ходынке взорвались пороховые погреба; стоял грохот, из окон домов летели разбитые стекла. Эта *достоверность* была воспринята Цветаевой как *символ* грохота Революции, среди которого предстало видение Поэта, пришедшего к людям и поведавшего им о своей любви к ним, простившего им все их грехи и измены. Она слушала глуховатый голос, читавший стихи о любви и России, «О доблестях, о подвигах, о славе...», «Голос из хора» и многие другие, и заключительное, которое Блок особенно любил читать, — «Девушка пела в церковном хоре...». И перед нею воочию предстал Человек с великим сердцем, отданным родине и людям.

Цветаева вернулась потрясенная и в те же последние дни «старого русского апреля» написала стихотворение:

— БЛОКУ —

Как слабый луч сквозь черный морок адов —
Так голос твой под рокот рвущихся снарядов.

И вот в громах, как некий серафим,
Оповещает голосом глухим, —

Откуда-то из древних утр туманных —
Как нас любил, слепых и безымянных, —

За синий плащ, за вероломства — грех...
И как вернее всех — ту, глубже всех —

В ночь канувшую — на дела лихие!
И как *не* разлюбил тебя, — Россия.

И вдоль виска — потерянным перстом —
Все водит, водит... И еще о том,

Какие дни нас ждут, как бог обманет,
Как станешь солнцем звать — и как *не* встанет...

Так, узником с собой наедине
(Или ребенок говорит во сне?),

Предстало нам — всей площади широкой! —
Святое сердце Александра Блока.

И оставила еще одну запись в тетради, не до конца понятную:

«Аля (дочь Цветаевой. — А. С.): о Блоке и лаве: красном отсвете, принимаемом за жизнь (26 апреля, когда он читал)».

Второй — и последний — раз Цветаева видела Блока 14 мая

1920 года. Она присутствовала на чтении Блока во Дворце Искусств на Поварской, в «доме Ростовых».

Она ничего не записала о том дне; это сделала ее дочь, семилетняя Аля, которую мать взяла с собой. С детской непосредственностью, взрослой наблюдательностью и — уже тогда — литературным талантом, она записала на следующий день все, что видела и слышала на этом вечере. (Она же и передала Блоку конверт со стихами Марины Цветаевой.) Вот что она записала:

«Вечер Блока»

Выходим из дому еще светлым вечером. Марина объясняет мне, что Александр Блок — такой же великий поэт, как Пушкин... Идем в розовую бархатную залу. Все места заняты, а Его все еще нет. Автокольский приносит нам несколько стульев. Чуть только расселись, в толпе проносится шепот: — «Блок! — Блок! — Где он? — Блок! — За столик садится! — Сирень!..» Все изъезжали безумную радость.

Деревянное лицо вытянутое. Темные глаза опущенные, неяркий сухой рот, коричневый цвет лица. Весь как-то вытянут, совсем мертвое выражение глаз, губ и всего лица.

Он читает поэму «Возмездие»...

Он говорил ровным, одинаковым голосом...

Потом А. А. Блок остановился и кончил. Все аплодируют. Он смущенно откланивается. Народ кричит: «Прочтите несколько стихов!», «Двенадцать», «Двенадцать», пожалуйста».

— Я... я не умею читать «Двенадцать»!

— «Незнакомку»! «Незнакомку»!

«Утро туманное», читает А. А. Блок... читает «колокольцы», «кольцы», оканчивая на «ы». Читает деревянно, сдержанно, укороченно. Очень сурово и мрачно... Иногда Блок забывал слова и тогда оглядывался на сидящих за его спиной даму и господина, которые, слегка улыбаясь, подсказывали ему.

У моей Марины, сидящей в скромном углу, было грозное лицо, сжатые губы, как когда она сердилась. Иногда ее рука брала цветочки, которые я держала, и ее красивый горбатый нос вдыхал беззапахный запах листьев. И вообще в ее лице не было радости, но был восторг.

Становилось темно, и Блок с большими расстановками читал. Наверное, от темноты. Тогда какой-то господин за нашей спиной зажег свет...

Через несколько минут все кончилось. Марина попросила В. Д. Милиотти привести меня к Блоку. Я, когда вошла в ком-

нату, где он был, сперва сделала вид, что просто гуляю. Потом подошла к Блоку. Осторожно и легко взяла его за рукав. Он обернулся. Я протягиваю ему письмо. Он улыбается и шепчет: «Спасибо». Глубоко кланяюсь. Он небрежно кланяется с легкой улыбкой. Ухожу»¹.

В конверте были следующие стихотворения: «Александр Блоку» («Как слабый луч...»), «Имя твое — птица в руке...», «Ты проходишь на запад Солица...», «Зверю — берлога...», «У меня в Москве — купола горят...».

Под ними стояло:

«Москва, 26-го апреля 1920 г. ст. ст.»

Александру Блоку от М. Цветаевой».

В тетради Цветаевой осталась запись о том, как Блок получил ее стихи, со слов его друга Надежды Александровны Нолле-Коган: в ее доме останавливался Блок в свои московские приезды. Вот эта запись:

«После каждого выступления он получал, тут же, на вечере, груды писем... Так было и в этот вечер. — «Ну, с какого же начнем?» Он: «— Возьмем любое». И подает мне — как раз Ваше — в простом синем конверте. Вскрываю и начинаю читать, но у Вас ведь такой особенный почерк, сначала как будто легко, а потом... Да еще и стихи... И он, очень серьезно, беря у меня из рук листы: — Нет, это я должен читать сам.

Прочел молча — читал долго — и потом такая до-олгая улыбка. Он ведь очень редко улыбался...» (Записная книжка М. Цветаевой)².

Цветаева узнала это уже после смерти Блока, в декабре 1921 года.

3. «ДВЕНАДЦАТЬ»

«Марина объясняет мне, что Александр Блок — такой же великий поэт, как Пушкин», — записала маленькая Аля.

Почему же сама Марина Цветаева не оставила в то время о Блоке никаких записей, — она, заносившая в тетради решительно все: черновики собственных писем; впечатления от встреч и разговоров; пришедшие в голову мысли?..

Видимо, была на то одна причина: робость, сковывавшая ее перед лицом великого поэта России; совесть поэта и человека,

¹ «Звезда», 1973, № 3, с. 175—176.

² Привожу по копии, хранящейся в моем архиве. — А. С.

не позволявшая высказаться перед непогрешимой совестью Блока. Чувства эти с огромной силой вспыхнули в Цветаевой, когда она услышала ошеломившие ее блоковские «Двенадцать».

«Помню, как Павлик Антокольский принес и подарил Марине «Двенадцать» Блока,— вспоминает А. С. Эфрон,— большого формата, белую с черным... книгу с пронзительными анненковскими иллюстрациями; как, прямо с порога... начал читать, сверкая угольными, дикими глазами; как отбивал в воздухе такт кулаком; как шел на нас, словно огибая препятствия, пока не уперся в стол, за которым сидела и из-за которого ему навстречу привстала Марина; как дочитал до конца, и как Марина, молча, не поднимая глаз, взяла у него книгу из рук. В минуты потрясений она опускала веки, стискивала зубы, не давала выхода кипевшему в ней, внешне леденея.

Феномен «Двенадцати» не только потряс ее, но в чем-то основном творчески устыдил»,— пишет дальше А. С. Эфрон¹.

Устыдил, потому, что Блок, этот «нежный призрак», дух бесплотный и «нездешний», ринулся в самую гущу жизни, в самый центр потрясших его родину событий,— навстречу, быть может, собственной гибели. «Двенадцать» Блока — и это поняла Цветаева — были исполнением заказа, данного Поэту Временем, Эпохой, Историей.

«Современность поэта,— скажет Цветаева позже,— во стольких-то ударах сердца в секунду, дающих точную пульсацию века — вплоть до его болезней (NB! Мы в стихах все задыхаемся!), во внесмысловом, почти физическом созвучии сердцу эпохи — и мое включающему, и в моем — моим — бьющемуся... стихи сами без моего ведома и воли выносят меня на передовые линии» (статья «Поэт и время»).

«Двенадцать» Блока возникли под чарой,— писала Цветаева в 1932 году.— Демон данного часа Революции (он же блоковская «музыка Революции») вселился в Блока и заставил его.

А «моралистика» З<инаида> Г<ишпиус> потом долго прикидывала, дать или нет Блоку руку.

Блок «Двенадцать» написал в одну ночь и встал в полном изнеможении, как человек, на котором катались.

Блок «Двенадцати» не знал, не читал с эстрады никогда. («Я не знаю «Двенадцати», я не помню «Двенадцати». Действительно: не знал.)

¹ «Звезда», 1973, № 3, с. 177.

И понятен его страх, когда он на Воздвиженке в 20 году, схватив за руку спутницу:

— Смотрите!

И только пять шагов спустя:

— Катька!»

(статья «Искусство при свете совести»).

И еще, тоже имея в виду «Двенадцать»

«Для того, чтобы поэт сложил народную песню, нужно, чтобы народ вселился в поэта. Народная песня: не отказ, а органическое совпадение, сращение, созвучие данного «я» с народным. (В современности, утверждаю, не Есенин, а Блок)» (статья «Герой труда».)

Этого сращения «я» поэта с народным у Цветаевой тогда не произошло, заказа поэту Временем она еще не распознала. Ее лирика 1917—1920 годов очень многообразна; есть в ней истинные шедевры, которые останутся надолго, есть и средние, и просто слабые вещи. Поступь времени в цветаевских стихах ощущается лишь в той мере, в какой росла сама Цветаева и зрело ее мастерство. Но ее творчества еще не коснулась «тема Революции — заказ времени» (ее собственные слова, сказанные в 1932 году). Напротив: в течение почти целого года — с осени 1918-го по лето 1919-го — Цветаева уходит от действительности в галантный «осьмнадцатый век» и создает цикл легких, изящных и обаятельных стихотворных пьес под названием «Романтика», действующие лица которых — кавалеры и дамы, герцог Лозен и авантюрист Казанова, Мария-Антуанетта и влюбленные «девчонки»... Писание пьес и дружба с учениками студии Евг. Вахтангова ее увлекает и отвлекает от насущного. (Не забудем, что Театр как таковой был абсолютно чужд творческой сути Цветаевой, и именно поэтому обращение к театру было для нее не более, чем увлечением, чтобы не сказать прихотью.) Иными словами, в первые годы революции Цветаева искала прибежища в театральном *балагане*, в то самое время как «рыцарь без укоризны» Александр Блок оставил свой «Балаганчик» за пределами революции. Вот в этом и таилась причина угрызений совести Цветаевой, о чем, по свидетельству ее дочери, и писала она в своей, не дошедшей до нас, прозе о Блоке.

Надо полагать, Цветаева услышала «Двенадцать» не раньше лета 1919 года. Ибо после этой поэмы она уже не смогла бы писать свои романтические пьесы.

«Двенадцать» были тем толчком-пробудителем, после которого Марина Цветаева очнулась от грез о давно минувшей Ро-

мантике, от наваждения Театра. Конечно, творчество ее, менявшееся на каждом повороте жизни и судьбы, само шло к тому. Но блоковская поэма, вне сомнения, резко ускорила этот процесс изменения темпа и звучания цветаевского стиха.

Два с небольшим года спустя после «Двенадцати», под их воздействием и под их «чарой», за два месяца и на едином дыхании, создает Цветаева свою большую русскую поэму «Царь-Девница» — на сюжет сказки Афанасьева. Она вся написана русским народным языком, — как будто иначе Цветаева никогда не писала, — без малейших оттенков искусственности, нарочитой простонародности, стилизации. Темп, ритм — взрывной, энергический: в поэме слышится «пульсация» современности. Подобно тому, как «Двенадцать» вели за собою Блока, так «Царь-Девница» вела за собой Цветаеву, когда совершенно неожиданно написан ее финал (ничего общего со сказкой Афанасьева не имеющий), где царь-кровосос, царь-«Комарь» свергается восставшим людям.

«Царь-Девница» была творческим искуплением Цветаевой перед лицом Блока. И совсем вскоре, тоже на едином порыве — в течение пяти дней — пишет она свою поэму «На красном коне», которую скрыто обращает к Блоку и с которой намеревается его познакомить¹.

«На красном коне» — поэма-аллегория, написанная в быстром, порою — «задыхающемся» темпе, трагическая и просветленная исповедь Поэта, который приносит в жертву своему дару — Гению вдохновения, предстающему перед ним в образе огненного Красного Коня — все, вплоть до собственной жизни. В «Красном коне» прочитывается судьба Александра Блока и обет Марины Цветаевой. Эта поэма — *очищение* ее перед Блоком.

Цветаева не была на выступлениях Блока в его последний приезд в Москву в мае 1921 года; ее «Красного коня» он так и не прочитал. А 7 августа Блока не стало.

4. РЕКВИЕМ. «ПОДРУГА»

«Смерть Блока. Еще ничего не понимаю и долго не буду понимать. Думаю: смерти никто не понимает...

Удивительно не то, что он умер, а то, что он жил. Мало земных примет, мало платя. Он как-то сразу стал ликом, зажи-

¹ Поэму «На красном коне» Цветаева первоначально посвящает Ахматовой, но потом снимает посвящение.

во-посмертным (в нашей любви). Ничего не оборвалось, — отделилось. Весь он — такое явное торжество духа, такой воочию — дух, что удивительно, как жизнь — вообще — допустила.

Смерть Блока я чувствую как вознесение.

Человеческую боль свою глотаю. Для него она кончена, не будем и мы думать о ней (отождествлять его с ней). Не хочу его в гробу, хочу его в зорях»¹.

Эти слова Цветаевой написаны в августе 1921 года, в черновике письма к Ахматовой. Тогда же написаны четыре стихотворения к Блоку и одно — незавершенное, которое Цветаева не стала кончать и не напечатала, видимо недовольная тем, что величие Блока в нем как-то уменьшено, чувство к нему — несколько сужено (отчасти благодаря не вполне удачной стилизации, от которой она уже отошла к тому времени):

Останешься нам иноком:
Хорошеньким, любименьким,
Требником рукописным,
Ларчиком кипарисным.

Всем — до единой — женщинам,
Им, ласточкам, нам, венчанным,
Нам, злату, тем сединам —
Всем — до единой — сыном

Останешься...

.....
Всем — сыном, всем — наследником,
Всем — первеньким, последеньким.

Остальные три стихотворения торжественны и скорбны, как настоящие погребальные песнопения. В них Блок вновь, как и прежде, явлен одиноким, высшим, неземным существом:

Вот он — гляди — превыше облаков
Вождь без полков!

Вот он — гляди — меж вещей лебедей
Друг без друзей!

.....

Други его — не тревожьте его!
Слуги его — не тревожьте его!
Было так ясно на лике его:
Царство мое не от мира сего.

¹ Привожу по копии, хранящейся в моем архиве.— А. С.

Но не только это. С меньшей силой звучала в стихах Цветаевой мысль о трагическом и *высоком* певце, беззаветно служившем людям и несшем непосильное бремя: *душу*, которую отдал всю без остатка и погиб сам:

Вещие вьюги кружили вдоль жил,
Плечи сутулые гнулись от крыл.
В певчую прорезь, в запекшийся пыл —
Лебедем душу свою упустил!

Его чистота и жертвенность были столь велики, что и умирая, он свои помыслы сосредоточил на тех, кто остался жить; лебединым кликом, вещей вьюгой, последним сияньем он приветствовал их:

Этo пoслeднee — oн — пpocти. . . .

Этo пoслeднee oн: Живи!

Осенью 1921 года Цветаева подружилась с семьей Коганов — Петром Семеновичем, историком литературы и деятелем Наркомпроса, поддержавшим в трудные годы не одну литературную судьбу, и его женой Надеждой Александровной, урожденной Нолле. В доме Коганов, где Блок жил во время своих двух приездов в Москву, его окружали любовь, забота и покой. Все бытовые, равно как и прочие, заботы брала на себя Надежда Александровна, верный и преданный друг Блока. Можно себе представить, с каким волнением делилась Н. А. Нолле с Цветаевой после смерти Блока своими воспоминаниями о нем; о том, как Блок, сильно недомогающий, вялый и безучастный, пробыл в Москве в свой последний приезд в мае 1921 года; о том, как она проводила его, больного и разбитого, на вокзал... Цветаева слушала рассказы Надежды Александровны, и в ее воображении вновь возник образ Блока. В ноябре-декабре 1921 года были написаны еще три стихотворения к Блоку.

Цветаева продолжает творить свой миф; ее чувства становятся более земными, а сам миф — *вочеловеченным* — если употребить слово самого Блока. Цветаева пишет об ушедшем бесконечно дорогим человеке, который, может быть, снова родился где-то на земле и лежит в колыбели, не ведая о своей судьбе...

Не слышишь, как свищет
Твоя роковая метель.
Какая из тысяч
Качает твою колыбель?

Надбровного свода
Все та ж роковая дуга...
Над сальной колодой
Заходящая медлит судьба...

Эти строки Цветаева потом не включила в стихотворение, сделав в нем главным другое: порыв *спасения* — младенца необходимо найти, чтобы потом уже никуда не отпустить, уберечь от гибели:

Схватить его! Крепче!
Любить и любить его лишь!
О, кто мне нашепчет,
В какой колыбели лежишь?
.
Рвануть его! Выше!
Держать! Не отдать его лишь!
О, кто мне надышит,
В какой колыбели лежишь?

Но это, увы, — всего лишь несбыточная мечта; и вот возникает видение Блока в гробу:

Огромную впалость
Висков твоих — вижу опять.
Такую усталость —
Ее и трубой не поднять!

Это — реальная, наяву бывшая, блоковская усталость, о которой тогда вспоминали многие, кто видел поэта в его последний год.

В своих стихах Цветаева говорит о тихой, скромной, такой незаметной смерти Блока, — и умер-то, не захотев никого тревожить:

Без зова, без слова,
Как кровельщик падает с крыш...
.
Как сонный, как пьяный,
Врасплох, не готовясь...

Образ Блока поднимается до громадной высоты благородства, подвига, жертвы. Он — *сновидец, всевидец*, носитель бессонной совести. Последние слова Цветаева вскоре повторит в

своей прозе, назвав Блока «сплошной совестью», — и не будет в этом одинока; о гипертрофированной блоковской совести много говорилось раньше и говорится по сей день.

Цветаева отождествляет Блока с великим древнегреческим певцом и музыкантом Орфеем, чья музыка завораживала людей, зверей и природу; с Орфеем, трагически погибшим, разтерзанным вакханками, с Орфеем, чья лира откликалась на любой земной зов. По легенде, Орфей, выводя из царства мертвых свою жену Эвридику, не выдержал и оглянулся на нее, хотя боги запретили ему это делать, — и навсегда ее потерял. По Цветаевой, Блок не мог не поступить так же:

Не ты ли
Ее шелестящей хламиды
Не вынес —
Обратным ущельем Аида?

Это — не слабость, а великая и непреодолимая сила Любви.

В своих стихах к Блоку Цветаева говорит о неизбывной и безмерной потере — не только своей, но и всей России, которая оплакивает великого «праведника» и певца:

Не свой любовный произвол
Пою — своей отчизны рану.

Днепром разламывая лед,
Гроббвым не смущаясь тесом,
Русь — Пасхою к тебе плывет,
Разливом тысячеголосым.

Так, сердце, плачь и славословь!
Пусть вопль твой — тысяча который? —
Ревнует смертная любовь.
Другая — радуется хору.

Воспевательница утрат, а не побед, расставаний, а не встреч, Цветаева не могла иначе сказать о Блоке, по-другому оплакать его смерть. Но ее реквием не был бы завершен, если бы он оборвался только на скорбной ноте. Даже такому трагическому поэту, как Цветаева, понадобился просветленный аккорд, где она преодолевает пустоту и черноту вечной разлуки. «Не хочу его в гробу, хочу его в зорях»...

И поэт творит новую легенду: о том, как ушедший певец повторяет себя, оставляет себя в божественном младенце. Об этом Цветаева пишет в двух стихотворениях под названием «Вифлеем», случайно, по ее словам, не вошедших в «Стихи к Блоку»:

I

Не с серебром пришла,
Не с янтарем пришла,
Я не царем пришла,
Я пастухом пришла.

Вот воздух гор моих,
Вот острый взор моих
Двух глаз — и красный пых
Костров и зорь моих.

Где ладан-воск-тот-мех?
Не оберусь прорех!
Хошь и нищее всех —
Зато первее всех!

За верблюдо́м верблю́д
Гляди: на холм-твой-крут,
Гляди: цари идут,
Гляди: лари несут.

О-поз-да-ли!

II

Три царя,
Три ларя
С ценными дарами.

Первый ларь —
Вся земля
С синими морями.

Ларь второй:
Весь в нем Ной,
Весь, с ковчегом-с-тварью.

Ну, а в том?
Что в третём?
Что в третём-то, Царь мой?

Царь дает,
— Свет мой свят!
Не понять что значит!

Царь — вперед,
Мать — назад,
А младенец плачет.

Вероятно, в этом таинственном ларе младенцу была уготована его трагическая судьба...

Больше о Сыне Цветаева ничего не написала; от дальнейшего замысла осталось всего несколько строк:

И ты родишь Царевича ему...

Другая нам — синейшая — Нева!

Она создает новый цикл из пяти стихотворений под названием «Подруга». В них, в несколько преувеличенном, молитвенно-экзальтированном тоне, восславляется подвиг Жены, Подруги, «Матери Сына»:

Спит, муки твоя — веселье,
Спит, сердца выстрадавший рай.

Уже не человеческая, а высшая сила благословляет Жену на ее подвиг:

Огромного воскрылья взмах,
Хлещущий дых:
— Благословенна ты в женах,
В женах, в живых.

Где вестник? Буйно и бело.
Вихорь? Крыло?
Где вестник? Вьюгой замело —
Весть и крыло.

Но вот «божественное» славословие сменяется более человеческим, хотя столь же торжественным и экзальтированным изъявлением несказанной благодарности Подруге за то, что она своей благой вестью осветила последние минуты умирающего, сказав ему, что после него останется Сын.

Чем заслужить тебе и чем воздать —
Приспособленная! — Младенца Мать!

От синих глаз его — до синих звезд
Ты, радугою бросившая мост!
Не падаю! Не падаю! Плыву!
И — радугою — мост через Неву.

Жизнеподательница в час кончины!
Царств утвердительница! Матерь Сына!

И наконец, в последнем — лучшем — стихотворении «Подруги» восславляется грандиозный и бессмертный подвиг женской дружбы — последнего оплота уходящего на земле; дружбы, которую не смущают людские кривотолки; дружбы, не

знающей ужаса прикосновения к смерти; дружбы, не убоявшейся пойти на ложь во спасение последних мгновений умирающего:

Последняя дружба
В последнем обвале.
Что нужды, что нужды,
Как здесь называли?

Так, с судороги сцеловавшая пот,
На крик его: руку! сказавшая: вот!

Последняя дружба,
Последнее рядом,
Грудь с грудью...

— В последнюю оторопь взгляда
Рай вбросившая,

Под фатой песнопенной,
Последнею славой
Пройдешь — покровенной.

Ты, заповеди растоптавшая спесь,
На хрип его: Мама! солгавшая: здесь!

Стихи к Подруге являют собою предельную степень мифотворчества, где уже не остается места никакой реальности, где и суть, и форма — на высшем пределе легенды и экзальтации. И, разумеется, было бы не только бестактно, но и бессмысленно, но и неумно пытаться «вскрыть» этот миф, выискивать якобы реальную подоплеку цветаевских стихов, вспоминать обывательские толки, ходившие в те годы, да и сегодня отголосками добравшиеся до наших дней.

Никогда не существовало сына у Блока, как и не существовало той, придуманной Цветаевой, «подруги» его последних минут. Но в том-то и сила Мечты и Любви поэта-романтика Марины Цветаевой. Для ее легенды о великом поэте был необходим сын — бессмертное преображение умершего в живом.

Мертвый лежит певец
И воскресенье празднует,—

как пророчески сказала она в 1916 году. Нужен был не вечерний Закат, а утренняя Заря («Хочу его в зорях»). И нужна была Подруга — на всю жизнь и на все бессмертие; Подруга, чья любовь и преданность побеждает одиночество и страдание и дает источник силы и света в последнюю минуту.

Так диктовало Цветаевой романтическое вдохновение: рисовать вещи такими, какими они, по высшей правде поэта, *долженствовали быть* (слова любимого Цветаевой поэта В. К. Тредиаковского, часто повторяемые ею).

Так, на языке Романтики, провозглашала она бессмертие великого поэта и утверждала бессмертие любви к нему — своей и всеобщей.

5. ЧЕЛОВЕК

Вскоре после смерти Блока Цветаева записала в тетради:

«Не потому сейчас нет Данте, Ариоста, Гёте, что дар словесный меньше — нет: есть мастера слова — бóльшие. Но те были мастера *дела*, те *жили* свою жизнь, а эти жизнью сделали писание стихов. Оттого *так* — над всеми — Блок. Больше, чем поэт: человек»¹.

Нет ли здесь противоречия со «Стихами к Блоку»?

Никакого. Потому и «праведник прекрасный», и «нежный призрак», что — слишком любим. Вспомним: «Он... стал *лицом*, заживо-посмертным (*в нашей любви*)» (подчеркнуто мною.— А. С.).

Быть человеком, считала Цветаева, — «важнее, потому что нужнее», чем быть поэтом. Поэтому Данте и Гёте, которые прежде всего были людьми, жившими свою человеческую жизнь, — для нее ценнее тех, пусть и безмерно талантливых (имен она не называет), кто жил лишь для того, чтобы писать стихи. Александр Блок жил свою жизнь, и жизнь эта была — назначением, миссией, от рождения данной ему.

Это — вовсе не мистика, а горячая убежденность в том, что Блок был явлением, *вышедшим за пределы литературы*, что он был явлением самой *жизни*. Он как бы олицетворял Россию; он в самом себе нес все боли, все беды, все красоты и уродства, закаты и зори своей родины. (Как скажет другая современница Блока: он — «символ всей нашей жизни, даже всей России — символ».) В этом смысле он не имеет равных, кроме одного: Пушкина. Вот как Цветаева пишет об этом спустя четыре года после смерти Блока:

«Пушкин — Блок — прямая (связь.— А. С.). (Неслучайность последнего стихотворения Блока, посвященного Пушкину.) Не о внутреннем родстве Пушкина и Блока говорю, а о роднящей их однозначности нашей любви.

¹ Привожу по копии, хранящейся в моем архиве.— А. С.

Тебя, как первую любовь,
России сердце не забудет,—

это — после Пушкина — вся Россия могла сказать только Блоку. Дело не в даре... дело не в смерти... дело в воплощенной тоске — мечте — беде — не целого поколения... а целой пятой стихии — России» (статья «Герой труда»).

В нескольких строках Цветаевой удастся сказать то, о чем пишутся целые книги. О том, что Блок был *чувствилищем*, освятителем своей труднейшей драматической переходной эпохи, голосом своего времени. О том, что ему в высшей степени дано было: *услышать* и *явить*. Можно сказать, что после блоковского смерти Цветаева повзрослела, поднявшись до огромных высот проникновения и понимания.

Цветаева не называет Блока национальным поэтом, считая, что это слово ничего не вмещает. Она называет его *безродным*, что в ее понимании означает максимальную, полнейшую степень национального, русского, без мельчайших и дробящих ярлыков места, происхождения и т. п. *Безродность* на ее языке — то же, что *всеродность* (не во всем мире, а во всей России). «Безродность, безысходность, безраздельность, бескрайность, бессрочность, безвозвратность, безоглядность — вся Россия в *без*. Безродность есть некое всеобъемлющее «родинно-чувствие», утверждала Цветаева. Блоковское «родинно-чувствие» повелело ему, как считала она, быть одному за всех. Это было высшим проявлением Человека в поэте, или, словами той же современницы, — «большой, обнаженной, зрячей душой».

«В лице Блока вся наша человечность оплакивала его... Смерть Блока: громовой удар по сердцу», — писала Цветаева («Герой труда»).

Так «плакало» и «славословило» ее сердце.

Но однажды, в своей статье «Поэты с историей и поэты без истории» (1933), Цветаева попыталась быть более отстраненной, более «сухой», если можно так выразиться, — она сделала попытку приоткрыть завесу над тайной поэтического и человеческого «я» Блока, заглянуть внутрь него. В этой статье она говорила о двух родах поэтов. Одних она назвала поэтами «без развития», «без истории»; это — чистые лирики, чья «душа и лира сложились еще в утробе матери»; «они все знают отродясь». К чистым лирикам она отнесла Ахматову, Пастернака.

Другие — поэты с историей, с развитием, чье творчество имеет путь развития и меняется на каждом его повороте; это — поэты темы. К ним Цветаева относил Пушкина, Гёте.

Блока Цветаева не причислила ни к одной категории, или, что то же, отнесла к обеим.

«Исключение, — чистый лирик, — пишет она, — у которого были, однако, развитие, и история, и путь, — Александр Блок. Но, сказав «развитие», вижу, что взяла не только неверное направление, но и слово, противоречащее сущности и судьбе Блока. Развитие предполагает гармонию. Может ли быть развитие — катастрофическим? И может ли быть гармония там, где налицо полный разрыв души? И вот, не играя словами, а строго спрашивая с них и отвечая за них, утверждаю: Блок на протяжении всего своего поэтического пути не развивался, а разрывался.

О Блоке можно сказать, что он от одного себя старался уйти к какому-то другому себе. От одного, который его мучил, к другому, который мучил его еще больше. Характерная особенность Блока в том, что он все надеялся уйти от самого себя. Так смертельно раненный человек в страхе бежит от раны, так больной мечется из страны в страну, затем из комнаты в комнату и, наконец, с одного бока на другой.

Если Блок нам видится как поэт с историей, то эта история — только его, Блока, лирического поэта, история, только лирика — страдания. Если Блок нам видится поэтом, имевшим путь, то этот путь — лишь бегство по кругу от самого себя.

Остановиться, чтобы перевести дух.

И войти в дом, чтобы снова встретить там себя самого.

Разница лишь в том, что Блок с рождения побежал, в то время как другие оставались на месте.

Лишь однажды Блоку удалось убежать от себя — на жестокую улицу Революции. В обессиленную физически и надорванную духовно личность Блока ворвалась стихия Революции со своими песнями...»¹

Так Цветаева прикоснулась к трагической и гениальной блоковской двойственности, что выявлялась в его творениях на протяжении двадцатилетнего творческого пути. В ее, кажущихся на первый взгляд странными, словах о «бегстве по кругу от самого себя» уловлено, на самом деле, сокровенное блоковское «веселое отчаяние погибели», его «отвращение от жизни, и

¹ «Русский архив». Белград, 1934, XXLI—XXVII (перевод с сербско-хорватского).

к ней безумная любовь». «Я люблю гибель, любил ее искони и остался при этой любви». Невозможно говорить о Блоке, не поняв изнутри этой великой «диалектики его души». Цветаева ее поняла. Однозначный «святой праведник», «серафим», каким он предстал в ее молодом и беспечном сознании, постепенно преобразаясь, вырастал в грандиозную, светлую и трагическую фигуру, олицетворявшую собою Совесть, Голос и Символ своей эпохи.

Если вдуматься в некоторые лаконичные записи Цветаевой о Блоке, можно легко убедиться в том, что многие писавшие о поэте после нее и, безусловно, не знавшие об ее высказываниях, соприкасаются с нею в своих выводах. Иными словами: убедиться в зоркости и современности взгляда Цветаевой.

Ее наивное мифотворчество молодости не только не помешало ей позже постигнуть и осмыслить Блока — поэта и человека — как явление русской жизни, русской истории, но даже послужило побудителем этого осмысления. Конечно, есть что оспорить у Цветаевой; конечно, она была во многом субъективна, пристрастна, категорична, парадоксальна. Однако над всем этим стоит творческая интуиция, позволившая ей, как всякому истинному таланту, достичь высот и глубин поэтического *прозрения*. То немногое, что оставила нам Цветаева о Блоке, ценно вдвойне: как исповедь ее самой и как живое и пронизательное слово поэта о поэте, которое десятилетия спустя, не обветшало и не потускнело.

НАЧАЛА И КОНЦЫ



...ты, художник, твердо веруй
В начала и концы...

А. Блок

Время определяет степень зависимости одного художника от другого. Обычно это называют влиянием. Но влияние имеет сотни оттенков. Иногда это переключка старших и младших, порой это оглядка, а подчас и полемика. Из множества примеров я беру два — Ахматову и Пастернака. Младшие современники Блока, они не прошли мимо него и его поэзии. Их творческая переключка обретает за пределами их жизни новый смысл и новое значение.

I

Первая книга Анны Ахматовой «Вечер» вышла в 1912 году, в пору, когда имя Блока было широко известно, любимо. Блок — старший. Блок — лидер символистов, которых акмеисты (круг Ахматовой) будут преодолевать («Преодолевшие симво-

лизм» — работа В. М. Жирмунского¹). Преодолевать или отрицать — одно из двух, и то и другое.

Рисунок отношений Блока и Ахматовой, достаточно сложный, блестяще воссоздан в специальной работе В. М. Жирмунского «Анна Ахматова и Александр Блок»². Нет необходимости повторять или варьировать положения этой работы. Тем более что на эту тему писали и Д. Максимов, и Ю. Лотман, и К. Чуковский, и П. Громов, и некоторые другие. Но есть смысл в частном дополнении к теме.

Как известно, Анна Андреевна Ахматова написала отдельные очерки о примечательных людях, встреченных ею в жизни. К их числу относятся страницы о Блоке, Модильяни, Лозинском, Мандельштаме.

На моей памяти: настойчивые, порой назойливые вопросы о Блоке. Некоторые из них были так недвусмысленны, что однажды Анна Андреевна сказала мне: «Да объясните же вы им, что я никогда не состояла в так называемом блоковском гареме».

«Воспоминания об Александре Блоке» — страницы, оставленные нам Анной Ахматовой и впервые опубликованные посмертно в двенадцатой книжке «Звезды» за 1967 год. Как известно, эти воспоминания написаны в октябре 1965 года для передачи Ленинградской студии телевидения.

Достаточно беглого чтения этого очерка, чтобы почувствовать отношение Анны Ахматовой к великому (ее эпитет) поэту, который воспринимается ею «как памятник началу века». Натура достаточно сильная, она умела восхищаться наиболее достойными из своих старших и младших современников (назову Анненского, Мандельштама, Пастернака, Цветаеву, Маяковского, Хлебникова). Конечно, в этом ряду был Блок — одним из первых, наряду с Анненским, которого Ахматова называла учителем (см. «А тот, кого учителем считаю»).

Время от времени — при жизни Анны Андреевны Ахматовой и после ее кончины — возникают недоуменные вопросы, касающиеся ее отношения к Александру Блоку. На один из таких вопросов постараюсь ответить.

В самом начале шестидесятих годов один ленинградский знакомый позвонил мне и передал привет от Анны Андреевны Ахматовой. Это всегда было празднично — услышать ее или

¹ В его кн.: «Вопросы теории литературы». Л., 1928.

² Впервые напечатано в журнале «Русская литература», 1970, № 3, с. 57—82.

получить от нее привет. Вместе с тем мой знакомый сказал, что ему поручено показать мне несколько стихотворений, которые названы «Из новой книги». «Можете распорядиться ими по своему усмотрению», — сказал знакомый. И добавил: «Анна Андреевна высказала пожелание, чтобы вы передали эти стихотворения в «Литературную газету».

29 октября 1960 года цикл стихотворений «Из новой книги» был напечатан, хотя и не в объеме, предложенном автором.

В этом цикле меня сейчас интересует такое стихотворение:

И, в памяти черной пошарив, найдешь
До самого локтя перчатки,
И ночь Петербурга. И в сумраке лож
Тот запах и душный, и сладкий.

И ветер с залива. А там, между строк,
Минует ахи и охи,
Тебе улыбнется презрительно Блок —
Трагический тенор эпохи.

В собрании стихов («Библиотека поэта», Большая серия, 1976) это стихотворение с условной датой (1960?) стоит между двумя другими стихотворениями о Блоке: «Пора забыть верблюжий этот гам» (1944—1950) и «Он прав — опять фонарь, аптека» (7 июня 1946).

По выходе номера «Литературной газеты» иные спрашивали, недоумевая: «Что это значит — трагический тенор эпохи?» Другие негодовали впрямую: «Как это можно — о Блоке! — трагический тенор эпохи».

При первой же встрече с Анной Андреевной Ахматовой у Ардовых на Ордынке встал между нами этот злополучный «трагический тенор». Я не возмущался, не протестовал. Мне хотелось понять — в чем дело.

И Анна Андреевна Ахматова, верная своему обычаю немногословия, сказала мне:

— Объясните им, что это не обывательское «душка-тенор»... — И после значительной паузы: — У Баха тенор поет Евангелиста...

Дома я заглянул в книги о Бахе и узнал, что Евангелист (в «Страстях по Матфею») — партия тенора, Иисус — партия баса, ныне чаще ведомая баритоном. Так вот, думал я, как важно знать то, что имел в виду автор, создавая образ...

Вскоре после этого разговора, перечитывая Блока, я нашел в его цикле «Через двенадцать лет» строки: «И тенор пел на сцене гимны // безумным скрипкам и весне» (1910). По-новому

открылись мне эти строки: тенор пел не романсы и арии, а гимны...

Через десять лет после этого я получил от академика Виктора Максимовича Жирмунского его работу «Анна Ахматова и Александр Блок», уже упоминавшуюся мной, — оттиск из журнала «Русская литература».

В этой работе ученый касается и стихотворения о трагическом теноре. Он объясняет его как «психологически сниженный — как образ героя своего времени»¹. С одной стороны, это «памятник началу века», с другой — «трагический тенор» (согласно толкованию В. М. Жирмунского, «два диалектически взаимосвязанных аспекта образа Блока как «человека-эпохи») ².

В той же работе ученый вспоминает о литературном вечере, на котором Ахматова и Блок выступали вместе. Ахматова в своей статье рассказывает об этом вечере: ей предстояло выступить после Блока. «Я взмолилась: «Александр Александрович, я не могу читать после вас». Он — с упреком — в ответ: «Анна Андреевна, мы не тенора»³. «Сравнение это, надолго запечатлевшееся в памяти, было, может быть, подхвачено через много лет в стихотворении, где Блок предстает как «трагический тенор эпохи»⁴, — пишет В. М. Жирмунский.

Вероятно, разгадка этого образа живо интересовала В. М. Жирмунского. Да и не только его одного. Достаточно выразительное и многозначное определение...

Мелькала догадка о теноре у Баха, покоем Евангелиста, образе Христа у Блока. Мне нужен был совет В. М. Жирмунского. Он один только и мог его дать. Но я почему-то медлил. И эта медлительность оказалась — в который раз! — роковой. Вскоре после этого В. М. Жирмунского не стало.

С каким опозданием я выполняю обещанное ему!

В предисловии к «Избранным трудам» В. М. Жирмунского Д. С. Лихачев пишет об авторе книги: «...будучи близко знакомым с А. А. Ахматовой в последние годы и постоянно пользуясь в своих работах устно сообщенными ею сведениями, он никогда не считал возможным сослаться на слова, сказанные

¹ В. М. Жирмунский. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., «Наука», 1977, с. 354.

² Там же, с. 304.

³ Анна Ахматова. Избранное. М., «Художественная литература», 1974, с. 492.

⁴ В. М. Жирмунский. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., «Наука», 1977, с. 354.

ему Ахматовой, а всегда подыскивал для них документальные подтверждения»¹.

В этой заметке я ссылаюсь на слова Ахматовой, так как у меня (боюсь, что не только у меня) нет документальных подтверждений версии о «трагическом теноре» — Евангелисте. Но они были сказаны и они равны, с моей точки зрения, документальному свидетельству. Во всяком случае, они проливают свет на определение «трагический тенор эпохи», вызвавшее такие толки и кривотолки.

II

Имя Пастернака впервые упоминается Блоком в записной книжке шестидесятой. 8 июля 1919 года поэт записывает: «Роберт Гискард» Клейста в переводе Пастернака» (IX, 466).

В следующей книжке шестьдесят первой 11 июня 1920 года сказано: «Отзыв о переводах *Пастернака* из Гёте» (IX, 494). Речь идет о «Тайнах» Гёте — одной из первых переводческих попыток молодого поэта. «Тайнам» предпослано «Посвящение».

Гёте написал «Посвящение» в 1784 году. Сперва оно предназначалось в качестве вступления к поэме «Тайны». Но Гёте от этого намерения отказался и поместил это стихотворение как пролог или вступление ко всему написанному им, сделав это стихотворение как бы эпиграфом ко всему своему творчеству, как бы манифестом своей поэзии, напутствием читателю его сочинений.

«Тайны» Гёте в переводе Б. Л. Пастернака вышли в свет в 1922 году в издательстве «Современник» с введением профессора Г. А. Рачинского. Имеется подзаголовок «Фрагмент».

Шаги зари заслышав, с перепугу
Непрочный сон ресниц моих бежал.
Как утро свеж, покинул я лачугу
И горный путь до света продолжал.
Тонули ноги в сонной неге луга,
Бурьян в росе купался и дрожал,
Зажглась заря, и все кругом, пьянея,
Делиться звало упоеньем с нею.

Теперь, зная зрелую и позднюю переводческую манеру Пастернака, можно сказать, что в неуклюжих строчках перевода угадывается будущий блистательный поэт. Блок отверг этот

¹ В. М. Жирмунский. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., «Наука», 1977, с. 12.

перевод и сурово сказал правду о нем еще неоперившемся поэту. Сам Пастернак называл свои переводы из Гёте и из Бен Джонсона («Алхимик») — «удручающе неумелые писания», «самые страшные». Переводчик был к себе строг до беспощадности.

Отзыв Блока на перевод Пастернака («По поводу перевода Пастернака») датирован «май 1920». Очевидно, 11 июня этот отзыв завершен. Он предназначался для издательства «Всемирная литература».

В начале рецензии Блок приводит первые две строфы стихотворения в подстрочном переводе («У Гете буквально...» — первая фраза рецензии). Оценка Блока откровенна: «У Пастернака все тяжеловесно, непросто, искусственно». И далее: «Рифмы невозможны». И еще далее: «Сам по себе перевод литературы, но пестрит очень многими выражениями, обличающими комнатность, неразвязанность переводчика; что-то кропотливое, домашнее, мало талантливое».

Блок делает смягчающие оговорки: «Последняя октава лучше, хотя ряд образов пропущен и есть лишнее», «правда, октава — очень трудная для перевода строфа».

Предложение: либо весь перевод переработать «в *корне*», либо «отказаться от перевода», ибо редактировать его — «бóльший труд, чем переводить сызнова».

В результате анализа Блок утверждает, что имеющийся перевод Сидорова «производит впечатление более гетевское» (VI, 468—469).

Есть позднее (1957) свидетельство Б. Л. Пастернака в его автобиографическом очерке «Люди и положения». Речь идет о приведенном отзыве Блока на перевод из Гёте. «Пренебрежительный, уничтожающий отзыв, в оценке своей заслуженный, справедливый». Прошло тридцать семь лет. Пастернак завершил свой жизненный и творческий путь. И он мог на огромном временном расстоянии по существу оценить блоковский отзыв.

«Пренебрежительный» — это Пастернак принял, не обиделся, и в его устах самое слово звучит, как нечто само собой разумеющееся, так же, впрочем, как слово «уничтожающий». Переводчик счел этот отзыв «заслуженным, справедливым», то есть объективным. Прекрасный пример для наших художников.

Позднее Пастернак все же вернулся к «Тайнам», исправлению перевода. Имеется экземпляр «Тайн» с многочисленными исправлениями переводчика.

В том же автобиографическом очерке Пастернак пишет: «Блоку я впервые представился в его последний наезд в Москву, в коридоре или на лестнице Политехнического музея в вечер его выступления в аудитории музея. Блок был приветлив со мной, сказал, что слышал обо мне с лучшей стороны, жаловался на самочувствие, просил отложить встречу с ним до улучшения его здоровья».

В этот вечер Блок выступал в трех местах. На вечере в Политехническом был Маяковский. «В середине вечера он сказал мне, что в Доме печати Блоку под видом критической неподкупности готовят бенефис, разнос и кошачий концерт. Он предложил вдвоем отправиться туда, чтобы предотвратить задуманную низость»¹.

Маяковский и Пастернак пошли в Дом печати пешком, Блока повезли на машине. Когда Маяковский и Пастернак добрались до Никитского бульвара, до Дома печати, вечер уже кончился и Блок уехал на третье выступление. Скандал успел тем временем произойти, «Блоку после чтения в Доме печати наговорили кучу чудовищностей, не постеснявшись в лицо упрекнуть его в том, что он отжил и внутренне мертв, с чем он спокойно соглашался. Это говорилось за несколько месяцев до его действительной кончины»².

На протяжении всей жизни Борис Пастернак хранил высокое, восторженное, почтительное отношение к Александру Блоку. В беседах своих и в своих произведениях он обращался к Блоку прямо или косвенно. Это было естественным выражением чувства преемственности, отличающим культурную традицию от беспамятной, антикультурной.

Многократно формулировал Пастернак эпоху Блока, его окружение, смысл его дела и размеры его творческого отпечатка в русской литературе. Так жестоко раскритикованный Блоком, Пастернак тем не менее сохранил к нему отношение младшего к старшему, отношение, исполненное признательности и почтительности, хотя, как будет видно из дальнейшего, при его характеристике отмечал слабые стороны его поэтики (именно то, что было шагом назад по сравнению с классиками русской поэзии XIX века).

Насколько мне известно, Пастернак свой перевод из Гёте не перепечатывал, считая, что новое качество своей поэтики следует показать на новом материале. Это и было сделано в пере-

¹ «Новый мир», 1967, № 1, с. 214.

² Там же.

воде обеих частей «Фауста» и в переводах лирики («Миньона», «Арфист», «Вечерняя песня охотника» и др.).

Блоковские строки из «Вольных мыслей», написанных белым стихом, пятистопным ямбом, Пастернак взял в качестве эпиграфа к «Белым стихам» (1918):

И в этот миг прошли в мозгу все мысли,
Единственные нужные. Прошли.
И умерли...

«Белые стихи» — часть цикла «Стихи разных лет» (1916—1943), не вошедшего в книги поэта и стоящего между «Темами и вариациями» (1916—1922) и «Вторым рождением» (1930—1931). Это было время становления поэтики Пастернака, время второй коренной перделки ранних стихов. Несомненно, поэтика зрелого Блока (так называемого «третьего тома») творчески учитывалась Пастернаком. Над блоковскими темами он много думал и не раз возвращался к ним в своих беседах. Блок возникал в них как реальное лицо, как творец и как носитель важнейших начал русской поэтической традиции. Свои чувства к Блоку Пастернак запечатлел в стихах.

«Ветер» — «четыре отрывка о Блоке» — своего рода лирическая тетралогия, включенная в невышедшую книгу «Когда разгуляется» (1956—1959). Впервые книга опубликована в составе «Стихотворений и поэм» (Большая серия «Библиотеки поэта», 1965). До этого три последних отрывка были опубликованы в «Избранном» (1961).

В этих отрывках — восхищение и ирония (адресованная, кстати, не Блоку, а его истолкователям — авторам «диссертаций, на все проливающих свет»). В этих отрывках — вынесенный в заголовок образ ветра, главенствующий у позднего Блока, в его «Двенадцати».

Тот ветер повсюду. Он — дома,
В деревьях, в деревне, в дожде,
В поэзии третьего тома,
В «Двенадцати», в смерти — везде.

В последнем отрывке дан Блок — поэт предчувствий, канунов, предтеча «большой грозы», «большой бури».

Блок ждал этой бури и встряски.
Ее огневые штрихи
Боязнь и жаждой развязки
Легли в его жизнь и стихи.

«Огневые штрихи» блоковского письма — меткая характеристика не только поэтики, но и миропонимания. Поэтика «блоковской стремительности» обретает не только линию, но и цвет. Багрянец ложится на гранит серых зданий Петербурга. И этот багрянец подвижен настолько, что кажется находящимся в постоянном движении и фон его движется вместе с ним.

На этом надо остановиться. Пастернак придает этой черте Блока особое значение. Он говорит о «блоковской стремительности», его «блуждающей пристальности», «беглости его наблюдений», о городе его стихов — Петербурге, который «превращен в захватывающее явление редчайшего внутреннего мира».

Динамизм образов, композиция, синтаксис Пастернака сближает его с этой «блоковской стремительностью». Ничего статичного, музейного, расположившегося для позирования, все — в намеке, в беге, в полете. Все — выражение неумолкающей жизни. Быть голосом ее — вот чего добивается Пастернак.

Не ставлю здесь перед собой цели исчерпать все аспекты связи двух поэтов, они требуют дальнейшего исследования. Указываю на некоторые.

К наследию Блока прибегает Пастернак и в своих историко-литературных очерках. Так, в статье «Поль-Мари Верлен», написанной к столетию со дня его рождения, сближаются русский и французский поэты (март 1944) ¹.

В начале статьи Пастернак сравнил Верлена с Блоком, Рильке, Ибсенем, Чеховым. Далее, характеризуя эпоху, автор статьи снова обращается к Блоку, который и «дал высшую и единственную по близости картину Петербурга в этом знаменательном мельканье, так поступил и реалист Верлен, отведя в своих непозволительно личных исповедях главную роль историческому времени и обстановке, среди которых протекали его паденья и расканья» ².

И в третий раз в той же статье Пастернак вспоминает Блока, когда отвергает версию о Верлене, утверждающую, что этот лирик «не ведает, что творит». «Наши представления также недооценивают орлиной трезвости Блока, его исторического такта, его чувства земной уместности, неотделимой от гения» ³.

Явление Блока дает Пастернаку повод и возможность для

¹ Статья в сокращении опубликована 1 апреля 1944 г. в газете «Литература и искусство». Полный текст хранится в моем архиве. — Л. О.

² Поль Верлен. Лирика. М., «Художественная литература», 1969, с. 170—171.

³ Там же, с. 173.

творческого сопоставления, для выводов, выходящих за пределы самого сравнения.

К знакомым материалам о Блоке и Пастернаке сравнительно недавно добавились новые.

Готовя к изданию в Большой серии «Библиотеки поэта» (1961—1965) стихотворения и поэмы Бориса Пастернака, я занимался рукописным наследием его и примечаниями. Это была трудная, но увлекательная работа. Дойдя до «Четырех отрывков о Блоке», объединенных под общим названием «Ветер» и написанных в позднюю пору (книга стихов «Когда разгуляется» (1956—1959), я подумал: а не поглядеть ли мне в библиотеке Бориса Пастернака собрание стихотворений Блока, которое он читал и которым пользовался в работе? Ведь в разговорах о поэзии, в том числе и со мной, Пастернак часто обращался к Блоку и говорил о нем охотно и увлеченно. Еще бы! Это о нем писалось: «У Блока было все, что создает великого поэта,— огонь, нежность, проникновение, свой образ мира, свой дар особого, все претворяющего прикосновения, своя сдержанная, скрадывающаяся, вобравшаяся в себя судьба»¹.

Во многих местах своей прозы так или иначе, прямо или косвенно Борис Пастернак касается блоковской темы. Все это, вместе взятое, да и просто человеческое любопытство подтолкнуло меня к полке книг в рабочей комнате поэта. Я взял в руки сильно потрепанное, основательно зачитанное «алконостовское» собрание Блока, и каковы были мои удивление, восторг и радость, когда из первого тома посыпались на стол листки мелкого формата из числа тех, что в писчебумажных магазинах идут под рубрикой «для заметок». Эти листки были испещрены карандашом, характерным летящим и стремительным пастернаковским почерком. На первом листке стояла подчеркнутая надпись: «К характеристике Блока». Я поспешил поделиться радостью находки с семьей поэта: со вдовой его Зинаидой Николаевной, с сыном Е. Б. Пастернаком, женой сына Е. В. Пастернак, написавшей впоследствии статью «Пастернак и Блок»².

Весь первый том «алконостовского» издания, сильно потрепанный, хранил следы пастернаковской читки: подчеркнуты и отчеркнуты строки, строфы, целые опусы. Это была не просто читка, а работа по подготовке к статье или книге. Я был свидетелем разговоров Пастернака, в которых выражалось желание написать о тех или иных поэтах специальные работы:

¹ «Новый мир», 1967, № 1, с. 213.

² Блоковский сборник, II. Гарту, 1972, с. 447—450.

о Шекспире, о Гёте. К ним может быть прибавлено имя Блока. Он собирался в послевоенные годы писать о Блоке статью и накапливал материал.

Да, в послевоенные годы он собирался писать о Блоке. Статья или книга, к сожалению, не были написаны, развернутое исследование не состоялось. Заметки свои подготовительного характера Борис Пастернак назвал «К характеристике Блока». Вероятно, так была бы и названа будущая статья, которая обещала вылиться в масштабную характеристику личности и творчества Александра Блока.

Как бы там ни было, к известным высказываниям Пастернака о Блоке добавляется еще одно, ранее не известное. Если первый том Блока, его пристальное прочтение и изучение, набрал конспективного материала на треть листа, то надо полагать, что вся статья задумывалась как весьма объемная работа. Работа о том, как в раннем творчестве угадывается будущее, как стремительно росло блоковское в Блоке, как соотносились начала содержательные и изобразительные.

Рукопись начинается так:

«Задатки, (отделанные впоследствии) в ранних книгах, в «Ante Lucem», во-первых,— живописание природы отвлеченными и общими словами из пушкинского словаря, являющееся шагом назад не только после Фета и Тютчева, но даже и Лермонтова, и, во-вторых,— гамлетизм — натурально-стихийная, неопределившаяся и ненаправленная духовность («Песня Офелии» из книги «Распутый»)».

С полной откровенностью и правдивостью, не боящейся обид блоковедов, говорит Пастернак о «шаге назад» после Фета и Тютчева, после Лермонтова, о шаге назад в живописании природы. Так резко судил о вещах и сам Блок.

Пастернак продолжает: «В дальнейшем воздушность и одухотворенность описаний природы укрепляются сужением круга, нахождением круга тем, где этот характер изображения уместен, и даже более того, единственно реалистичен,— переходные тона весны и осени, зимняя мгла, сумеречная и вечеровая меткость — краски русского севера и русского неблагополучного города. С момента как эта манера начинает попадать в истинную цель, система этих образных и речевых предрасположений начинает бурно развиваться, как своеобразный Блоковский импрессионизм. Здесь именно рождение творческой личности Блока, его миссии, его поэтического мира. Полное и инстинктивное созвучье времени — *одновременность*».

Далее автор заметок расширярует этот резко и определенно обозначенный тезис, связывая образный строй Блока с историей, «с превращениями, происходящими в обществе накануне революции 1905 года».

В «Стихах о Прекрасной Даме» отыскивает Борис Пастернак мотивы и образы, предвосхищающие зрелого Блока. Он отмечает то там, то здесь «проникновение жизни в схему».

Днем вершу я дела суеты,
Зажигаю огни ввечеру —

сильное предвесье «Незнакомки». «Там в улице стоял какой-то дом» — первое стихотворение будущего Блока «Петербургских повестей».

Я и мир — снега, ручьи,
Солнце, песни, звезды, птицы...

Приближений, сближений, сгораний —

ритмическая быстрота *перечислений* — свое — новый формальный мотив.

О реке, белом платье, песне и камыше («Мы встречались с тобой на закате...», «Ни тоски, ни любви, ни обиды...», «Тебя скрывали туманы...», «Когда святого забвения...») — зачатки будущего «Под насыщью, во рву некошенном...».

Отмечается дар предчувствия в Блоке, угадка стихами всего подтверждавшегося позднее жизнью. Так, например, «зимние петербургские стихи пишутся в Шахматове, то есть в условиях творческого приволья — *тематически* из другого времени, при мысли о будущем переезде в город».

Строго суждение Бориса Пастернака о раннем Блоке: «Все время чередуется ложное глубокомыслие и многозначительность с примерами быстрой меткости и неподготовленной наблюдательности. Случаи ложной глубины со «страшными» общими словами — оккультическими или религиозными — оказываются случаями *пустоты* и незаполненных схем: настроение расчерчено и разнесено по стиху и только не расставлены подлежащие: «призраки и девы» — это именно подставные, именно на эти места становятся затем действительные: «некто» из рабочей толпы, *голоса* из дали, арлекины, лица «окошек», подъездов и пр., «подглядыванье» заполняет эти устойчивые ниши символического притворного суеверья».

Обзор поэтики раннего Блока дает возможность Пастернаку прийти к важным выводам о становлении блоковского стиля. Он

утверждает, например, что поэтическая идея и концепция «Прекрасной Дамы» «реалистически уместна, без нее действительность тех лет и мест осталась бы без выражения».

Сугубое внимание Пастернака привлекает усиливавшаяся с годами тяга Блока к реалистическому изображению, к реализму как правде чувств.

Отмечается сперва реалистичность отдельных выражений:

Теперь не может быть и речи,
Что не одни мы здесь идем,
Что Кто-то задувает свечи.

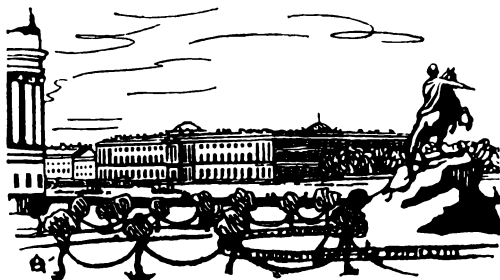
А затем подчеркивается реалистичность мировосприятия.

Неожиданно и убедительно сопоставление Блока и молодого Маяковского. «Причина: глубокие мировоззрительные источники и резервы, поддерживающие всю систему образов и законы формы у обоих; внутренние константы, постоянные, повторяющиеся за всеми варьациями и присутствующие в виде обязательной составной части *содержания*».

Текст заметок Пастернака «К характеристике Блока» невелик по объему и содержит хотя и беглые, но емкие и острые наблюдения и существенные выводы.

В одной из своих пометок на книге, а именно по поводу стихотворения «Тёмно в комнатах и душно...» Пастернак свидетельствует: «Отсюда пошел «Близнец в тучах». Это очень интересно и очень важно! Начало творчества своего, первую свою книгу стихов (1914) Борис Пастернак связывает с Александром Блоком, с его стихотворением, озаглавленным в рукописи «Летом» и впервые напечатанным в 1908 году. Эта беглая пометка на книге вместе с другими пометками, со всем текстом незавершенной статьи позволяет многое соотнести в творчестве обоих поэтов, уяснить некоторые ранее неизвестные историко-литературные факты и связать конец одной судьбы с началом другой.

ДОСТОЕВСКИЙ И БЛОК В «ПОЭМЕ БЕЗ ГЕРОЯ» АННЫ АХМАТОВОЙ



Поэма «без героя», главное произведение поздней Ахматовой, стала в последнее время объектом пристального изучения как раз со стороны выявления тех литературных традиций и прямых реминисценций, которые оказываются здесь по существу материалом, лежащим в основе ее исторической и художественной концепции. В работах А. Павловского, В. Жирмунского, В. Топорова, Лидии Гинзбург, Д. Лихачева, И. Смирнова, Р. Тименчика, Т. Цивьян и некоторых других авторов обнаружены и прямые совпадения Ахматовой с предшественниками, и многие ассоциативные связи этой поэмы, выводящие нас к ее центральной теме — теме Петербурга. Д. С. Лихачев прямо пишет о том, что эта поэма представляет собой непосредственное развитие «единой» Петербургской саги¹. Называются имена Пуш-

¹ Д. С. Лихачев. Ахматова и Гоголь. В сб.: «Традиция в истории культуры». М., «Наука», 1978, с. 226.

кина, Гоголя, Достоевского, Блока, А. Белого, И. Анненского, О. Мандельштама, М. Кузмина, В. Князева и др. Такой широкой и наглядной опоры на предшественников и современников мы не находим в лирике Ахматовой, и это дает нам возможность утверждать, что, создавая поэму, стремясь обновить сам жанр поэмы, Ахматова, несмотря на всю неповторимость художественных средств и приемов творчества, следует в содержании ее не по пути отказа от традиции и создания оригинальной концепции, а по пути усвоения и развития ее.

I

Два имени возникают сразу же, как только мы знакомимся с «Поэмой без героя», — имена Достоевского и Блока. Причем здесь важна не только прямая историко-литературная преемственность, но и то новое представление о человеческой личности, которое стало складываться в эпоху Достоевского, но окончательно сформировалось только в эпоху Блока.

О том, какое большое место Достоевский занимал в творчестве и мировоззрении Блока, достаточно хорошо известно. О том, какое большое место Достоевский занял в позднем творчестве Ахматовой, нам еще предстоит узнать.

Достоевский намного опередил свое время. Его идея неоднозначности человеческой личности, его концепция «незавершенного» человека, каким формировался он в условиях пореформенной российской действительности, его стремление с максимальной полнотой осознать тот феномен, который обозначался Достоевским как «русский человек», — все это, как и многое другое в его творческом наследии, начало становиться достоянием общественного сознания лишь в начале XX века. Сама борьба, развернувшаяся вокруг Достоевского между представителями различных общественных групп, свидетельствовала о громадном значении его творчества и поставленных им вопросов.

Свою линию отношения к Достоевскому выработывал в течение своей жизни Блок, для которого Достоевский одновременно был и пророком революции, и выразителем низменных, недостойных человека сторон души.

Свою линию отношения к Достоевскому выработывает и Анна Ахматова, особенно наглядно — в «Поэме без героя», создававшейся в 1940-е и 1950-е годы и подводившей художественный итог ее творчеству предшествующих десятилетий. Важно, что линия восприятия Ахматовой Достоевского наглядно пере-

плетается с линией восприятия ею Блока. Достоевский и Блок — два полюса этой поэмы, если смотреть на нее не со стороны сюжетно-композиционного построения, а со стороны той философии истории, которая составляет основу ее реального содержания. Причем, сразу же выявляется важнейшее различие: Достоевский «приходит» в поэму из прошлого (что явствует из контекста), он — пророк, он предсказал то, что происходит сейчас, на глазах, в начале века (действие поэмы приурочено, как известно, к 1913-му году). Блок, напротив, герой дня, герой именно этой наступившей эпохи, он наиболее характерное в глазах Ахматовой выражение ее сущности, ее временной атмосферы, ее роковой предопределенности. Это важное различие, и о нем следует помнить. Но оно не мешает Достоевскому и Блоку выступать в поэме Ахматовой, взаимно дополняя, продлевая друг друга во времени и тем самым давая возможность Ахматовой выявить философско-историческую сущность своего произведения.

Достоевский — второй после Пушкина русский писатель, занимавший такое же большое место в духовном мире поздней Ахматовой, что видно и из ее творчества и из отдельных высказываний. Блок же — ее современник, ему принадлежит столь же значительное место, но это ее *большое место*, ибо эпоха Блока для Ахматовой не кончилась с его смертью, и не случайно именно Блока так часто вспоминает Ахматова в своей поздней лирике. Блок там не только частый, но и желанный гость. Образ его несет здесь очень большую нагрузку, и не только потому, что отдельные важнейшие темы Блока вновь возникают у Ахматовой, продлеваясь во времени. Приходя в стихи Ахматовой из прошлого, из предреволюционной поры, Блок помогает ей глубже понять уже совсем другое время, увидеть здесь и связь, и различия.

Кроме того, поэт (вообще поэт) есть в понимании Ахматовой явление исключительное. Это высшее проявление человеческой сущности, не подвластное ничему на свете, но в «своеволии» своем выявляющее те высокие духовные ценности, которыми живет человечество. В первой части поэмы среди ряженных появляется персонаж, который «полосатой наряжен верстой», «размалеван пестро и грубо». То, что сказано об этом персонаже далее, и позволяет говорить, что именно в нем запечатлена и выявлена *общая идея поэта*, как высшего существа — «существа странного нрава», необычайного законодателя («Хамураби, ликурги, солоны у тебя поучиться должны»), как явления вечного и непреодолимого (он — «ровесник Мамврий-

ского дуба» и «вековой собеседник луны»). Он — романтик искони, романтик по складу натуры, по призванию, по неизбежности мироощущения. Он «несет» «свое торжество» по свету («по цветущему вереску» и «пустыням»), невзирая ни на что, ибо «поэтам вообще не пристали грехи» (как и для Пушкина, поэт для Ахматовой — вне земных законов, вне обычной морали). Далее упомянут Ковчег Завета, что вводит в тему «поэта» тему Моисея и его скрижалей — тех великих заветов, которые оставила древняя история последующим поколениям. Так «поэт» в интерпретации Ахматовой становится не просто существом высшего порядка, но таинственной эманацией духовной сущности и опыта человечества. Отсюда и странный наряд ряженого: полосатая верста. Это и чисто русский дорожный знак, и символическая веха, отмечающая движение истории; поэты — вехи на пути истории¹. Возможный источник символа — стихотворения Пушкина «Зимняя дорога» и «Бесы». В первом — «Только версты полосаты попадаются одне», — строка, которая вырастает у Ахматовой до широкого обобщения пути — как пути человечества. Во втором «верстою небывалой» перед испуганным взором путника возникает бес, и этот второй случай нам особенно важен: тема «бесовщины» — не последняя тема «Поэмы без героя», где она то разрастается до масштабов эпохи, то сужается до фокуса отдельной судьбы, поэтической судьбы в частности (ибо поэт в понимании Ахматовой не только соблазн для темных сил, но и сам соблазнитель для тех, кто поверит ему).

Под таким двойным освещением в поэме выступает и Блок, но уже как частная реализация общей идеи поэта, как явление столь же высокое, но исторически в данном случае обусловленное².

¹ Не исключено, что Анна Ахматова опирается здесь на суждения Иннокентия Анненского, высказывавшиеся им в статьях, — например, в наброске статьи «Что такое поэзия?» или в речи в честь Достоевского («Достоевский»).

² Другой возможной реализацией этой идеи поэта выступает в «Поэме без героя» Маяковский, на что намекают такие детали, как «размалеван пестро и грубо» (футуристический атрибут), обозначение наряженного полосатой верстой словом «дылда» (высокий рост — признак Маяковского) и, наконец, словосочетание «Про это» («Про это лучше их рассказали стихи»), в котором явно видно намек на поэму Маяковского, выводящий нас, в свою очередь, опять же к Достоевскому («про это» — слова из «Преступления и наказания», обозначающие *про убийство*). Поэтов убивают, поэты убивают сами себя (самоубийство Вс. Князева — центральный эпизод «Поэмы без героя», приводящий на память самоубийство Маяковского), но это, согласно Ахма-

И вот что еще важно: и в поздних стихах, и в «Поэме без героя» пересекаются, взаимодействуя и дополняя друг друга, два плана в восприятии и Достоевского и Блока — план исторический (вернее, историко-литературный), который дает возможность Ахматовой заявить о себе как о продолжателе их дела, их главной темы, и план глубоко личный, субъективно-человеческий, который дает возможность Ахматовой видеть в своих предшественниках образы живых людей, со своими страстями и странностями судьбы.

История «отношений» Ахматовой с Достоевским в нашем литературоведении до сих пор не освещена и даже по-настоящему не поставлена.

История отношений Ахматовой с Блоком прослежена в известной статье В. М. Жирмунского «Анна Ахматова и Александр Блок»¹. Частично эта же тема затронута В. М. Жирмунским в примечаниях к «Поэме без героя» в издании «Стихотворений и поэм» Анны Ахматовой в Большой серии «Библиотеки поэта». И статья, и примечания В. М. Жирмунского лишь намечают тему, но не дают ей исчерпывающего освещения. Здесь преобладает аспект историко-литературный, академический, неизбежно оставляющий в стороне крайне важный в данном случае момент личного отношения Ахматовой к Блоку, как и Блока к Ахматовой, и не только к Ахматовой, но ко всему тому новому поколению поэтов, которое вышло на литературное поприще в 1910-х годах, громко заявило о себе уже в годы перед первой мировой войной и затем составило целый этап в развитии русской поэзии конца 10-х и 20-х годов.

Блок не воспринял, не понял того нового, что принесли в поэзию и Ахматова, и Мандельштам, и Цветаева, и Маяковский, и Пастернак, и Гумилев. Он хотел видеть в них (в частности, в поэтах акмеизма) то, чем жил, чем болел он сам и чем, по его мнению, должна жить и болеть русская поэзия. А они все уже жили другим, они создавали новую поэтическую систему, которая оказалась вне поля зрения Блока. Он доброжелательно отнесся к большинству из названных поэтов, но никакой новой поэтической системы, «нового художественного зрения»,

товой, не меняет существа того дела, ради которого поэт призывается в мир: его назначение — обозначить своим именем и своей судьбой эпоху, в которую он живет. (Мысль о том, что здесь возможен намек именно на Маяковского, подсказана мне В. Н. Альфонсовым.)

¹ Опубликована в журнале «Русская литература», 1970, № 3. Вошла в книгу В. М. Жирмунского «Теория литературы. Поэтика. Стилистика». Л., «Наука», 1977.

как говорил Ю. Тынянов, он тут не увидел. Выступая против акмеистов в статье «Без божества, без вдохновенья», он не делает никаких различий между их теоретическими положениями, действительно наивными и малосодержательными, и их поэтической практикой, которая, как показало ближайшее будущее, выходила далеко за рамки их деклараций. Несколько теплых слов сказал Блок об Ахматовой, да и то для того, чтобы выделить ее из числа акмеистов.

Но сам Блок был для всех названных поэтов непревзойденным мастером, явлением и выражением целой и большой поэтической эпохи, создателем нового типа лирического творчества.

Таким он всегда оставался в сознании и Анны Ахматовой, и это ее убеждение с годами все более и более укреплялось. Блок для поздней Ахматовой — «трагический тенор эпохи» и «памятник началу века». Оценка очень ответственная. Так о Блоке до Ахматовой не решался говорить никто. Вместе с тем в словах Ахматовой выразил себя непростой процесс освоения творческого наследия Блока и узнавания его как личности в той новой исторической обстановке, которой стали и 40-е, и 50—60-е годы (именно в это время были написаны посвященные Блоку стихи, из которых приведены цитаты). В сознании поздней Ахматовой Блок вырастает в фигуру эпохального масштаба, обозначившую самим фактом своего существования целую полосу исторической жизни страны. Блок для Ахматовой — завершитель, «итоговый» (как и для Мандельштама) поэт; таким же итоговым было и его время. Не случайно в одном из прозаических набросков Ахматова назвала Блока «человеком-эпохой, то есть самым характерным представителем своего времени...»¹. *Человек-эпоха* — над этими словами следует задуматься. За ними нам виден не только Блок-поэт, но и Блок как личность и человек, самим существом своим, своей судьбой — и поэтической, и чисто человеческой — обозначивший веку в общем течении истории.

...Как памятник началу века,
Там этот человек стоит —
Когда он Пушкинскому Дому,
Прощаясь, помахал рукой
И принял смертную истому
Как незаслуженный покой.

¹ «Новый мир», 1969, № 6, с. 243.

Смерть Блока — его незаслуженный покой. Проблема покоя в сочетании с проблемой воли и счастья — давняя проблема русской литературы, она захватывала писателей от Пушкина до Михаила Булгакова. «На свете счастья нет, но есть покой и воля» — в этом пушкинском противопоставлении покоя (но в сочетании с волей!) счастьем для Пушкина заключалась не только художественная, но, надо полагать, и жизненная позиция. Мечты о покое и воле (то есть о вольном покое) — для Пушкина отнюдь не праздная игра слов.

В лирической концепции Блока покой и счастье — почти синонимы. Но, прочно связанный со своим временем, Блок строит ее так, что для него это лишь идеально мыслимая форма существования личности, недостижимая в эпоху, когда человек оказался прочно втянутым в круговорот исторической жизни, когда история вошла в быт, стала реальной ощутимостью. Лишившись покоя, человек лишился и счастья, но это утрата, не зависящая от человека. Все мы хорошо помним строки из цикла «На поле Куликовом», которые выявили какую-то важную сторону нашего национального мироощущения: «И вечный бой! Покой нам только снится...», затем: «Покоя нет! Степная кобылица // Несется вскачь!» И наконец: «Не может сердце жить покоем...»

А в цикле «Ямбы», непосредственно адресуясь к Пушкину, Блок уже в категорической форме оспаривает его, утверждая: «Уюта — нет. Покоя — нет». Но раз нет покоя, то нет и счастья, которое неизбежно становится при таком подходе «несбыточной мечтой», которой «и на полжизни не хватило», о чем Блок говорит в стихотворении «И вновь порывы юных лет...».

Поэтому смерть Блока и трактуется Ахматовой как состояние, чуждое этому человеку, то, к чему он сам никогда не стремился, во что он не верил, чего он, находившийся в гуще исторической жизни и хорошо понимавший свою — в этом смысле — обреченность, не заслужил.

Таким — трагическим, роковым, мятущимся — выступает Блок и в «Поэме без героя». Он здесь выразитель и явление эпохи, напророченной и предсказанной Достоевским, и оба они, гернее восприятие их Ахматовой, составляет тот неявный фон, на котором развивается действие поэмы.

Она представляет собой уникальное произведение во многих отношениях. Это наиболее значительная вещь поздней Ахматовой, — той новой Ахматовой, творчество которой приходится, согласно наблюдениям Л. Я. Гинзбург, на 1940—1960-е

годы¹. Написанное в манере условного обобщения, с намеками и недосказанями, с явным стремлением к расширительным смысловым категориям, с символическими иносказаниями и ассоциациями, оно тяготеет к произведениям, которые принято называть программными. В «Поэме без героя» содержится уже не лично-лирическая, как было ранее, а историческая концепция, которая раскрывается на материале любовного «приключения», вырастающего, как и в «Двенадцати» Блока, до события эпохального значения, трагедийно высокого. В поэме выведены реальные люди и описаны подлинные события, но никакие имена не названы, происшествия не истолкованы, а поданы в контексте единой исторической драмы эпохи. «В поздних стихах Ахматовой,— отмечает там же Л. Я. Гинзбург,— господствуют переносные значения, слово в них становится подчеркнуто символическим». Это была участь и других участников акмеистического движения, в поздних стихах которых слово опирается уже не на свое прямое значение, а на скрытый смысл, проявляющий себя на фоне контекста эпохи. «Символическому слову поздних стихов Ахматовой,— продолжает Л. Я. Гинзбург,— соответствует новая функция культуры. Историческими или литературными ассоциациями культура открыто вступает теперь в текст. Особенно в «Поэме без героя», с ее масками, реминисценциями, ветвящимися эпиграфами»².

Особенно наглядно этот культурный слой и дает о себе знать на теме Петербурга, которая и сближает «Поэму без героя» с «Медным всадником», повестями Гоголя, романами Достоевского, «Петербургом» А. Белого, «Возмездием» и даже «Двенадцатью» Блока. Действие поэмы Ахматовой в ее художественном сюжете располагается по времени, затронутому там, где-то между Достоевским и последними произведениями Блока — «Возмездием», «Двенадцатью». Оно не привязано прочно к 1913 году, как это может показаться по первоначальному заглавию («Тысяча девятьсот тринадцатый год»), сохранившемуся в окончательном тексте в виде заглавия первой части. Ахматовой упоминается Цусима, причем с довольно прозрачным намеком («Призрак цусимского ада тут же»). Тем самым реальное содержание «Поэмы без героя» охватывает период примерно между 1904-м и 1913 годами. Но этот небольшой промежуток дает Ахматовой пищу для широчайших обобщений. Она

¹ Лидия Гинзбург. Ахматова (Несколько страниц воспоминаний). «День поэзии 1977». М., «Советский писатель», 1977, с. 216.

² Там же, с. 217.

одновременно ощущает себя и находящейся в твердом русле литературных традиций, и человеком эпохи начала века, на глазах которого «пророчества» и «предсказания» получали свое воплощение (в рамках «петровского», как говорили Герцен и Достоевский, периода русской истории), и, наконец, «человеком будущего», уже знающим, во что все это вылилось.

Поэтому авторская позиция в поэме лишена какой бы то ни было однозначности, — она сложна, здесь пересекаются несколько планов и смысловых линий, она взаимодействует с позициями предшественников Ахматовой. И сама поэтесса еще больше усложняет и затемняет ее, она как бы стремится «замести следы», она то показывает, то прячет связь свою с предшественниками, и эта гениальная «игра в прятки», которую устраивает на страницах поэмы Ахматова, и придает ей неизъяснимую поэтическую прелесть.

II

Загадки начинаются сразу же, с первых же строк поэмы. Вот посвящение, датированное 27 декабря 1940 года (первое посвящение):

...а так как мне бумаги не хватило,
Я на твоём пишу черновике.
И вот чужое слово проступает
И, как тогда снежинка на руке,
Доверчиво и без упрёка тает.
И темные ресницы Антиноя
Вдруг поднялись — и там зеленый дым,
И ветерком повеяло родным...
Не море ли?

Нет, это только хвоя
Могильная, и в накипанье пен
Все ближе, ближе...

Marche funèbre...
Шопен...

«Ветерком повеяло родным» — это, очевидно, атмосфера начала века, эпоха молодости самой поэтессы, наиболее яркий период в ее жизни, эпоха, свидетелей которой уже почти не осталось в живых. Ахматова явно продолжает здесь традицию, открытую Михаилом Кузминым в сборнике «Форель разбивает лед» (1929), где душа поэта как бы разбивает лед времени, выходя к своему прошлому. Сборник Кузмина — важнейший литературный источник «Поэмы без героя». Среди гостей, по-

жаловавших к поэту, Кузминым назван и Всеволод Князев — главный «герой» поэмы Анны Ахматовой (у Кузмина это «гусарский мальчик с простреленным виском», у Ахматовой — «глупый мальчик»). И через весь сборник Кузмина проходит лейтмотив зеленого цвета, — это цвет глаз Вс. Князева. Отсюда этот мотив пришел и в поэму Ахматовой («...и там зеленый дым»), где он выполняет роль прямого указания на связь «Поэмы без героя» со сборником Кузмина. Видеть же в этой перекличке намек на Вс. Князева, как на поэта, на черновике которого будто бы пишется «Поэма без героя» («Я на твоём пишу черновике»), у нас, как кажется, нет прямых оснований.

Этой же точки зрения придерживается В. М. Жирмунский. В примечаниях к поэме, подчеркивая, что в основу сюжета положено самоубийство поэта Князева, влюбленного в известную балерину Ольгу Глебову-Судейкину, он, вместе с тем, отмечает, что слова «Я на твоём пишу черновике» и «темные ресницы Антиноя» «не могут относиться к Князеву»¹. В. М. Жирмунский не высказывает на этот счет никаких предположений и вопрос — если не к Князеву, то к кому же? — остается без ответа.

Однако кое-какие опознавательные знаки здесь все же есть. Связаны они с темой Антиноя, то есть с темой античной красоты, которая соотнесена с обликом другого поэта, удачливого соперника Князева, «драгунского Пьеро»². Этот поэт — Александр Блок. На самом деле никакого соперничества между Блоком и Князевым не было, не был Блок влюблен и в Глебову-Судейкину. Ахматовой же очень важен именно мотив соперничества, переводящий тему Блока в гораздо более широкий план: Блок — соперник всем, он выражение и воплощение эпохи и поэтому он всегда победитель. О нем в поэме сказано (хотя имя его не названо):

Плоть, почти что ставшая духом,
И античный локон над ухом —
Все — таинственно в прищипце.

«Поэма без героя» — не то произведение, в котором детали могут иметь случайный характер. «Античный локон над ухом» прямо возвращает нас к Антиною вступления. Всего лишь

¹ Анна Ахматова. Стихотворения и поэмы. Л. «Советский писатель», 1976, с. 513. Здесь и далее поэма Ахматовой и примечания к ней В. М. Жирмунского цитируются по этому изданию.

² Князев был корнетом гусарского полка, Ахматова же делает его драгуном.

дважды в поэме возникает античная тема. И если один раз она связана с Блоком, то естественно предположить, что с ним она связана и в предыдущем случае¹. Но тогда нужно признать, что и свою поэму Ахматова рассматривает как нечто, написанное «на черновике» Блока и, следовательно, являющееся продолжением его темы. Это предположение подтверждается тем, что тема Блока — вторая главная тема поэмы, хотя это тема внутренняя, скрытая, завуалированная.

В поэме, в которой воссоздается атмосфера и стиль художественной жизни начала века, естественно видеть в числе главных героев и человека, выражающего, по мнению автора, эту эпоху. И здесь уже не только «игра в прятки», здесь открытое стремление придать облику Блока эпохально-расширительное значение. Назови Ахматова Блока по имени, исчез бы важнейший расширительный план поэмы.

Попутно замечу, что и сам облик Блока конструируется Ахматовой по образцу и подобию героев Достоевского, то есть выделяются крайние и взаимоисключающие черты, которые в совокупности и должны дать представление о нравственном и психологическом облике человека. Этот художественный дуализм — главное и многое объясняющее в самой поэме качество ее центрального персонажа. Уже первая строка из приведенной выше характеристики Блока наглядно демонстрирует поэтический принцип, в соответствии с которым создается образ. «Плоть, почти что ставшая духом», — противопоставление и сопоставление понятий плоти и духа². Затем «античный локон», как и «ресницы Антиноя», играют ту же роль художественного контраста, поскольку речь идет о русском поэте двадцатого века. Тем более что эти античные черты не имеют здесь значения идеального совершенства — ни в художественном, ни

¹ Вот как в Энциклопедическом словаре Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона описана внешность Антиноя (т. 2, с. 839): «...короткие волнистые волосы, ниспадающие на лоб, густые темные брови, полные губы, необыкновенно развитая грудь... вдумчивое меланхолическое выражение лица... его глаза с приятным овалом всегда широко раскрыты, его нежный профиль обращен в сторону, а в очертаниях его губ и подбородка есть нечто поистине прекрасное». Очень это близко к Блоку, каким мы знаем его по воспоминаниям современников, но никак не может соотноситься с обликом ни Вс. Князева, ни Мандельштама.

² Эта антиномия пришла в «Поэму без героя» из статьи Блока «Рыцарь-монах», посвященной Владимиру Соловьеву, о котором сказано здесь, что в последние годы жизни это «был уже чистый дух: точно не живой человек, а изображение: очерк, символ, чертеж» (V, 446—447).

в чисто человеческом смысле. Их назначение — оттенить, выделить персонаж, подчеркнуть его необычность.

Приведенная выше характеристика Блока так же и сразу же начиналась с выделения противоположных свойств; художественный дуализм заявлял о себе немедленно, как только возникал облик:

На стене его твердый профиль.
Гавриил или Мефистофель
Твой, красавица, паладин?
Демон сам с улыбкой Тамары,
Но такие таятся чары
В этом страшном дымном лице.

Гавриил — Мефистофель, Демон — Тамара, античный локон — страшное дымное лицо... Черты ангельские и дьявольские слиты в этом облике, и сквозь такую призму Ахматова осмысляет всю эпоху начала века. Гавриил — один из семи архангелов, божий посланец, возвестивший Марии скорое рождение Спасителя; Мефистофель — злой дух, бес, олицетворение безверия и опустошительной иронии. Блок в «Поэме без героя» как бы находится все время на грани добра и зла, света и тьмы, на грани двух миров. Это не столько реальный образ, сколько мифологизированная модель — общее представление Ахматовой и о своем современнике, «величайшем поэте первой четверти XX века», и о самом времени, также сотканном из очень разнородных черт.

Первым, насколько известно, применил по отношению к Блоку прием мифологизированного моделирования, причем с опорой на Достоевского, Вячеслав Иванов в посвященном Блоку стихотворении «Бог в лупанарии». Здесь впервые объединены в облике Блока божеское и демонское начала, причем даны они также в статическом сочетании, как и у Ахматовой. Блок по тексту Вяч. Иванова — воплощение бога, попавшего на грешную землю, но покинуть свои высоты его надоумил именно демон:

...бога демон надоумил
Сойти на стогна с плит святых —
И, по тропам бродяг и пьяниц,
Вступить единым из гостей
В притон, где слышны гик и танец
И стук бросаемых костей...¹

¹ В недатированном четверостишии Анненского «К портрету А. А. Блока» (предположительно 1908 года) Блок также предстает в «обличьи андрогина», что опять же должно подчеркнуть двойственный

Важно и другое,— то, что тема Блока возникает в «Поэме без героя» как тема всего произведения в один из наиболее важных и ответственных моментов преобразования общей темы произведения — темы Петербурга. Петербургская тема и тема Блока взаимодействуют, сливаются, дополняют одна другую. В очень ответственном месте второй главы, когда Петербург получает дополнительные черты, которые ставят этот грозный, фантастически-полуреальный город на границу бытия, превращают его в некое заколдованное место, располагающееся где-то между посюсторонним и потусторонним мирами,— в этот момент в поэму и входит Блок:

Это он в переполненном зале
Слал ту черную розу в бокале
Или все это было сном?
С мертвым сердцем и с мертвым взором
Он ли встретился с Командором,
В тот пробравшись проклятый дом?
И его поведано словом,
Как вы были в пространстве новом,
Как вне времени были вы,—
И в каких хрустальных полярных,
И в каких сияньях янтарных
Там, у устья Леты-Невы.

Это — зрелый Блок, автор сборников «Земля в снегу» и «Ночные часы», стихотворения «Шаги Командора», поэт сильной страсти, но и затаенного трагизма, находящийся на подступах к третьему тому лирики, самый большой поэт России, к которому тогдашняя Ахматова, только входившая в литературу, относилась с вниманием и благоговением.

Ныне дело изменилось. Пройдя через эпоху, которую уже не застал, но наступление которой предсказал Блок, Ахматова судит его теперь сурово, но и назначение его видит очень высоким. И она приписывает Блоку то, чего он не говорил, что

характер облика, хотя это сочетание имеет у Анненского не столь сложный характер (сочетание «мужественных» и «женственных» черт, «мужского» и «женского» начал, что и является признаком андрогина). Генетически же та двойственность облика героя, которая дается Ахматовой, восходит к Пушкину: в романе «Евгений Онегин» в размышлениях Татьяны образ Онегина двоится, приобретает черты, столь же взаимоисключающие («Созданье ада иль небес, // Сей ангел, сей надменный бес...?»). К помощи подобной антиномии прибегнул и сам Блок в первой редакции поэмы «Возмездие», где грибоедовская Софья получает те же черты, и так же, как и у Пушкина, под знаком вопроса:

Ты, Софья... Вестница небес,
Или бесенок мелкий в юбке?

«поведано» не его «словом». Если полярные хрустали, янтарные сиянья, как и новые пространства и вневременное пребывание могут быть как-то соотносены с циклом Блока «Снежная маска» (хотя и в очень расширительном толковании этого цикла), то уподобление «Лета-Нева» взято не из Блока. У Блока такого уподобления нет, для него Петербург, несмотря на всю свою фантазмагорию, остается городом *этого* мира. А это уподобление здесь главное. На нем и основано то преобразование петербургской темы, которое предпринимает в «Поэме без героя» Анна Ахматова. И пришло оно к Ахматовой из романа Андрея Белого «Петербург», где А. Белый, опираясь на Достоевского, доводит как бы до завершенности, до предела идею призрачности, нереальности этого «умышленного» города. В первой же главе романа читаем: «От себя же мы скажем: о, русские люди, русские люди! Вы толпы скользящих теней с островов к себе не пускайте! Бойтесь островитян! Они имеют право свободно селиться в Империи: знать для этого чрез летийские воды к островам перекинуты черные и серые мосты».

Впервые в русской литературе так прямо Нева получила значение Леты, реки, испив воды которой, умерший забывал о земной жизни, но обретал иную жизнь, становился обитателем теневого мира. Ведь Лета — вовсе не конец света, это просто другой мир — сфера инобытия, противопоставленного бытию в нашем эмпирическом понимании слова. В том же романе А. Белый многозначительно отмечает: «Петербургские улицы обладают несомненным свойством: превращают в тени прохожих; тени же петербургские улицы превращают в людей». Петербург в романе А. Белого — место взаимопереходов, своеобразная «пересадочная площадка», расположенная где-то на границе двух миров. В нем одновременно бытийствуют и люди, и их теневые подобия.

Та же картина — в «Поэме без героя». Здесь на равных правах действуют и люди, и тени, и даже сам Владыка Мрака пожаловал на новогодний бал в Белый Зал. И показательно, что действие поэмы протекает ночью, задолго до рассвета:

Крик петуший нам только снится,
За окошком Нева дымится,
Ночь бездонна — и длится, длится
Петербургская чертовня...

«Крик петуший» — это тоже из Блока, из «Шагов Командора», которым, как видно, Ахматова придавала большое значение. Но временные пласты здесь различны: у Блока — «Иа

страны блаженной, незнакомой, дальней // Слышно пенье петуха»; уже слышно, петух запел, рассвет наступает, иносказательно — часы истории пробили, приближается возмездие. У Ахматовой — иное: «Крик петуший нам только снится», то есть главное еще впереди. Действие поэмы относится как бы в доблоковский период, ближе к Достоевскому, причем, не только как автору «петербургских романов», но и как автору «Бесов».

Петербург в «Поэме без героя» — город роковой, призрачный, он одновременно и город, и зеркальное отражение самого себя, где все как будто так, как оно есть, и вместе с тем повернуто другой стороной. И обе эти стороны — и естественная, и зеркальная (то есть противоестественная) — переплетаются, заменяя и заслоняя друг друга.

И здесь получается странная и интересная вещь, также выводящая нас через Блока и А. Белого к Достоевскому. Петербург в поэме Ахматовой есть не что иное, как отражение в зеркале российской действительности, европейской истории и европейской культуры. Это и русский, и не русский город одновременно. Он находится не только на границе двух миров, но и двух тенденций мирового историко-культурного развития, здесь все, как в Европе, и в то же время совсем не как в Европе. Новогодний бал в Фонтанном доме вряд ли случайно напоминает воображаемое карнавальное шествие на площади какой-нибудь из европейских столиц. В первой же главе упомянута Венеция, и хотя Петербург — не Венеция, но подчеркивается, что «Венеция дождей — Это рядом». И тут же возникают маски, появляются ряженые, подобранные с известной целенаправленностью:

Этот Фаустом, тот Дон Жуаном,
Дапергутто, Иоканааном,
Самый скромный — северным Гланом
Иль убийцею Дорианом,
И все шепчут своим дяанам
Твердо выученный урок.

Колдуны, маги, литературные герои, соблазнитель-любовники, соблазненные, убийцы, пророки пожаловали в гости к поэтессе, в Фонтанный дом, в Россию. И все это закружилось в общем безумном вихре, где все соединено со всем, где никто не изолирован, где нет людей, а есть их подобию — маски. Это безумие самой истории, которая превращается при таком подходе в мировую драму — единую и бесконечную.

Санчо Пансы и Дон Кихоты
И, увы, содомские Лоты
Смертоносный пробуют сок,

Афродиты возникли из пены,
Шевельнулись в стекле Елены,
И безумья близится срок.

А за окошком, как сказано тут же, «Нева дымится», метель, снег, петербургская блоковская зима.

И вот тут возникает второе видение, выступают иные черты, образующие тот реальный фон, на котором развивается и действие поэмы, и европеизированный новогодний бал-маскарад. Это второй главный облик города, даже не Петербурга, а просто Питера, связанный не с европейским культурным и историческим фоном, а с русской провинцией:

А вокруг старый город Питер,
Что народу бока повытер
(Как тогда народ говорил), —
В гривах, в сбруях, в мучных обозах,
В размалеванных чайных розах
И под тучей вороньих крыл.

Тут же:

Из-за ширм Петрушкина маска,
Вкруг костров кучерская пляска,
Над дворцом черно-желтый стяг...

Это еще одна грань промежуточного положения города, еще одна сторона его и исторической и эмпирической многослойности. Казанова назначает кому-то свидание на Исаакиевской площади, и тут же — «кучерская пляска». Фауст, Санчо Панса, Дон Кихот соседствует со сбруями, гривами, мучными обозами и размалеванными чайными розами. Владыка Мрака — и рядом Петрушка. Поэму населяют и люди, и тени — с одной стороны, и маски, и подлинные фигуры — с другой. Создается невероятное, не мыслимое ни в каком другом городе сочетание особенностей быта и истории, которое, благодаря очень продуманному подбору имен и реалий европейской культуры и истории, утрачивает какие бы то ни было временные ограничения. Речь в поэме идет ни много ни мало о едином мировом процессе видоизменений, в который ныне оказалась втянутой и Россия, и оказалась она втянутой именно благодаря Петербургу. Он, а вслед за ним и вся Россия — теперь уже часть Европы, несмотря на все свои размалеванные розы и кучерские пляски вкруг

костров. То утонченное восприятие европейской культурной и исторической жизни, которое мы обнаруживаем в этой поэме, имеет, как видно, достаточно широкий символический подтекст. Как и у Булгакова в романе «Мастер и Маргарита», создается единая цепь событий, единая цепь истории, осмысляемая как система возмездий, от которых не может уберечься никто и ничто.

И здесь же, на пересечении этих двух линий, составляющих единую цепь мировой истории, возникает мотив грядущей гибели, или грядущего возрождения (для поздней Ахматовой с оксюморонным характером ее поэтического мышления эти понятия близки, если не тождественны), реализуемый в словах «Крик петуший нам только снится», мотив новых превращений, в круг которых вот сейчас, на глазах, вступает мир. Прокричал петух, и Христос был предан, истина, которую он нес в мир, оказалась попранной, но зато наступило бессмертие; человечество же вступило в новую эпоху. Во второй главе мотив наступающего перелома жизни возникает вновь, он становится своеобразной музыкальной темой, которая, варьируясь, будет сопровождать повествование теперь до конца поэмы. Причем, очень неожиданно «развязка» рифмуется с «кучерской пляской» и «Петрушкиной маской», и это тоже показательно:

До смешного близка развязка:
Из-за ширм Петрушкина маска,
Вкруг костров кучерская пляска,
Над дворцом черно-желтый стяг...

Детали быта только перечисляются, не сопровождаемые никаким содержательным или эмоциональным «комментарием». Сухой перечень того, что можно увидеть в действительности. Но — и в этом одна из загадок лирики Ахматовой — получается так, что каждый раз само это перечисление уже несет в себе огромную и содержательную, и эмоциональную нагрузку. Поэтому вслед за приведенной строфой сразу же ставится другая, в которой уже нет никаких загадок, но содержание которой непосредственно вытекает из предшествующего сухого, казалось бы, перечня:

Все уже на местах, кто надо:
Пятым актом из Летнего сада
Пахнет... Призрак пусимского ада
Тут же. — Пьяный поет моряк...

Из доблоковского периода действие поэмы вновь переносится в предвоенные и предреволюционные годы. Пять актов —

объем классической трагедии, пятый акт — последний. Историческая трагедия вступает, согласно тексту поэмы, в заключительную фазу развития.

Поэтому-то такое значение имеет в «Поэме без героя» упоминание Цусимы: самодержавная Россия, потерпевшая поражение на Востоке, знаменует своей судьбой начало конца прежней — европейской! — истории. Начинается совершенно новый период в жизни человечества, и что он принесет Европе — пока неизвестно.

Упоминанием Цусимы Ахматова вводит свою поэму в широкое русло и литературы, и историографии начала века. Здесь и Блок («Возмездие») — с «кровавой зарей», грозящей «Артуром и Цусимой», и даже «Девятым января...». Здесь и А. Белый, в романе которого «Петербург» Цусима столь же значительный символ, как и в поэме Блока. О том же писали историки — В. Ключевский и др. Русско-японская война всколыхнула европейский мир. Восток стал важнейшей темой в разговорах о будущем, война обозначила какой-то важный поворот в течениях мировой истории, и это было сразу же понято.

Но почему у Ахматовой пятым актом из Летнего сада веет? Во-первых, Летний сад — любимое место Ахматовой, о чем она сама сказала в стихотворении «Летний сад»:

Я к розам хочу, в тот единственный сад,
Где лучшая в мире стоит из оград...

Во-вторых, Летний сад — любимое детище Петра I: он очень о нем заботился, там был построен Летний дворец Петра. Летний сад — наглядный символ пышности, свежести петровского периода петербургской истории. Это как бы его начало, во всяком случае, пышный и впечатляющий символ его. И вот теперь начало истории сходится с ее концом, именно из Летнего сада пахнет концом исторической драмы.

Через Летний сад и Цусиму Ахматова вновь выходит к Достоевскому, но теперь уже с тем, чтобы с его помощью завершить создание той исторической концепции, которая и лежит в основе «Поэмы без героя». В поэме речь идет о тринадцатом годе — это последний мирный год «старой» России. Уже следующий, четырнадцатый год вверг страну в пучину испытаний, началась мировая война, которая и завершилась революцией. В сознании людей начала века, переживших свою эпоху, тринадцатый год стал вехой большого значения; именно тогда Россия оказалась в непосредственной преддверии потрясений мирового масштаба и значения.

Имя Достоевского и прямая реминисценция из «Подростка» появляются в третьей, предпоследней главе первой части поэмы. И имя Достоевского, и видение Аркадия Долгорукого непосредственно предшествуют рассказу о самоубийстве «героя» на пороге квартиры его возлюбленной. Это самоубийство в сложном замысле поэмы должно символизировать в одном, казалось бы частном, случае общее и большое неблагополучие эпохи, ее гибельный и катастрофический характер, безысходность и трагизм всех ее ситуаций, вплоть до самых личных и интимных. Вся пышность новогоднего бала-маскарада становится пиршеством над бездной. Скорбный рассказ о самоубийстве («Сколько гибелей шло к поэту, // Глупый мальчик: он выбрал эту...») и завершает разговор о том грандиозном повороте, который подготовила история человечеству. Причем, очень важно то, что счастливым соперником «драгунского Пьеро» — Князева Ахматова делает именно Блока, хотя и он, этот счастливый соперник, вовсе не счастлив в своей победе, — он тоже обречен, его победа — это не победа любви, то есть жизни, над смертью. Над смертью торжествует не любовь, а обреченность, которая выступает, в понимании Ахматовой, более высокой, нежели простое самоубийство, ступенью связи с роковым характером истории. Блок также обречен — и в этом поэтесса видит его связь с эпохой; он выступает в поэме героем собственного стихотворения «Шаги Командора», — не классическим Дон Жуаном мировой легенды, а своим современником, самим собой, встретившимся с грозным и неумолимым роком. В «Шагах Командора» у Блока нет ничего от южной легенды, его герои — условные знаки, символы, которые используются в совершенно ином смысловом контексте. Да и действие происходит в дни «непомерной стужи» — петербургской зимы. У Ахматовой — тоже зима, самоубийство совершается под аккомпанемент метели:

«Помогите, еще не поздно!
Никогда ты такой морозной
И чужою, ночь, не была!»

Это молит чей-то неведомый голос, после чего возобновляется авторский текст:

Ветер, полный балтийской соли,
Бал метелей на Марсовом поле,
И невидимых звон копыт...

Ветер с Балтийского моря, Марсово поле — конкретные признаки петербургского «пейзажа» (причем, очень конкретные,

потому что в доме на углу Марсова поля жила Глебова-Судейкина), которые, однако, тут же включаются в трагедийно-высокий план, ибо «звон» невидимых копыт есть не что иное, как обозначение апокалипсического всадника («И вот конь бледный, и на нем всадник, которому имя смерть»), — этот образ, любимый поэтами начала века, вновь возникает в поэме Ахматовой, но уже не как реминисценция, а как часть исторической концепции, реализуемой в формах обобщенных и иносказательно-условных¹.

III

Обреченность эпохи — ее высокий показатель. Блок и появляется на страницах поэмы «С мертвым сердцем и мертвым взором», что может показаться невероятным, но эта мертвенность — заданное в поэме заранее качество его мифологизированной фигуры. Это не качество личности, это качество мифологического героя, на которого поэтессой возложена задача представлять время, в которое он живет.

В третьей главе «Поэмы без героя» читаем:

Оттого, что по всем дорогам,
Оттого, что ко всем порогам
Приближалась медленно тень,
Ветер рвал со стены афиши,
Дым плясал вприсядку на крыше
И кладбищем пахла сирень.
И царицей Авдотьей заклятый,
Достоевский и бесноватый,
Город в свой уходил туман.
И выглядывал вновь из мрака
Старый питерщик и гуляка,
Как пред казнью бил барабан.

Эти потрясающие стихи — главное в поэме. Город, превращающийся в собственное теневое подобие, исчезает, уходит в туман — *в свой туман* — под действием стихийной силы, ветра, реализуя в судьбе своей давнее зачатие, тяготеющее над ним двести лет. Традиции Достоевского переплетаются с мыслями Белого, Белый, в свою очередь, подкрепляется Блоком.

¹ Мы не разделяем мнения В. М. Жирмунского, высказанного им в примечаниях к поэме, что здесь у Ахматовой имеется в виду «призрак Медного всадника». Речь идет о смерти (самоубийство), которая непосредственно никак не соотносится ни с фальконетовским монументом, ни с символом пушкинской поэмы. Это конечно же конь из Апокалипсиса, который и несет гибель и за которым открывается ад, как сказано в Библии.

Роман А. Белого «Петербург» так же важен Ахматовой, как и «Петербургские сновидения в стихах и прозе» и «Подросток» Достоевского, как «Возмездие» и «Двенадцать» Блока.

Герою «Подростка» Аркадию Долгорукому в его знаменитом видении Петербург представляется воплощением чьей-то фантастической грезы, городом-фантаσμαгорией; он задается вопросом: как «разлетится» этот петербургский туман «и уйдет кверху», «не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизкий город, подыметя с туманом и исчезнет как дым»? В поэме Ахматовой это видение уже как бы реализуется, становится реальным действием, город уже уходит в туман, уже исчезает, растворяется во мгле¹. Можно, конечно, воздержаться от этой параллели и видеть в строке Ахматовой («Город в свой уходил туман») ничего не значащую пейзажную петербургскую зарисовку. Но скорее это будет упрощение, связь поэмы с «Подростком» совершенно реальна, тема Петербурга раскрывается в обоих произведениях в близких аспектах. Но тогда и слова «Поэмы без героя» следует рассматривать не просто как перекличку с Достоевским, но и как продолжение темы Достоевского, протяжение ее во времени. Аркадию Долгорукому только кажется, что город уйдет кверху вместе с туманом, причем, и он сам, и автор понимают, что это метафора, что в действительности такая вещь невозможна. В поэме Ахматовой это не метафора, это утверждение, это констатация факта — город уже уходит в туман. А это значит, что в своем историческом бытии Петербург сейчас, в эпоху начала века, о которой говорится в поэме, достиг какой-то грани, рубежа, за которым действительно, а не только в грезах, начинается нечто совсем другое. Не случайно Петербург назван «достоевским» — из имени здесь сделано прилагательное, которое становится обозначением качества, причем, качества важнейшего.

Но есть тут и еще одно важное отличие, о котором также следует помнить. В видении героя «Подростка» исчезновение города происходит, условно говоря, по вертикали — город как бы поднимается с туманом и исчезает как дым. У Ахматовой направление движения прямо не указано («уходил в туман»), но из текста видно, что здесь исчезновение происходит как

¹ Категория «видения» (или «сновидения») — важнейшая категория всей поздней лирики Ахматовой. Но реализуется она не просто в образе сна (как грезы), а сна о вещественного (и сон, и действительность одновременно), что сразу же переводит речь в иной план, отделяет Ахматову от всех ее предшественников.

будто по горизонтали — город уходит в туман. О том, что это так, говорят начальные строки третьей главы:

Были святки кострами согреты,
И валялись с мостов кареты,
И весь траурный город шлыл
По неведомому назначенью
По Неве иль против теченья,—
Только прочь от своих могил.

Город уплывает в туман, навсегда расставаясь со своим прошлым («Прочь от своих могил»). И неважно, куда именно он уходит — по Неве (то есть на Запад) или против течения (то есть на Восток); уже не имеет значения, каким именно городом он станет в будущем, ориентация на Запад или Восток лишается теперь смысла. Важная для Достоевского проблема «верха» и «низа» Ахматову уже не волнует, она снимает ее, также не придавая ей, видимо, большого значения.

Причем, интересно, что если у Достоевского город уходит вверх, перед ним раскрывается бездна верхняя, то в романе Л. Белого «Петербург» город опускается вниз — перед ним раскрывается бездна нижняя. Здесь сказано: «...Самые горы обрушатся от великого труса (то есть землетрясения.— Л. Д.); а родные равнины от труса изойдут повсюду горбом. На горбах окажется Нижний, Владимир и Углич. Петербург же опустится». Ахматова дает третье направление исчезновения, истерпявая как будто уже все допустимые возможности. Она ближе А. Белого подходит к тому пророчеству, которое связывается обычно с именем царицы Авдотьи Лопухиной.

Кстати, никакого заклатья, о котором говорится в поэме, на самом деле не было. Было именно пророчество, превратившееся потом в легенду. Авдотья увидела сон, в котором ей привиделось, будто Петр, осознав свою ошибку, оставил свои дела по преобразованию России, вернулся к ней и они теперь вместе. Содержание сна известно нам в пересказе сестры Петра царевны Марьи, которая, передавая его царевичу Алексею, добавила: «Еще же сказывала (то есть Авдотья сказывала.— Л. Д.), что Питербурх не устоит за нами: «Быть-де ему пусто; многие-де о сем говорят». Содержание этого сна в собственноручном изложении царевича Алексея было впервые обнародовано в 1859 году в 6-м томе «Истории царствования Петра Великого» профессора Н. Г. Устрялова, который получил доступ в государственный архив и впервые опубликовал многие важные документы из эпохи царствования Петра I. В их числе были и показания царевича Алексея, дававшиеся им по его де-

лу. Эти показания приобрели вскоре широкую известность, и уже к концу XIX века была создана на их основе легенда (в литературном виде) о заклятии Петербурга бывшей царицей Евдокией (Авдотьей) Лопухиной. «Петербургу быть пусто» — вот слова, выразившие смысл заклятия, которое одновременно воспринималось и как пророчество. Ахматова овестьвила сон Авдотьи, объединила его с именем Достоевского (чего до нее не делал никто), создав свой вариант идеи исчезновения города.

В этом варианте Достоевский опять же дополняется Блоком, который выступает здесь и символом обреченной эпохи, и поэтом, первым нарисовавшим картину крушения старого мира. Мы узнаем Блока в двух строках, непосредственно следующих за упоминанием о некоей тени, приближение которой меняет в жизни все:

Оттого, что по всем дорогам,
Оттого, что ко всем порогам
Приближалась медленно тень,—

по этой вот причине

Ветер рвал со стены афиши,
Дым плясал вприсядку на крыше
И кладбищем пахла сирень.

Дым — символ очага, дома, уюта, семьи. Дым связан с домом. А дом обдувается ветром — в действие приходит стихия, которой нет у Достоевского, но которая играет огромную роль в поэтической системе Блока. Вслед за Блоком Ахматова вводит эту стихию в свою концепцию. Мало того, что вводит, она отводит ей очень большое место. У Блока в стихотворении «Дикий ветер» читаем:

Как не бросить все на свете,
Не отчаяться во всем,
Если в гости ходит ветер,
Только дикий черный ветер,
Сотрясающий мой дом?

Тот же ветер, но сотрясающий уже не один только дом, а всю систему мира, вновь возникает в «Двенадцати», откуда он и переходит в «Поэму без героя».

Ветер веселый
И вол, и рад.
• • • • •
Рвет, мнет и носит

Большой плакат:
«Вся власть Учредительному Собранию»...

У Блока ветер рвет плакат, у Ахматовой — рвет афиши. Связь настолько очевидна, что никаких сомнений относительно зависимости Ахматовой от Блока быть не может. В дни, когда создавалась поэма «Двенадцать», Блок пометил в Записной книжке: «На днях, лежа в темноте с открытыми глазами, слышал гул, гул: думал, что началось землетрясение» (IX, 383). А в одной из статей того же времени упомянул «грозный и оглушительный гул, который издает» революционный поток. Для Блока подобные слуховые восприятия имели под собой своеобразную философскую почву. Речь идет о той музыкальной основе мира, которая имеет, согласно Блоку, абсолютный характер. В эпохи бурь и мятежей происходит нарастание музыкальной волны, которая таилась до сего времени в толще народной массы, а ныне накатывается на мир; в мире не оказывается в такие минуты ничего, кроме музыкальной «стихии», под воздействием которой и происходит преобразование мира, пересоздание его на новой основе. Предвестием этого стихийного преобразования и был для Блока отдаленный и нарастающий гул, который он ощущал физически, слухом, как сам об этом говорил. Этот же блоковский гул — и в «Поэме без героя»:

И всегда в духоте морозной,
Предвоенной, блудной и грозной,
Жил какой-то будущий гул.
Но тогда он был слышен глуше,
Он почти не тревожил души
И в сугробах невских тонул.

У Блока в «Двенадцати» музыкальная волна уже похоронила, погребла под собой Петербург. В «Поэме без героя» этого еще нет, испытания еще предстоят, над городом раскинулось «зеркало страшной ночи», в котором «и беснуется, и не хочет узнавать себя человек». Гул как синоним испытаний в поэме Ахматовой — будущий, то есть ему еще предстоит возникнуть, но он уже влияет на образование каких-то новых форм быта. Совмещение этих временных пластов («Жил... будущий гул») дает возможность Ахматовой широко раздвинуть границы подразумеваемого действия поэмы. Оксюморонные сочетания — вообще характерная черта поздней лирики Ахматовой, а в «Поэме без героя» они дополняют, по-своему формируя, идейный смысл произведения.

Трудно сказать, является ли для Ахматовой эта блоковская стихийно-музыкальная основа мира также основой мира, то

есть вместѣлищем его мятежных порывов, революционных сдвигов и катаклизмов. Если для Ахматовой эти стихийные импульсы и не являются решающими, то в самом понимании революции как грандиозного природного явления она безусловно близка к Блоку. В стихотворении «Надпись на книге» (1959) есть строки, которые как будто дают основания для такого сближения:

Из-под каких развалин говорю,
Из-под какого я кричу обвала...

Рухнула эпоха — об этом и говорит здесь Ахматова. Музыкальная волна, отдаленным предвестием которой служит в поэме «будущий гул», услышанный впоследствии Блоком в «Двенадцати», несет в себе, согласно Ахматовой, и очистительное начало. Пляшущий вприсядку на крыше дым в семантическом плане сродни и кучерской пляске вокруг костров, и размалеванным чайным розам, и мучным обозам; это не Петербург, это «старый город Питер», «что народу бока повытер». Питер, как воплощение народного начала, противостоит в общей конструкции поэмы Петербургу — «достоевскому и бесноватому», в котором «не хочет узнавать себя человек, с его европеизированным маскарадом. Он лишает человека почвы — здесь «деревенскую девку-соседку не узнает веселый скобарь», — это сказано о героине поэмы, уроженке Псковской губернии, дед которой был крепостным. А вот как описан ее дом:

Дом пестрей комедьянтской фуры,
Облупившиеся амуры
Охраняют Венерин алтарь.

В стенках лесенки скрыты витые,
А на стенках лазурных святые —
Полукрадено это добро...

«Полукрадено это добро» — то есть оно не принадлежит по праву наследования, это все из иного семантического и культурного слоя.

Не в этом ли также причина той нереальности, призрачности города, которая явственно ощутима в «Поэме без героя», с другой стороны подводящая нас к Достоевскому? Герой «Подростка», чьи размышления о городе приводились выше, в этом же своем внутреннем монологе задается и еще одним вопросом: «— А почему знать, может быть, все это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного?» Под сомнение здесь ста-

вится очень многое и очень важное. Петербург как бы оказывается городом, которого в действительности нет,— это всего лишь дурной сон, воплощенная идея, чья-то «мозговая игра», как скажет впоследствии в романе «Петербург» А. Белый,— здесь не может быть ничего реального, эмпирически достоверного. Он есть и его одновременно нет, и вот в этом и состоит великая загадка города. Аналогичное отношение к Петербургу заявлено и в «Поэме без героя», само заглавие которой также выводит нас к Достоевскому и его загадочному видению (герой поэмы — город, но его как бы и нет в действительности, поэтому и поэма оказывается «без героя»). Ахматова здесь слышит «звук шагов, тех, которых нету», видит отражение человека, который «не появился // И проникнуть в тот зал не мог». Она замечает в скобках: «Тень чего-то мелькнула где-то»,— и это не только возврат к поэтике символизма, но и выявление своей нынешней позиции. Символистам мир представлялся тайной, которую может постичь только интуиция художника. Ахматова сознательно возвращается к тому же взгляду, и вот эта сознательность говорит о ней, как о художнике послесимволистской эпохи¹. О Глебовой-Судейкиной в поэме сказано: «Ты в Россию пришла ниоткуда, // О мое белокурое чудо, // Коломбина десятых годов!» Пришла ниоткуда,— хотя здесь же о ней говорится, как о деревенской девке, которую теперь уже не узнает веселый скобарь.

Эта таинственность всего изображаемого в поэме, его оксюморонность и многозначность, непостижимость самого города, нахождение его в четырехмерном пространстве также свидетельствуют о неподлинности, мнимости и города, и эпохи, и самих воспоминаний. Символика уподоблений — вот главный прием, к помощи которого прибегает Ахматова в «Поэме без героя». Но по каким-то законам художественного творчества и эта неподлинность, и эта мнимость оборачиваются высшей подлинностью, подлинностью гораздо более высокого свойства, нежели обычная эмпирическая достоверность. Это подлинность художественного восприятия эпохи. Ахматова же прекрасно понимает, что у нее были очень серьезные предшественники, что за ее спиной стоят художники, в творчестве которых существенно обновлялось само представление о положении человека в мире. В записях Ахматовой сохранилось важное суждение о поэме, принадлежащее В. М. Жирмунскому, сказавшему, что

¹ О допустимости соотношения поэзии Ахматовой с творчеством старших символистов критики писали уже в 1920-е годы.

«Поэма без героя» есть исполнение мечты символистов, т. е. это то, что они проповедовали в теории, но никогда не осуществляли в своих произведениях (магия ритма, волшебство видения), что в их поэмах ничего этого нет». И далее сама Ахматова так поясняет мысль В. М. Жирмунского: «Вот эту возможность звать голосом неизмеримо дальше, чем это делают произносимые слова, Жирмунский и имеет в виду, говоря о «Поэме без героя». Оттого столь различно отношение к Поэме читателей. Одни сразу слышат это эхо, этот второй шаг. Другие его не слышат...»¹

Магия ритма, волшебство видения, эхо, второй шаг — это все понятия, широко внедрявшиеся в поэзию старшими современниками Ахматовой. Именно поэтому так сильна в ее поэме читателю линия, так значителен процент непосредственных заимствований, некоторые из которых лежат на поверхности. С течением символизма у Ахматовой сейчас, в советские годы, устанавливаются гораздо более тесные отношения, чем раньше. Поэтика символизма, с ее намеками и иносказаниями, подводными, расширительными, «потенциальными» смыслами, с ее пренебрежением к «сюжетной прагматике» (выражение М. Бахтина), место которой замещает исторический фон, атмосфера времени, сама становящаяся субъектом действия, сказывается в поэме Ахматовой со всей силой. Личное лирическое начало приобретает невиданную масштабность, эпический размах, становясь призмой, «магическим кристаллом», сквозь который просматривается и оценивается целая эпоха.

Здесь и происходит «встреча» Ахматовой не только с поэтами символизма (Блоком и другими), но и с Достоевским — прежде всего в той сфере, которая была связана и с нравственной концепцией личности, и с темой Петербурга, совершенно особой и специфически русской темой, при помощи которой решались важнейшие и философские, и историко-социологические проблемы огромного свойства и мирового значения.

¹ «Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год». Л., «Наука», 1976, с. 76.

«ДЛЯ НАСТОЯЩИХ КНИГ
ВСЕГДА ЖДУ
НЕСУЕТНЫХ ЧАСОВ»



В 1904 году, когда судьба Блока как поэта еще не определилась и он подумывал о выборе профессии, подходящей ему казалась — быть учителем словесности или библиотекарем (IX, 64). Это отвечало его любви к литературе и к книге, прошедшей через всю жизнь. «Книги он любил нежно, — писала о нем его биограф М. Бекетова, — свою городскую библиотеку держал в блестящем виде, все переплетал в хорошие дорогие переплеты у лучших переплетчиков, особенно заботился о книжных шкафах»¹. Письмо это было обращено к П. Журову, разыскивавшему и

¹ М. Бекетова. Письмо П. Журову от 15 февраля 1929 г. Ученые записки Тартуского ун-та, 1975, вып. 358. Труды по русской и славянской филологии, т. XXIV. Литературоведение, с. 414.

изучавшему в 20-х годах шахматовскую библиотеку Бекетовых — Блока и также обратившему внимание на исключительную любовь и внимание Блока ко всему, что было связано с книгой¹. Не случайно Блок участвовал в создании книг и как поэт, и как редактор — сочинений А. Григорьева, М. Лермонтова, Г. Гейне, и как член Комиссии по изданию русской классики в первые годы после Октября, написав в связи с этим статью «О списке русских авторов». Отношение Блока к книге отразилось и в дневниках, и в письмах поэта. Вот в письме к ближайшему другу Е. Иванову он признается: «Лучшая пора жизни — ночью перед сном, когда все тихо, — читать в постели — тогда иногда чувствуешь, что можно бы стать порядочным человеком» (VIII, 157). Фиксирует в дневниках многочисленные, временами почти регулярные покупки книг у букинистов, нужных ему для работы (при создании поэмы «Возмездие», например, он перечитал целую библиотеку разнообразной, в том числе и специальной научной литературы по русскому освободительному движению), а иногда и просто пленивших его своей антикварной редкостью. При этом замечает: «Библиофилия начинает съедать меня» (VII, 158).

Как близкий друг книга рядом с Блоком в сокровенные минуты его жизни. Юношей на романтической почве он хотел покончить с собой; главная его забота — завещать, в достойные руки передать самое дорогое — письма невесты и книги (VII, 63). В момент переоценки ценностей, сомнений, вызванных проповедью поэта Н. Клюева, взявшего на себя смелость судить интеллигенцию от имени народа, в какой-то степени перекликавшейся с размышлениями самого Блока о трагическом разладе интеллигенции и народа: «*Знаю все, что надо делать*: отдать деньги, покаяться, раздарить смокинги, даже книги. Но не могу, не хочу» (VII, 101). Л. А. Дельмас он сочиняет список книг, какие ей нужно прочитать летом (IX, 230).

Часто книги для него — верное прибежище от ненавистой ему суеты литературных дел и встреч: «Хочется святого, тихого и белого. Хочу к *книгам*, от *людей* в Петербурге ничего не жду...» (VIII, 88), «...«ликвидирую» «дела», которые возникли от трех вечеров, проведенных среди десятков и сотен литераторов. Мечтаю писать свое и читать книги» (VII, 87).

¹ П. Жу ров. Шахматовская библиотека Бекетовых — Блока. Там же, с. 399. О Блоке-читателе см. также: И. Ш о м р а к о в а. Александр Блок как читатель (Из чтения передовой русской интеллигенции начала XX века). Труды Ленингр. гос. ин-та культуры, т. XXV. История русского читателя. Вып. 1 (6). Л., 1973, с. 124—140.

Дышащая спокойствием, казалось бы, ничем не примечательная запись в дневнике: «А на ночь в постели опять уютно буду читать Андерсена» (IX, 91). Но сделана она накануне первого театрального представления пьесы «Балаганчик» в предчувствии возможного провала.

Книги на устах у Блока и в минуту гнева, вспышки отвращения к старому быту, тем более яростной — при всей сдержанности выражения, — что вызвана она дорогим человеком — женой: «Напиши мне, когда оставишь магазины в покое. Пойми наконец простейшую вещь: что все современное производство вещей есть пошлость и не стоит ломаного гроша, а потому покупать можно только книги и предметы первой необходимости» (VIII, 347). Или присмотримся к такому, например, замечанию Блока из письма В. Пясту о вреде легкого развлекательного чтения: «Такие вещи не всегда проходят безнаказанно: можно совершенно незаметным образом испортить (на время, но не всегда кратко) часть души. Это касается, разумеется, тех душ, на которых господь «играл эфирно-легкими перстами». Такую душу, между прочим, необходимо иметь не только поэту, но и историку и социологу. Знаете чудесную замену Амфитеатровых и К^о? Это не менее легко, не менее увлекательно и вместе с тем невыразимо очищает душу: «История французской революции» Карлейля» (VIII, 346—347). Чтение для Блока — событие большой важности, могущее иметь сильные как положительные, так и отрицательные последствия в зависимости от того, какова книга. Он, например, свято верил в целительную силу чтения русской классики, в особенности Пушкина и Толстого, спасающего от воздействия ядов декадентства, скепсиса, отчаяния. И наоборот, как призрак страшной опасности, грозившей духовным разложением его сводной сестре Ангелине, он принял то, что она зачитывалась сентиментальными английскими романами, убеждая себя: «Надо спасать Ангелину».

Как значительное событие, чтение требует внутреннего приготовления. По воспоминаниям Б. Садовского, Блок советовал ему: «Любимые книги нельзя читать как попало. Умейте выбирать для них подходящий день и час. Я, например, могу читать «Войну и мир» только в апреле, не позже полудня, а Жуковского — ночью в рождественский сочельник»¹. И повторил ту же мысль в письме к Брюсову в словах, поставленных нами

¹ Б. Садовской. Встречи. «Звезда», 1968, № 3, с. 185.

как заголовок к этой статье (VIII, 336). Процесс чтения у Блока артистичен: «Днями теперь чувствую, что молодею. Днями становлюсь легкомысленным мальчишкой, страшно интересующимся Достоевским, причем душа не лежит плотно и страстно на его страницах, как бывало всегда,— а скорее как бы *танцует* на них» (VIII, 133).

Среди записей Блока можно найти указания о методике чтения: читать надо не слишком много и творчески, для работы — с заранее готовым планом, проверяя его правильность, относясь внимательно к каждому автору, чтобы даже и у неталантливого выудить ценное из моря пустых слов (VII, 74—75). И Блок напряженно ищет эти глубинные слова; поразившую его книгу читает и про себя и вслух, в одной комнате, в другой, уподобляясь кладоискателю в порыве желания не упустить ни одной крупинки из золотоносной жилы. Существует запись об интересном опыте: параллельном чтении Засодимского и Еврипида (IX, 306).

По складу своей природы замкнутый, по обстоятельствам жизни связанный с избранным кругом литераторов и артистов, Блок искал в книгах выход к людям, к живым источникам современности. Он умел различать в них приглушенные, глубоко индивидуальные излияния современных лириков, и шумы, производимые общественными потрясениями. Сильнейшее впечатление произвела на него, например, книга Л. Гуревич «9 января» (СПб., 1906), составленная по документам, которую он прочитал, не отрываясь, с большим напряжением, услышав в ней «голос волн большого моря», способных «разбить в щепы» уединенное существование интеллигентов (VIII, 221, 222). Содержательны для него даже книжные объявления, говорившие об огромном притоке в литературу писателей из народа. «Довольно прочесть книжные объявления, чтобы почувствовать трепет, свидетельствующий, как говорит рецензент, о том, что «установка терпеть масса начинает борьбу по всей линии» (V, 114). Из современных писателей он особенно ценил Ибсена именно за его распахнутость в широкий мир современности: «Читая творения Ибсена, мы ни на минуту не можем чувствовать себя наедине с книгой. Творения Ибсена для нас не книга, или если и книга, то — великая книга жизни. И раз мы с Ибсеном — тем самым мы со всем современным человечеством. Раз мы с Ибсеном — мы на борту корабля, который борется с волнами в открытом море, мы слушаем немолчный голос великого прибоя» (V, 309).

Жажда познания жизни так же мощно бросала его к книгам,

как и отталкивала от них, едва только возникала угроза кабинетного затворничества. Настороженное отношение к книге отчетливо обнаруживается у Блока и в юности: «чтение — умудряющее и отрезвляющее; однако этот процесс, как всегда, «безвольный» — и угнетает иногда и оставляет желать большего в жизненном смысле» (VIII, 41) — и в зрелом возрасте: «Скучно, скучно, неужели жизнь так и протянется — в чтении, писании, отделявании, получении писем и ответании 'на них?'» (VII, 123); «...надоели театры, книги, искусство. Жить хочется мне, если бы было чем, если бы уметь» (VII, 248). Чрезвычайно опасной казалась ему подмена живых непосредственных впечатлений — вторичными, рожденными памятью о прочитанном. В путевом очерке об Италии «Призрак Рима и Monte Luca» он описывает свои ощущения от восхождения на высокую гору Monte Luca и увиденного в конце пути живописно выглядевшего доминиканского монаха: «...это последнее показалось довольно неожиданным, несколько книжным и не особенно нужным: не нужным потому, что в эту минуту оно было для меня эстетическим, а эстетика теряет смысл для человека, чувствующего себя на высоте и едва не упавшего в пропасть» (V, 402). То же отмечает Блок и в другом очерке «Девушка розовой калитки и муравьиный царь»; рассказывая, как, бродя по немецкому средневековому замку, воображал себе его древних обитателей: «И вот — влюбленной моей думой, расцветшей душою, моим умом, все-таки книжным, я различаю и госпожу» (V, 87). Блок понимал, что книга может и помочь и повредить ему. В замечательном письме к матери 1911 года он писал о произошедшем в нем важном переломе, о том, что тень декадентства отошла и он чувствует в себе много увлекательных и простых возможностей жить, публицистический пафос и потребность общения с людьми. Одно из парадоксальных проявлений этого перелома в смене читательских пристрастий: «Я способен читать с увлечением статьи о крестьянском вопросе и... пошлейшие романы Брешки-Брешковского, который... ближе к Данту, чем... Валерий Брюсов» (VIII, 331), — и в увлечении спортом, французской борьбой, столь сильным, что голландский борец Ван-Риль, кажется ему, вдохновляет его при работе над поэмой «Возмездие» больше, чем поэт Вячеслав Иванов. Окончательный вывод диалектичен: «Настоящее произведение искусства в наше время (и во всякое, вероятно) может возникнуть только тогда, когда 1) поддерживаешь непосредственное (не книжное) отношение с миром и 2) когда мое собственное искусство роднится с чужими (для меня лично —

с музыкой, живописью, архитектурой и гимнастикой)» (VIII, 332).

В рецензии на «Зеленый сборник стихов и прозы» (СПб., 1905) Блок предупреждал о двух равных опасностях для начинающих и второстепенных писателей — нежелании считаться с тем, что сделано в искусстве предшественниками, и обратном, так как «литературность, начитанность, известная тонкость, известный вкус, любовь к книге — все это способно поглотить их» (V, 586—587).

Обращаясь к новой для него демократической аудитории — посетителям Большого Драматического театра в речи перед спектаклем «Рванный плащ», Блок говорил о книге — грозном друге всей своей жизни и о писателях, неосторожно обращающихся с этим обоюдоострым оружием: «Не в том порок таких писателей, что они — книжные люди: книга — великая вещь, пока человек умеет ею пользоваться. Но ядом станет для него книга, когда он видит в ней только книгу, когда она прихлопнет его своей ученостью. Порок таких людей и писателей в том, что они — только книжники, только насквозь *проученные*, мертвые люди. Также и сила беззаботного народного певца не в том, что он вовсе не учен, вовсе не книжен. Учиться надо всякому, и народному певцу, как всякому другому. И те певцы, которые представлены в этой пьесе, любили учиться, и учились, и многое знали наизусть. Но они еще не заслонили от себя жизни мертвой буквой, они не успели стать сытыми и самодовольными — вот в этом-то и была их сила, их правда» (VI, 382).

В описание таких комнатных, прихлопнутых книгой писателей вложено много личного чувства; кажется, что Блок видит перед собой совершенно определенные конкретные лица. Ближе всего к нарисованному образу писатели Д. Мережковский и З. Гиппиус, с которыми Блока связывали длительные и очень сложные отношения, которые и привлекали его своей эрудицией и отталкивали схоластикой, умствованием, отвлеченными реакционными теориями. Именно их теории узнаешь в еще более гневной филиппике Блока в очерке «Катилина» (1918). «Я думаю, что навязыванье мертвых схем, вроде параллелей, проводимых между миром языческим и миром христианским, между Венерой и богородицей, между Христом и антихристом, — есть занятие книжников и мертвецов, это великий грех перед нравственно измученными и сбитыми с толку людьми, каковы многие из современных людей» (VI, 76). Имена «парижских книжников» (VIII, 233), как в презрительную ми-

пугу назвал их Блок, здесь тоже не названы, но к ним в первую очередь относятся упреки в надуманности, оторванности от жизни, сухом схематизме, которые Блок высказывал еще в 1908 году в «Письмах о поэзии». Они возглавляли петербургское крыло символистов, и именно в их журнале «Новый путь» были впервые опубликованы стихи Блока. Любопытно, что среди них было и стихотворение «Царица смотрела заставки».

Как бы там ни было, но активное использование образов, извлеченных из книг, знаменитых, легко узнаваемых — Гамлета, Офелии, Дон Жуана, Кармен,— при решении своих поэтических задач необходимейшей частью входило в поэтику Блока. Проблема книги потому так остро и стояла перед ним, что «книжность» отрицательную он иногда парадоксально обуздывал тем живым и великим, что в книгах же и находил. Все это слишком глубоко касалось и его самого как художника, и многих его современников.

Так молодой критик К. Чуковский, свидетель литературной жизни начала века, писал в 1907 году: «Пропала непосредственность из русской поэзии, и если теперь еще встретишь стихотворение без намека на такую-то страницу такой-то книги, то оно кажется каким-то простоволосым, провинциальным, неблаговоспитанным»¹. Поэт И. Анненский указывал в 1909 году: «То, что было только книжным при своем появлении, получило для нас теперь почти что обаяние пережитости»². В. Рождественский вспоминал о 1910-х годах, когда он был юным гимназистом: «Книга подменяла нам ощущение реального мира. И мы не были виноваты в этом. Вся окружавшая нас литература, все разговоры взрослых вращались в области отрешенного и нереального»³.

Вторжение литературных образов, названий книг, имен и героев, и даже самих писателей в поэзию начала века мы можем отметить у многих поэтов того времени. Так, М. Кузмин пишет: «Твой нежный взор, // Лукавый и манящий, // Как милый вздор // Комедии звенящей, // Иль Мариво капризное перо, // Твой нос Пьерро и губ разрез манящий // Мне кружит ум, как «Свадьба Фигаро».

¹ К. Чуковский. Об Александре Блоке. «Свободные мысли», 1907, 5(18) ноября.

² И. Анненский. О современном лиризме. «Аполлон», 1909, № 1, с. 12.

³ В. Рождественский. Страницы жизни. М.—Л., «Советский писатель», 1962, с. 115.

Характерно это и для раннего Мандельштама и особенно для Брюсова. Но любопытно, когда уже упоминавшийся поэт Н. Клюев, якобы от имени народа призывавший проклятья на интеллигенцию, ее культуру, ее, как он называл, «ржавые книги», начинает живописать деревенский пейзаж в виде древней, скорее всего старообрядческой книги: «Рыжее жнивье — как книга, // Борозды — древняя вязь. // Мыслит начетчица — рига, // Светлым реченьям дивясь», вспоминается чрезвычайно напоминающая Клюева зарисовка Блока в замысле драмы «Нелепый человек»: «Приходит некто бородатый и темный — приставать с «белой березкой», Святой Русью и прочим и прочим. Говорит набожно и книжно» (VII, 253). Совсем иное бунт Маяковского, но и в его гремящих стихах встречаем имена художников прошлого, и он может о предмете своей трагической любви воскликнуть: «Какому небесному Гофману выдумалась ты, проклятая».

Сила книжных увлечений многих поэтов XX века, отразилась и в поэзии Блока. В ней не только вся партитура сложных взаимоотношений современного Блоку городского человека с книгой, какие воплотились в стихах его коллег, от приятеля Блоком ее мудрости в величавом изображении старого книгочея: «А я — склонен над грудой книжной, // Высокий, сгорбленный старик» — до полного отрицания: «Устал я верить жалким книгам // Таких же розовых глупцов». В ней предлагаются и выходы из того замкнутого порочного круга, в котором были заключены многие книжные поэты, не знавшие, где искать противоядие от опасностей библиофильства, или не желавшие его искать.

Блок находил жизненную опору в произведениях тех писателей, которые будили социальные чувства, поднимая вопросы о бедных и богатых, казавшиеся элементарными и неинтересными эстетам и библиофилам-гурманам. В то самое время, когда «парижские книжники» провозгласили «конец Горького», Блок записал у себя в дневнике: «Спасибо Горькому и даже — «Звезде». После эстетизмов, футуристов, аполлонизмов, библиофилов — запахло настоящим» (VII, 134). Он взял под защиту и Л. Андреева, которого другие символисты обвиняли в некультурности, грубости, безвкусице. Блок и сам не идеализировал этого яркого, но неровного художника, он был ему бесконечно близок своей неистребимой ненавистью к буржуа, делавшей его книги взрывчатыми, резко отличными от средней литературной продукции. «Завелся в литературе кто-то «буйный» и «дерзкий», — писал о нем Блок в рецензии на «Сборник

товарищества «Знание» за 1904 год, — вносит тоску, раскол, почти заставляет тарелки бить — и все это через книгу, «*по-писаному*» *выходит!* Да ведь это, скандал, «литературный кошмар»! Выносимо ли для «приличного», сытого, «вседовольного и всеблаженного», — чтобы книга «втесывалась» в жизнь, в *домашнюю* жизнь! Да ведь сытый потеряет всякое уважение к такой книге... если еще может... Книгу уважали, пока все совершалось «как по-писаному»; и вдруг — все пишется, как свершается; да еще свершается-то как-то иначе, как-то «*не по-семейному*» (V, 555). Сочувственно писал Блок в 1907 году о переменах, произошедших в творчестве одного из наиболее «книжных» символистов В. Брюсова, который от «журчащей Годавери» и от книг, которые были «краше роз» — дошел широким путем до «современности» и «повседневности» (V, 206). Этот путь и привел обоих поэтов к признанию революции, вере в творческие силы народа, в то, что ему дано сказать в будущем такие слова, каких давно не говорила наша усталая, несвежая и книжная литература» (VI, 19).

В перспективе всего творческого пути Блока ясно видна односторонность попыток некоторых его современников представить его самого в примелькавшемся, привычном для тех лет облике подвижника книги, какая сделана О. Норвежским в его «Литературных силуэтах» (СПб., 1909). Здесь мог сказываться гипноз литературных настроений части интеллигенции, господствовавшей тогда апологии книги, которая временами принимала гротескные формы. Как курьезную назову работу поэтессы И. Гриневской «Право книги» (СПб., 1907), в которой серьезно доказывалось, что всякая книга — хранилище человеческой культуры, о чем бы она ни трактовала: о системе мироздания или мариновании грибов, — и должна быть окружена почтением вне зависимости от своего смысла, задач и исполнения.

* * *

Литературный книжный апофеоз мог вырасти на почве бурного роста самого книжного дела этих лет¹. Огромные, по сравнению с XIX веком, тиражи изданий, невиданные по раз-

¹ Общую характеристику книжного дела XX века см.: С. Белов и А. Толстяков. Русские издатели конца XIX — начала XX века. Л., «Наука», 1976; А. Сидоров. Книга и жизнь. М., «Книга», 1972; «400 лет русского книгопечатания. Русское книгопечатание до 17 года». М., «Наука», 1964, гл. 5, с. 468—592.

маху книжные выставки, повышение уровня библиографического обслуживания в ответ на растущий читательский спрос, резкое улучшение типографского и издательского оформления книги — все это создавало ощущение «праздника книги», как выразился в 1911 году критик В. Львов-Рогачевский. Книгоиздательское оживление заразило и Блока; на какой-то миг в 1912 году он предался несбыточным мечтам перевернуть все книжное дело в России с помощью издательства «Сирия», с которым имел тесную связь.

Книжная продукция начала XX века должна была поражать читателя не только обилием, но и качественными изменениями, присущими именно ей отличительными типологическими чертами. Бросалось в глаза, в частности, резкое увеличение количества альманахов и сборников, которое давало основание многим критикам определять современный этап книжного дела как «эпоху альманахов». Объяснения этому «альманашному листопаду» предлагались различные в зависимости от угла зрения: советские книговеды, в первую очередь изучающие прогрессивные издания, в частности сборники «Знания», обратили внимание на цензурные условия, бывшие более легкими для альманахов по сравнению с журналами; для одних современников Блока — причина в бурном развитии поэзии, нуждавшейся в печатной площадке, поскольку толстые журналы отводили стихам мало внимания; для других — в архаичности самого типа традиционного журнала, не поспевавшего за бурным ходом жизни; для третьих, обеспокоенных ростом декадентских модных альманахов, — в литературном разброде, вызывавшем совершенно беспринципные, случайные встречи под одной обложкой по-разному мыслящих художников.

Блок, также отметивший своеобразное подавление журналов альманахами, более полно, чем многие современники, осветил его в статье «Литературные итоги 1907 года», указав и на его социологическую подоплеку сочувственной ссылкой на мнение компетентного лица: «Толстые журналы, — говорил мне один почтенный ученый, — порождение эпохи крепостного права, когда помещикам надо было иметь в дальнем именье пухлую книгу, где сказано обо всем: о политике, о литературе, о театрах, об общественной жизни...» (V, 220) и дав ему литературно-общественную оценку. При том поэт отнюдь не подвергал огульному осуждению все альманахи, как это часто бывало с его литературными коллегами, не желавшими считаться с прогрессивной деятельностью в этой области того же Горького.

Оценка Блока достаточно сурова: «В хорошем случае — альманах есть средство собрать воедино лучший материал и освободиться от непременно навязываемой журнальной дряни. В других случаях альманах, наоборот, есть средство к тому, чтобы собрать вместе всякую однородную, а то и разнородную дрянь, или избавиться от «направления» (дорожка скользкая и «мистико-реалистическая») или умолчать о текущих общественных вопросах (высказываться о которых обязывает журнал)» (V, 222). Но при этом он четко оговаривает, что ведет речь только о модернистских сборниках, типа «Шиповника», и только последних лет, исключая первые брюсовские работы в издательстве «Скорпион», воскресившие традицию альманахов пушкинской поры.

Столь же острой была для Блока и проблема газеты, поскольку господствовавший во многих газетах тех лет стиль легковесного, поверхностно-злободневного отношения к искусству способствовал, по его мнению, разращению читающей публики. Очень широко он трактует самые эти термины: журнал, книга, газета, — давая им неожиданное и живое применение. Вот, например, оценка пьесы А. Амфитеатрова «Василий Буслаев»: «По существу — все изрядно упрятано в «литературу» [...] отчего эта самая русская мордобойная «правда» выходит немного слащавой, книжной, даже... газетной» (VIII, 524). И о человеке поэт мог сказать, что у него был «газетный деловой голос» (VIII, 475).

«Праздник книг» отразился в Блоке и в его повышенном интересе к внешнему оформлению изданий, о котором вспоминали его издатели: С. Алянский¹, Р. Иванов-Разумник², и о котором говорил он сам. Такой, каким был Блок (а у него встретишь также признания о зависимости его восприятия произведения, в данном случае переводов, от издательского оформления: «...когда они встречаются в журналах или газетах, — всегда читаются не так охотно, как оригинальные стихи: плохая бумага, два столбца, как в «Журнале для всех») (VIII, 155), не мог остаться равнодушным к подъему искусства книжного оформления, какое наблюдалось в начале XX века. К этому подключилось тогда множество крупных художников: К. Сомов, М. Добужинский, Н. Рерих, Н. Гончарова и др., — сумевших с такой полнотой высказаться в своих превосходных

¹ С. Алянский. Встречи с Блоком (Из записок издателя). «Новый мир», 1967, № 6, с. 169, 179, 201.

² Р. Разумник-Иванов. Вершины. Александр Блок. Андрей Белый. Пг., «Колос», 1923, с. 40.

книжных работах, что по ним, как заметили устроители выставки книжных обложек русских художников начала XX века в Ленинграде в 1977 году в Русском музее¹, можно составить более определенное представление о разных течениях и направлениях в изобразительном искусстве тех лет, чем по их станковым работам. Блок оказался не только ценителем «сомовских очарований», он умел почувствовать их принципиально новый смысл, складывавшееся тогда представление, что книга есть целостный художественный организм, в котором все элементы: обложка, переплет, формат, шрифт, бумага,— должны быть связаны единством и соответствовать содержанию книги. Замечания о том, подходит ли к той или иной книге ее «одежка», очень часты у Блока. Но нередкое в те года эстетство, погоня за внешним украшательством отталкивали поэта. Осуждал он так называемые «роскошные издания», издатели которых, по его мнению, проявляли либо полную глухоту к происходящему: «Я все более утверждаюсь... что замечательные русские журналы, «Старые годы» или «Аполлон», например, были какими-то сумасшедшими начинаниями. Перелистывая сейчас эти перлы типографского искусства, я серьезно готов сойти с ума, задавая себе вопросы, как сумели их руководители не почувствовать, во что превращаемся мы, чем станем через 3—4 года» (1919) (VI, 130), либо свою реакционную сущность: «Дни у букинистов — дрянное племя: от циничной глупости и грубости маленькой лавчонки — до сумасшедшего г-на Соловьева (букиниста), желающего показать, что русские двадцатые (и другие) годы были возрождением» (!!!), — печатающего свой «Русский библиофил» с сумасшедшей роскошью, которую порождает только реакция,— шаг небольшой» (1912) (VII, 130). В этих словах, усиленная гениальностью и высокой требовательностью такого читателя, как Блок, сказалась общая, характерная вообще для того времени тенденция насыщать смыслом все, в том числе и, казалось бы, нейтральные ко всему элементы книги. Бурная и сложная эпоха оставила резкие следы на многих книгах тех лет, всем своим внешним видом говоривших читателям о заключенных в них идеях и даже социальной позиции создателей. Да и сами читатели могли увидеть в них много больше, чем мы, отделенные десятилетиями от тех грозных лет. Вряд ли, например, мы заметили бы так, как один из ре-

¹ Е. Ко в туп. Предисловие. В кн.: Книжные обложки русских художников начала XX века. Каталог выставки. Л., 1977, с. 3. Гос. рус. музей.

цензентов выходявшего в 1900-е годы издания Пушкина под редакцией С. Венгерова¹, что шрифт, подобранный редактором с целью оформить издание в стиле Пушкинской эпохи, неприятно схож с тем, каким набиралась реакционная газета XX века — «Московские ведомости». И когда Блок пишет о II альманахе издательства «Гриф», что «шрифт его никогда не будет представлен ко двору» (VIII, 91), то это, конечно, шутка, но чрезвычайно типичная для своей неповторимой эпохи. (На этой почве, между прочим, выросло у Блока преувеличенное представление о смысловой значимости чисто внешних типографских и грамматических форм слова. Он активно протестовал против отмены старой орфографии, например, против упразднения букв ъ и ъ, считая, что и с ними могут быть у поэта связаны какие-то эмоции.)

Видом книг многие их создатели сигнализировали и о своих литературных групповых отличиях. Особенно усердствовали в этом футуристы; так что, по мнению современных ученых², при использовании их произведений за пределами первых изданий, в перепечатке на страницах современных полных собраний сочинений невозможна правильная историческая оценка тенденций и форм раннего русского футуризма. Одна из главных таких тенденций заключалась в том, чтобы противопоставить себя символизму, обвиняя его в целом в чрезмерном пристрастии к книге. Как провозглашал поэт В. Шершеневич, «символисты очень боялись жизни. Вожди символизма в России насквозь пропитаны книгой. Если некрасовоподобный поэт смотрел, по выражению философа С, «трудовой мозолью», то у символистов не зрачки, а переплет полного собрания сочинений мировой (по количеству) литературы [...] для аромата искусства требуется оперирование с натуральными продуктами, а не с консервами, не с книгами»³. Отсюда и подчеркнутый «антикультурный», «антикнижный» вид их изданий, печатавшихся то на обоях, то на грубой оберточной бумаге, с нарочитыми опечатками и небрежным расположением строк, со шрифтом и иллюстрациями, напоминавшими уличные вывески. Эта «антикнига», как остроумно определил ее современный исследова-

¹ Без подписи. Рец. на кн.: Библиотека великих писателей. Пушкин. Т. 1. СПб., Изд. Брокгауза — Ефрона, 1907. «Русское богатство», 1907, № 4, с. 115 (2-ой паг.).

² Н. Харджиев, В. Тренин. Поэтическая культура Маяковского. М., «Искусство», 1970, с. 42.

³ В. Шершеневич. Зеленая улица. М., «Плеяды», 1916, с. 21—22, 27.

тель¹, должна была эпатировать буржуа, протестовать против роскоши, эстетства, салонного гурманского библиофильства. Но, разумеется, чрезмерное экспериментаторство, отказ от веками освященных норм книгопечатания мог и отпугивать широкого демократического читателя, сужал круг распространения изданий. Парадоксален итог «антикнижной» тенденции футуристов: в будущем она сыграла значение для искусства оформления именно книги, способствовал обновлению и освежению его в работах последующих поколений художников, опиравшихся на богатые выдумкой лабораторные опыты зачинателей: Н. Гончаровой, М. Ларионова и самого Маяковского. Бывало, что футуристическое издание, утратив со временем свой боевой эпатирующий характер, неожиданно приобретало сходство с редкой ювелирной драгоценностью².

Блок тоже не любил богатую роскошную книгу, но был далек и от футуристических крайностей. Поэт был очень доволен тем, как было издано его «Собрание стиховорений» в издательстве «Мусагет» в 1911 году: «По-моему, издано превосходно — скромно, книжно, без всякого надоевшего декадентства» (VIII, 337). Подчеркнутая скромность большинства прижизненных изданий Блока резко выделяла их на фоне других и обращала на себя внимание как его современников, так и тех, кто брал в их руки спустя десятилетия³.

Блоку тоже было знакомо отвращение к литературщине, но его «антикнигой» были человеческие документы, та, например, исповедь не причастного к литературе, малообразованного человека, которую он хотел издать, рассказав об этом в статье «Дневник женщины, которую никто не любил». Они были интересны ему подлинностью своих свидетельств о неприятной, трагически неустроенной жизни человека начала века. Как писал Блок о «Записках Анны» Н. Санжарь и других подобных изданиях, «...в этих книгах есть не одни чернила, но и кровь; кровь, будто запекающаяся между отдельными страницами, и не словами фельетона надо отвечать на эти кровавые и мучительные слова» (V, 439). Такое восприятие книги, разумеется, полностью исключало желание облечь, например, ее в

¹ Е. Ковтун. Предисловие. В кн.: Книжные обложки русских художников начала XX века. Каталог выставки. Л., 1977, с. 5. Гос. рус. музей.

² Н. Харджиев. Памяти Наталии Гончаровой и Михаила Ларионова. Искусство книги, вып. 5. М., 1968, с. 316.

³ А. Чичерин. Иллюстрированная лирика Блока. Вопр. рус. лит. Львов, 1972, вып. 1, с. 125.

обложку, вырезанную в форме сердца, с пришитой к ней всамделишной пуговицей, как это было сделано в одном футуристическом издании.

Чужды были Блоку и те, правда, очень слабые «антикнижные» веянья, которые по-своему обнаруживаются и в изданиях лиц, близких к символизму, — например у консервативного писателя В. Розанова, который старался стилем выполнения иллюстраций сделать свои книги похожими на частный семейный альбом, демонстрируя камерность, «домашность» своих тем, ненависть ко всякой цивилизации¹. Для Блока эталоном была обращенная ко многим, значительная и по содержанию, и по внешности книга. Как писал он А. Белому, желая похвалить его газетную статью: «Символический театр» (твоя статья) для меня имеет значение объемистой книги» (VIII, 211). Такую книгу он считал достойной нести в народ, так именно хотел издать отчеты Чрезвычайной следственной комиссии по делам бывших царских министров: «Мыслится русская речь, немногословная, спокойная, важная, веская, понятная — и соответствующее издание государственной типографии (а не популярные книжечки, издаваемые еврейско-немецкой фирмой «Муравей»)» (VII, 276). И в работе в комиссии по изданию русских классиков для народа Блок тоже придерживался мнения не унижать народ популярными изданиями, но и не идти у него на поводу, как это еще в 1911 году с молодым репортерским пафосом провозглашал К. Чуковский: «К чорту же наши современные книги, эту библиотеку самоубийц, — слава и трижды слава каждой безграмотной каракуле Малафеева и Кобелева»².

Особенно парадоксально зрительное представление о значительной книге переплелось у Блока с ее внутренним образом в случае с изданием сочинений А. Григорьева (1915) под его редакцией, которое издательство собиралось было разделить на два небольших тома. Обеспокоенный этим Блок настойчиво просил выпустить издание одной объемистой книгой: «Я никогда не боялся толстой книги, скорее люблю такие. Деление будет не только «техническое», оно отразится на существе дела. Разумеется, я не могу этого доказать, но у меня такое чувство, что это будет прекрасная, тяжелая (и внешне пусть тяжелая) книга. Это ведь — вся жизнь его (хоть и не «полное» собрание стихов). Одна книга будет внушительна, а две, по-моему, рас-

¹ В. Шкловский. О теории прозы. М., «Федерация», 1929, с. 233.

² К. Чуковский. Мы и они. «Речь», 1911, 29 октября.

холодят; я сказал бы даже, что это может опять повлиять на судьбу его, и после смерти он может остаться тем же неудачником. Григорьев-поэт, по-моему, неделим, как Тютчев (хоть и совсем другой), как Боратынский...» (VIII, 441—442). Здесь есть, конечно, поэтическое преувеличение, но оно естественно в устах поэта, к тому же ощущавшего книгу почти как живое существо, как об этом писал в уже упоминавшихся воспоминаниях Б. Садовской. Отсюда и его неприятие научных, академических изданий русской поэзии, к выпуску которых в те годы впервые приступила Российская Академия наук (V, 546). Отсюда и экспрессивность образов, которые окружают книгу в статьях Блока, принимает он ее или отрицает. Кто, кроме поэта, мог бы так сказать о соотношении народного художника и современной книжной литературы: «Он произносит те творческие слова, которые мы находим теперь обессиленными и выцветшими на бледных страницах книг» (V, 52). Но самое важное, что можно ожидать от Блока, мы, естественно, ищем в его стихах, в которых часто встречаются образы, связанные с книгой. Любопытен в этом отношении сюжет рассказа, который Блок набросал в 1907 году. «Ученый сделал открытие в подборе библиотек: они подбирались одинаково, как будто одна душа собирала их в течение предыдущих столетий. Начать с того, как опрашиваются жители Земли, как доставляются бесчисленные каталоги» (IX, 92). Но этот замысел только замыслом и остался.

* * *

В стихах отношение Блока к книге запечатлелось со всей полнотой в крайних его полюсах. Она подана и как непременный атрибут тягостного затворничества современного горожанина в душной атмосфере кабинета, по-разному варьирующийся в разных стихах: «Только стены, да книги, да дни. // Милый друг мой, привычны они», «Зима прошла. Я болен. // Я вновь в углу средь книг», «Все снесет золотое время: // Мои цепи, думы и книги». В стихотворении «Друзьям» сказался страх поэта перед мыслью, что издания и его стихов могут стать со временем мертвой буквой, пищей для книжников: «Печальная доля — так сложно, // Так трудно и празднично жить, // И стать достояньем доцента, // И критиков новых плодить...» Но интересно, что сами книги в этом стихотворении описаны как нечто живое, способное говорить, и к ним можно обратиться так: «Молчите, проклятые книги! // Я вас не писал никогда!»

Возведение книги в ранг одушевленных существ — другой полюс блоковского ее восприятия — и так же не раз производится в его стихах. И как лирические героини стихов Блока меняют лики на всем пути поэта, так изменяет свой облик и книга — живая его спутница. Блок ранний, периода «Стихов о Прекрасной Даме», прорицатель и пророк, повсюду видящий знаки проявления мировых сил, как Гамаюн — птица вещая, умеющий предсказать страшное будущее, в стихотворении «Разгораются тайные знаки...» (1902) рисует неотступность и вседушедность этих предчувствий, настигающих лирического героя везде и, конечно, на страницах как бы сопереживающей с ним, умеющей чувствовать книги: «Убегаю в прошедшие миги, // Закрываю от страха глаза, // На листах холодеющей книги // Золотая девичья коса». Да и вся вселенная для него — книга, воплощение ее глубинного смысла, которого он хочет доискаться, рассказывающая ему о том, что недоступно непосвященным, как в другом стихотворении: «Он входил простой и скудный...», // На страницах тайной книги // Видел те же письма».

Блок «второго тома», цикл «Маски», весь проникнутый атмосферой легкой влюбленности, артистичности, освобождения от ставшего тягостным обета служения Рыцаря Прекрасной Даме... В стихотворении «Под масками» книги — тоже живые участники действия, но уже совсем в иной роли: «И позвякивали миги, // И звенела влага в сердце, // И дразнил зеленый зайчик // В догоревшем хрустале. // А в шкапу дремали книги. // Там к резной старинной дверце // Прилепился голый мальчик // На одном крыле». Это книги — бесплотные духи, потерявшие не только свою материальную типографскую тяжесть, но и апокалипсическую значительность, какая придана им, например, в стихотворении 1901 года С. Соловьеву. Своим дремотным присутствием они оттеняют легкое изящество, призрачность, грациозность любовной игры поэта и его дамы. В стихотворении из того же первого тома «Днем за нашей стеной молчали...» по образу книги узнаем и о другом поэтическом перевороте в Блоке этого периода. Изображенное в стихотворении некое злое дело, очевидно, заурядное бытовое убийство получает обобщенный символический смысл с оттепком грозной фатальности оттого, что оно подано через такую метафору: «Там в книге открылась страница // И ее пропустить не смели... // А утром узнала столица // То, о чем говорили неделю». Здесь сказался и интерес Блока к повседневной жизни, и его желание понять ее скрытый глубинный смысл.

Наконец, Блок последнего периода, трагедийный, мужественный, классичный, обратившийся к традициям высокого русского и мирового искусства. Соответственно и книга поднята в произведениях этого времени на пьедестал, окружена ореолом торжественности как воплощение благородного человеческого труда, подвижнического служения художника всему человечеству. Так именно рисует поэт создание своей книги в величавом, классически-строгом и неспешном Прологе к поэме «Возмездие» — в обращении к своей музе: «Ты, поразившая Денницу, // Благослови на здешний путь! // Позволь хоть малую страницу // Из книги жизни повернуть». Получить в дар такую книгу — все равно что принять у себя в доме посланца от целого мира — предсказателя судьбы поколений, как это изображено в стихотворении 1910 года «Юрию Верховскому (При получении «Идиллий и элегий»)»: «Но вот — какой-то светлый гений // С туманным факелом в руке // Занес ваш дар в мой дом осенний, // Где я — в тревоге и в тоске ...Мы посмеялись, пошутили, // И всем придется, может быть, // Сквозь резовость томную идиллий // В ночь скорбную элегий плыть».

Если в каких-то стихах книга и не выглядит такой живой, способной преображаться спутницей поэта, то зато он сам в соприкосновении с ней начинает жить удесятеренной духовной жизнью: «Станных и новых ищу на страницах // Старых испытанных книг, // Грежу о белых исчезнувших птицах, // Чую оторванный миг». Книга рядом с влюбленным в минуты любовного свидания, и по тому, как читается, он узнает силу стихийной страсти, охватившей его: «Смотри: я спутал все страницы, // Пока глаза твои цвели...», «Пойми же, я спутал, я спутал // Страницы и строки стихов...»

Крайние точки отрицания и возвеличения книги создают поле большого напряжения, в котором написаны слова Блока о той роли книги в жизни современного человека, о которой нельзя сказать, плоха она или хороша, а можно только сказать, что она огромна. Она открывает крепкие запоры, отделяющие замкнутые в себе души современных людей, позволяет одному увидеть мир сквозь призму неповторимого и глубокого индивидуального чувствования другого, заставляет читателя пройти тот длинный, сложный и мучительный путь, каким шел к ее созданию автор, стремясь полностью вылиться в своем творении. Как магнит огромного притяжения нарисовано создание самого книжного из современных поэтов В. Брюсова в стихотворении 1912 года «Валерию Брюсову (При получении «Зеркала теней»)».

Здесь уместно вспомнить символическую характеристику Брюсова, какую Блок дал ему в рецензии на другой сборник его стихов «Венок» (1906): «Это — всесветный скептик, поразмысливший в одиночестве, узнавший цену всем надрывам и падениям, свободно разъезжающий в колесном кресле вдоль книжных шкафов: «Вот Глинка — божья коровка»... Как опять стало тихо; и мир и вечное счастье снизошли в кабинет. И разверлись своды, и раздвинулись стены кабинета, а там уже вечер и сидит за веретеном, на угасающей полоске зари, под синим куполом видение медленное, легкое, сонное [...] это видение Тишины, возникшее на бледной заре, всю вселенную озарившее». Если перевести это поэтическое иносказание на наш прозаический язык, то оно расскажет нам, какой огромной потенциальной духовной энергией может быть заряжен, в представлении Блока, современный человек, укрощающий необъятные книжные лавины, аккумулирующий в себе духовный опыт всего человечества, заложенный в книге. Кажется, что сами стены кабинета расступаются перед освоившим книжные богатства, открывая выход в космос, к самой душе вселенной (мечта о полетах, между прочим, действительно владевшая кружком символистов-аргонавтов).

Космологические темы, очень частые в поэзии начала XX века, звучали и у Блока, связываясь иногда с образом книги, как например, в поэме «Возмездие», где огромное звездное небо обозначено метафорой — «Книга между книг». В стихотворении 1906 года «Тишина цветет» рассказывается о том, как в своем творческом уединении, наедине с природой поэт творит поэтические меры равновеликие ей, которые затем через книгу небывало приближат читателя к самой вселенной, сделают короткими самые дальние расстояния к небу: «Здесь легким образами и думам // Я отдаю стихи мои, // И томным их встречают шумом // Реки согласные струи. // И, томно опустив ресницы, // Вы, девушки, в стихах прочли, // Как от страницы до страницы // В даль потянули журавли». Эта книга, как бы распахнутая поэтом от одной линии горизонта до другой, вместившая в себя небо, с летящей вдаль журавлиной стаей, может научить любить и понимать природу больше, чем умели сами читательницы: «И каждый звук был вам намеком // И несказанным — каждый стих, // И вы любили на широком // Просторе легких рифм моих. // И каждая навек узнала // И не забудет никогда, // Как обнимала, целовала, // Как пела тихая вода». Стихотворение великолепно тем совершенно новым, рожденным именно в искусстве начала XX века

сочетанием глубочайшей нежнейшей лиричности, камерности с ощущением масштабности, огромности вселенной, в которой существует, к которой прислушивается человек нового века с утончившейся, усложнившейся духовной организацией.

Не случайно Блок ценил таких поэтов, как М. Кузмин и А. Ахматова, но умел по достоинству оценить и громоподобную, исполненную космической взрывчатости поэзию В. Маяковского.

В собственном искусстве Блок искал новых синтезов интимного и космического, личного и исторического, лирики и эпоса, и мы можем видеть это по стихам, содержащим в себе образы книги, разных периодов его творческого пути. Вот раннее, написанное в 1900 году стихотворение: «В часы вечернего тумана // Слетает в вихре и огне // Крылатый ангел от страниц Корана // На душу мертвенную мне. // Ум полон томного бессилья, // Душа летит, летит... // Вокруг шумят бесчисленные крылья, // И песня тайная звенит». Тема этого стихотворения внутренне близка к той, что составляет стихотворение Пушкина «Пророк»: возрождение художника к творчеству как акт высокаторжественный, символизированный встречей с высшим существом. Но поэт у Пушкина встретил шестикрылого серафима в пустыне, на перепутье дорог, а поэт Блока — на страницах книги. Все применено к более привычной для городского человека XX века ситуации чтения, уединенного размышления над прочитанным. Первая строка стихотворения Блока тоже дает некий намек на пейзаж, но это только символ, потому настоящим небом здесь служит распахнутая священная книга, со страниц которой слетает ангел. Стихотворение как бы исполнено родственными пушкинскими мерными и торжественными ритмами набата, передающими огромное напряжение полета и небесного посланца, и возрожденной души художника. Оно тем более велико, что за всем этим мыслится необходимость раздвинуть, разрушить воображаемые читателем стены уединенного прикнижного существования пророка новой эры. Уже по этому внешне, казалось бы, камерному, лирическому стихотворению можно было бы представить, что в будущем его автор найдет в себе достаточно духовной мощи и темперамента, чтобы свободно заговорить и быть услышанным всем миром.

Остановимся на одном из более поздних стихотворений Блока, вошедшем в цикл «Кармен».

Бушует снежная весна.
Я отвожу глаза от книги...
О, страшный час, когда она,
Читая по руке Цуниги,
В глаза Хозе метнула взгляд!
Насмешкой засветились очи,
Блеснул зубов жемчужный ряд,
И я забыл все дни, все ночи,
И сердце захлестнула кровь,
Смывая память об отчизне...
А голос пел: *Ценою жизни*
Ты мне заплатишь за любовь!

На первый взгляд, здесь может показаться лишним образ книги — в данном случае, повести П. Мериме «Кармен». Ведь весь цикл в целом внушен оперой Бизе, написанной по мотивам повести, и лирический герой цикла неоднократно и настойчиво воображает себя то слушателем оперы, то ее участником. Здесь он даже не двойтся, а множится, видя себя то за чтением книги, то в зрительном зале, то на месте Хозе, пронзенного убийственным взглядом Кармен. Но это как раз и дает возможность точно передать основную тему цикла — любовного поединка между поэтом и его вдохновительницей, понятого как акт высокой трагедии, как смертная битва двух равных по силе и духовной мощи сердец.

Трагедийное величие лирического героя выражено в том, что он сам желает этой любовной казни, вычитав свою страшную судьбу из книги так же отчетливо, как цыганка Кармен по руке Цуниги. Сила его страстного порывания к своей губительной мечте настолько велика, что в момент чтения он сам из глубины души воссоздает Кармен как живую, слышит голос ее, мгновенно проходит все ступени, отделяющие ее от него, тянется к ней из тайников своего сознания. Этот порыв саму лежащую перед ним повесть превращает из просто типографского создания в Книгу Судьбы, со страниц которой может слетать крылатый ангел. Видение, сверкнувшее ему из книги, настолько ослепительно, что он отводит глаза, не в состоянии выдержать его бушующего снежного огня. Открывая стихотворение образом, в котором в одном великолепном сплаве слились самые разные, противоречащие друг другу стихии: огня, снега, весны,— Блок вводит нас в атмосферу необычайности происходящего, где человек, оставаясь за своим столом, предаваясь такому уютному, домашнему занятию, как чтение, выходит на арену борьбы всемирных, всечеловеческих страстей. Апофеоз книги здесь доходит, пожалуй, до своего предела, вби-

рая в себя все, что мог Блок о ней сказать. В таком виде книга и вписывается в гениальные строки цикла: «Ты — как отзвук забытого гимна // В моей черной и дикой судьбе. // О, Кармен, мне печально и дивно, // Что приснился мне сон о тебе. // Вешний трепет, и лепет, и шелест, // Непробудные, дикие сны, // И твоя одичалая прелесть — // Как гитара, как бубен весны!».

Блок не был бы великим русским национальным поэтом, если бы не умел выйти за пределы книжного затворничества, вынося на свет, к людям, к народу, то, что ковалось в его душе, рядом с книгой — источником человеческого знания.

О. МИЛЛЕР

ПОМЕТЫ АЛЕКСАНДРА БЛОКА
НА ПОЛНОМ СОБРАНИИ СОЧИНЕНИЙ
М. Ю. ЛЕРМОНТОВА



В личной библиотеке Александра Блока, хранящейся в книжных фондах Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, находится Полное собрание сочинений Лермонтова в пяти томах под редакцией Д. И. Абрамовича¹, на страницах которого сохранились многочисленные пометы А. Блока.

Как заметил Д. Е. Максимов, автор известной работы об отношении Блока к Лермонтову, тема эта изучена еще далеко

¹ М. Ю. Лермонтов. Полное собрание сочинений, под редакцией и с примечаниями проф. Д. И. Абрамовича. СПб., Издание Разряда изящной словесности Императорской Академии Наук, 1910—1913. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

не достаточно¹, фактического материала для такого исследования очень немного, и в этой связи пометы А. Блока на полях академического издания сочинений Лермонтова представляют бесспорный интерес. Сделаны они в разное время и носят различный характер. Часть их (более поздняя) относится ко времени работы А. Блока над изданием однотомника Лермонтова². Эту часть помет, сделанных чернилами и цветным карандашом, можно датировать достаточно точно по записным книжкам поэта (IX, 468, 479, 482, 483, 486—491). Это ноябрь 1919 — март 1920 года. Другая часть помет, простым и чернильным карандашами, сделана раньше: заметно, что чернильные пометы в некоторых местах нанесены поверх карандашных. Можно с уверенностью сказать, что эти пометы сделаны между 1910 годом (годом выхода Полного собрания сочинений) и 1919-м (к которому, бесспорно, относится второй слой помет), и с большой вероятностью предположить, что эти пометы были сделаны при первом прочтении, сразу же по выходе томов. Это предположение отчасти подтверждается реминисценцией во второй главе «Возмездия» (написанной весной 1911 года) из поэмы «Измаил-Бей», где А. Блок подчеркнул слова: «Он очертил волшебным кругом // Ее желанья...» (у Блока: «Он дивным кругом очертил Россию»).

Здесь следует заметить, что к заимствованиям в творчестве Блока надо относиться чрезвычайно осторожно и совсем иначе, чем к проблеме заимствования в творчестве Лермонтова. Сам Блок однажды написал: «Каждая мысль нова, потому что ее окружает и оформливает новое. «Чтоб он, воскреснув, встать не мог» (моя), «Чтоб встать он из гроба не мог» (Лермонтов, — сейчас вспомнил) — совершенно разные мысли. Общее в них — «содержание», что только доказывает лишний раз, что бесформенное содержание само по себе не существует, не имеет веса» (IX, 378). Приведенная выше реминисценция также может быть простым совпадением, о котором, возможно, не стоило бы и говорить, если бы строки в «Измаил-Бее» не были выделены Блоком совсем незадолго до написания вступления во вторую главу «Возмездия». Таким образом, пометы, не связанные с работой над изданием однотомника Лер-

¹ См.: Д. Е. Максимов. Поэзия Лермонтова. М.—Л., «Наука», 1964, с. 248.

² М. Ю. Лермонтов. Избранные сочинения в одном томе. Редакция, вступительная статья и примечания Александра Блока. Берлин.—Пб., Изд. З. И. Гржебина, 1920.

монтова, предположительно можно датировать 1910—1913 годами.

Что же представляет собой эта более ранняя часть помет? К сожалению, только небольшую их долю составляют словесные пометы. Гораздо больше отчеркнутых или подчеркнутых строк и слов, и на вопрос о причине их выделения Блоком не всегда можно дать однозначный ответ. Смысл некоторых помет пока совсем неясен. Так, Блок пользовался своей индивидуальной системой значков, которыми отмечал некоторые стихотворения в сборниках самых различных авторов. Эти значки встречаются и в рассматриваемом нами издании Лермонтова¹.

С уверенностью можно сказать, что внимание поэта привлекают те строки Лермонтова, которые как-то позволяют проникнуть в его внутренний мир. «Почвы для исследования Лермонтова нет — биография нищенская. Остается «провидеть» Лермонтова», — писал А. Блок в статье «Педант о поэте» (V, 27). Видимо, один из путей «провидения» Лермонтова, по мнению Блока, — это исследование личности поэта по его произведениям. Поэтому прежде всего в центр внимания Блока попадает автобиографическая лирика Лермонтова 1830—1832 годов. Из выделенных здесь (отчеркнутых и подчеркнутых) Блоком строк составляется своеобразная лирическая исповедь поэта.

Вот некоторые примеры:

За то, что мрак земли могильный
С ея страстями я люблю...

И часто звуком грешных песен
Я, Боже, не Тебе молжю!

(«Молитва», 1829)

Но пылкий, но суровый нрав
Меня грызет от колыбели...
И, в жизни зло лишь испытав,
Умру я, сердцем не познав
Печальных дум печальной цели.

(«Н. Ф. И...вой»)

Один я здесь, как царь воздушной...

(«Одиночество»)

¹ Исследовать эти знаки Блока так же, как и всю его индивидуальную систему выделений текста в прочитанных книгах, можно будет только по окончании полного описания его личной библиотеки со всеми маргиналиями.

Хранится пламень неземной
Со дней младенчества во мне,
Но велено ему судьбой,
Как жил, погибнуть в тишине.

Беднейший среди существ земных,
Останусь я в кругу людей...

(«Отрывок», 1830)

Люблю мучения земли.

(«1830.
Мая 16 числа»)

Любить? — три раза я любил,
Любил три раза безнадежно.

(«Никто, никто,
никто не усладил»)

И показать, что сердце у меня
Есть жертвенник, сгоревший от огня.

Что ж! — Ныне жалкий, грустный я живу
Без дружбы, без надежд, без дум, без сил,
Бледней, чем луч бесчувственной луны,
Когда в окно скользит он вдоль стены.

(«1830 год. Июля 15-го»)

Я жертвовал другим страстям,—
Но если первые мечты
Служить не могут снова нам,
То чем же их заменишь ты?

(«Стансы»)

Мой смех тяжел мне как свинец:
Он плод сердечной пустоты.

(«Ночь»)

В стихах Лермонтова 1828—1829 годов преувеличенные выражения скорби и разочарования вызывают, по-видимому, пролическое отношение Блока. Например:

Хоть наша жизнь — минута свиденья,
Хоть наша смерть — струны порванной звон...

(«К Пу ...ну»)

Мое веселие, уж взятое гробницей...

(«Цевница»)

В стихотворении «К Д...ву» рядом с подчеркнутой строкой «И вновь мне возвратил покой» надпись Блока: «Каково!»

Но эти, навеянные литературной традицией гиперболические метафоры не помешали Блоку услышать за ними искренний голос юного поэта, и он отстаивает право Лермонтова на свободу выражения своих чувств. «Несоответствие между поэтическим вымыслом автора и внешними фактами его жизни», в котором Лермонтова «уличал» Н. Котляревский, А. Блок объяснял очень просто. «...Причина к тому ясна, как день,— писал он,— Лермонтов был поэт» (V, 28). Блок возражал против скептического недоверия, с которым Котляревский отнесся к «показаниям самого Лермонтова» (по выражению А. Блока). Это одно из основных разногласий его с Н. Котляревским. Д. Е. Максимов по поводу подобных романтических штампов в ранней лирике Лермонтова писал: «Конечно, эти условные декоративные характеристики — до тех пор, пока Лермонтов не освободился от них,— затрудняли выявление скрытой за ними живой, неповторимо индивидуальной человеческой личности»¹. Блоку, как видим, была хорошо понятна эта сложность раннего творчества Лермонтова, и он не находил здесь противоречия.

А. Блок чутко улавливает общие образы и мотивы в различных произведениях Лермонтова. Творческая история таких стихотворений, как «Расстались мы...», «Есть речи — значенье...», выявлена им со всей полнотой, причем его наблюдения оказались в этом отношении полнее и содержательнее комментария Д. И. Абрамовича. Эти наблюдения большей частью Блок использовал в своих примечаниях к одномнику. Среди этих сопоставлений несколько неожиданным и оригинальным представляется сближение стихотворения «Отрывок» («На жизнь надеяться страшась...») с «Мцыри». Непосредственно с замыслом этой поэмы «Отрывок», конечно, не связан, но общее на-

¹ Д. Е. Максимов. Поэзия Лермонтова. М.—Л., «Наука», 1964, с. 248.

строение (именно настроение, а не текстуальные совпадения) Блок уловил очень тонко и верно. Здесь нелишне вспомнить, что Белинский считал «Мцыри» самым автобиографическим произведением Лермонтова.

Интересно, что в другом случае Блок решительно отвергает ставшее вполне привычным сближение. В примечании Абрамовича к стихотворению «Настанет день — и миром осужденный...» написано: «Тот же мотив в стихотворении «К***. Когда твой друг с пророческой тоскою» (I, 367). Рядом надпись Блока: «Это неправда, главное было не в том». Общий мотив в этих стихах, тем не менее, несомненно присутствует (мотив казни, на которую герой обречен ввиду предназначенной ему героической миссии, подвига), но Блок, видимо, считает более существенными другие мотивы. Об этом свидетельствуют пометы на тексте обоих стихотворений. В стихотворении «Когда твой друг...» подчеркнуто «пророческой тоскою», двумя чертами отчеркнуты строки:

Что голова, любимая тобою,
С твоей груди на плаху перейдет.

Далее отчеркнуты строки:

Он был рожден для мирных вдохновений,
Для славы, для надежд, но меж людей
Он не годился...

Последние слова подчеркнуты, и рядом два восклицательных знака. Строка «Его душе не наложил цепей» также подчеркнута, рядом вопросительный знак и помета: «Так ли?» (Может быть, отступление от грамматики и сомнение в правильности прочтения данной строки привлекли внимание Блока.) Далее подчеркнуто: «...волна полночная простонет» (возможно, только как художественный образ). Таким образом, главное, что выделил здесь Блок, — это противопоставление героя обществу, его «странность», неизбежность конфликта с этим обществом и его трагическая судьба как результат этого конфликта.

В стихотворении «Настанет день — и миром осужденный...» подчеркнуто: «Таинственную душу и мученья», «Как червь к душе твоей // Я прилеплюсь...», «И будет жизнь тебе долга, как вечность, // А все не будешь жить». По-видимому, если проблематику первого стихотворения в прочтении Блока можно сформулировать как «избранник и общество», то проблематику второго — как «избранник и его возлюбленная».

Прочтя «Русскую мелодию», А. Блок около названия этого стихотворения написал «Странное», перечитал его еще раз и в конце приписал: «Не сказалось, хотел большего, знаю, о чем». «Русскую мелодию», действительно, отличают отрывочность, неточность выражений, так что у Блока были все основания назвать стихотворение «странным». Вместе с тем проблематика «Русской мелодии» очень значительна. Юный Лермонтов впервые пишет о процессе поэтического творчества. Художественные образы нужно облечь в слова, «дать им название», не потерять нить своего замысла, пока не разрушилось «нестерпимое сознанье». «Холодной буквой трудно передать боснень дум», — писал Лермонтов впоследствии. Здесь он подходит к теме, которой не раз будет касаться на протяжении своего творчества и которая в конце концов приведет его к «Пророку», но пока это первые подступы к теме, полные недоговоренности и неопределенности. Образ народного певца, с которым сравнивает себя Лермонтов, сам по себе значительный и не случайный в творчестве Лермонтова, оказывается на первом плане, что тоже в некоторой степени затрудняет понимание стихотворения в целом. Блоку были близки все эти проблемы, и недосказанность в стихотворении Лермонтова не помешала ему понять мысль автора.

В конце повести «Вадим» А. Блок написал: «Как же относиться к этому Лермонтов?» Эта надпись отражает самое начало, исходный пункт его размышлений над повестью Лермонтова. В дальнейшем в примечаниях к однотомнику он писал: «Будучи дворянином по рождению, аристократом по понятиям, Лермонтов, как свойственно большому художнику, относится к революции без всякой излишней чувствительности, не закрывает глаз на ее темные стороны, видит в ней историческую необходимость... ни из чего не видно, чтобы отдельные преступления заставляли его забыть об историческом смысле революции: признак высокой культуры»¹.

Несколько особняком стоит любопытное замечание А. Блока о судьбе лермонтовского стихотворения «Sentenz» («Когда бы мог весь свет узнать...»). Рядом с текстом стихотворения Блок приписал: «В мое время» (имея в виду, по-видимому, годы своей юности.— *О. М.*) это еще писали в альбомах «среднего круга», — интересное сведение о бытовании стихотворения Лермонтова в качестве альбомного.

¹ Цит. по: А. А. Блок. Собрание сочинений, в двенадцати томах, т. XI. Издательство писателей в Ленинграде, 1934, с. 421.

Большое число помет относится к поэтике и стихотворной технике. Прежде всего внимание Блока привлекали близкие к афоризмам художественные образы.

Вот некоторые примеры:

Я виноват перед тобою:
Цены услуг твоих не знал...

Ледяную встречаю руку
Моей пылающей рукой.

(«Разлука»)

..вьюгой зла

(«Стансы»)

Все так высоко, так взгромождено,
Как бурей на них нанесено.

(«Булевар»)

И сном никак не может быть
Все, в чем хоть искра есть страданья!

(«11-го июля»)

И тайных мук ничтожных причины...

(«Смерть»)

И для страны порочной слишком чистый...

(«Прекрасны вы, поля земли родной!»)

О тень твоя, но я люблю,
Как тень блаженна, тень твою.

(«Силуэт»)

Для сердца тайное страданье
В его знакомых звуках есть

Я клятвы юности нарушу,—
Все клятвы, кроме клятв любви.

(«Стансы к Д...»)

Что без страданий жизнь поэта?
И что без бури океан?

(«Я жить хочу...»)

Смерть, как приедем, подержит мне стремя;
Слезу и сдерну с лица я забрало.

(«Пленный рыцарь»)

Нас обманули те же сны.

(«Графине Ростопчиной»)

А душу можно ль рассказать?

(«Мцыри»)

Трудно сказать, почему Блок выделил некоторые образы в ранних стихотворениях Лермонтова. Может быть, они удивили его своей неожиданностью, может быть, даже вызвали ироническое отношение. Например, подчеркнуто: «Разнообразных гор кусты» («Черкешенка»), «И, тряхнувшись, в поле диком... Кучу каменных сердец...» («Два сокола»), «... (тогда свобода Не начинала свой побег)» («Олег»).

Примечания А. Блока к одноименнику Лермонтова содержат много указаний на особенности стихотворной техники. Но наблюдения Блока над стихом Лермонтова, отразившиеся в его пометах, использованы в них только частично. Между тем таких помет очень много. Так, в «Измаил-Бее» внимание Блока привлекла, по-видимому, внутренняя рифмовка в строках:

Когда он зрит холмы своих полей...
Меж тем белей, чем горы снеговые,
Идут на запад облака другие.

Подчеркнуты слова «полей» и «белей».

Рядом с текстом стихотворения «Еврейская мелодия» помета Блока: «Внутренние рифмы». В нескольких случаях Блок пометил на полях: «Сродство стиха» (например, возле текста стихотворений «Любовь мертвеца» и «Спеша на север из далека»).

Привлекли внимание Блока и некоторые неточные рифмы в ранних стихотворениях Лермонтова, о чем свидетельствуют подчеркнутые окончания рифмующихся слов (или слов, кото-

рые по положению в строфе должны рифмоваться): «кругом — деревьям», «остры — быстры», «войска — плеча», «карет — идет» («Черкесы»); «глубине — мгле» («Корсар»); «нелзя — ладья» («Последний сын вольности»); «миг — в них» («Измаил-Бей»).

В некоторых произведениях отмечена инструментовка. Так, в поэме «Измаил-Бей» отчеркнута строфа ХХІ (часть первая), начинающаяся словами: «Уж поздно. Путник одинокой...» Рядом надпись: «Инструментовка». В поэме «Мцыри» инструментовка дважды привлекла внимание Блока; строки:

И в исступлении рыдал,
И грыз сырую грудь земли,
И слезы, слезы потекли
В нее горючею росой...
А надо мною в вышине
Волна теснилася к волне,
И солнце сквозь хрусталь волны
Сияло сладостней луны...—

отчеркнуты, рядом надпись «Инструментовка».

Аллитерация отмечена Блоком в стихотворении «Дары Те-река»:

Я, сынам твоим в забаву,
Разорил родной Дарьял
И валунов им, на славу,
Стадо целое пригнал,—

а также в «Казачьей колыбельной».

В стихотворении «Листок» подчеркнута строка: «У Черно-го моря чинара стоит молодая». Внизу подпись: «Параллелиз-мы (аллит.)».

А. Блоку неизменно бросались в глаза заимствования в произведениях Лермонтова, особенно из Пушкина, даже минимальные по объему, то есть из двух слов. Так, например, в «Измаил-Бее» Блок подчеркивает: «Странник молодой» (часть первая, строфа ХХХІІІ) и рядом приписка: «Путник молодой (Пушкин)»; или подчеркнута строка: «Черкес не хочет отдохнуть». Рядом подпись: «Казак... (Пушкин)». Или: «И больше спрашивать не хочет» и приписка: «И спросить уже не хочет (Пушкин)».

В «Романсе» («Коварной жизнью недовольный») против строки «Забуду ль вас, сказал он, други?» надпись «Руслан» — отмечено не только текстуальное заимствование, сколько общая созвучность, сходство стиля. В примечании к этому стихотворению Абрамович пишет: «В последних двух стихах (то есть

«А колокольчик однозвучный // Звенел, звенел и пропал...».—
О. М.) видят влияние Пушкина» (I, 360). Блок приписывает:
«а в 5—8?» (то есть:

«Забуду ль вас, сказал он, други?
Тебя, о севера вино?
Забуду ль, в мирные досуги
Как веселило нас оно?»)

Краткие замечания Блока всегда очень содержательны и многозначительны. Так, в конце повести «Штосс» приписка: «Гоголь, Достоевский», которая свидетельствует о том, что Блок, прочтя повесть, сразу определил ее связь с произведениями писателей «натуральной школы».

Большая часть помет относится к вопросам издания Лермонтова и непосредственно к работе по подготовке однотомника. Уже на обороте форзаца первого тома надпись, которая свидетельствует о том, что Блок был занят вопросом о принципе подхода к орфографии подлинника. Там написано: «Внесены замечания С. Дурылина («Труды и Дни», тетр. VIII. Москва 1916). Надо сохранить: большова, поцалуй, дальном. Необходимо иметь в виду напечатанную там же заметку Н. П. Киселева». Блок имеет в виду статью С. Н. Дурылина «Академический Лермонтов и лермонтовская поэтика». В рецензии Дурылина исследуется текстологическая работа Д. И. Абрамовича в академическом издании. При этом он требует пунктуального соблюдения всех особенностей индивидуальной орфографии автора.

Страницы Полного собрания сочинений Лермонтова хранят следы кропотливой работы самого Блока, выбиравшего наиболее интересные варианты лермонтовских черновиков, которые он внес в примечания, и исправлявшего орфографию и пунктуацию там, где они влияют на звучание стиха. Блока во многом не удовлетворяло академическое издание. На первой странице «Демона» он пишет: «Текст неудовлетворителен. Следует предпочесть во многом карлсруйские издания. Я исправил, сличил с вариантами и Ефремовым». То, что Абрамович заменил многоточиями многие стихи Лермонтова, считая их «неудобными для печати», каждый раз вызывало, по-видимому, раздражение Блока. Так, в конце стихотворения «Девятый час, уж поздно» после строк, замененных многоточием, Блок приписал: «Исключены цензурой г. Абрамовича (8 стихов)». В то же время надпись Блока около заглавия стихотворения «Не знаю, надо ли» свидетельствует о том, что сам он колебался, включать ли

вообще стихотворение в «Избранные сочинения», поскольку предъявлял различные требования к академическому Полному собранию сочинений и избранным сочинениям. В предисловии к изданию Гржебина он писал: «Есть два способа издавать творения Лермонтова: или целиком, или одну треть, приблизительно, часть всего им написанного». В академическом полном издании Блок явно хотел видеть творения Лермонтова целиком, и каждый раз, когда в примечаниях Абрамовича написано, что стихи опущены, как неудобные для печати, Блок размашисто подчеркивал это место.

Не только текстологическая работа, орфография, пунктуация академического издания, но и вступительная статья и комментарии вызвали многие возражения Блока. Так, истоки мотивов лермонтовской поэзии Абрамович видит исключительно в самой личности Лермонтова. «Юношеские произведения Лермонтова, как и вся его поэзия, — продукт чисто индивидуального настроения, которое сложилось частью под влиянием врожденных задатков и склонностей к меланхолии и рефлексии, частью, как результат несчастных жизненных случайностей» (V, X — XI). Это замечание вызывает изумление Блока. «И это было можно печатать в Академическом издании!» — приписывает он рядом со словами Абрамовича (слова «можно» и «Академическом» подчеркнуты).

Во многих случаях, когда Абрамович указывает литературный источник того или иного произведения Лермонтова, сомнение Блока вызывает достоверность факта знакомства с ним Лермонтова. Отсюда многочисленные заметки на полях типа: «Неизв., читали ли тогда», «Читали ли тогда Гюго?» Абрамович пишет, что «под впечатлением «Дум» Рыльева» написана «Жалоба турка» (Блок замечает: «не доказано»), «Сыны снегов, сыны славян...» и «Олег» (Блок приписал: «а Пушкин?»). Перечисление стихотворений, навеянных Жуковским, также вызвало сомнение Блока (рядом с текстом восклицательный и вопросительный знаки). Стихотворение «Любовь мертвеца» в этом списке подчеркнута, рядом надпись: «вздор».

Продолжается эта своеобразная полемика с Абрамовичем и в той части статьи, где речь идет о стихотворной технике Лермонтова. С внешней, технической стороны, в стихосложении Лермонтова, — пишет Абрамович, — не видим каких-нибудь существенных нововведений» (V, 206). Рядом Блок выписал цитату из рецензии Дурылина: «С. Дурылин пишет: «Мудрено их увидеть человеку, ничего для изучения этого стихосложения не сделавшему». Абрамович приходит к заключению, что «точ-

ному определению не поддается вольный размер таких стих., как «Челнок», «Перчатка», «Воздух там чист», «Слышу ли голос твой...» — надпись: «поддается».

Комментарий Д. И. Абрамовича к стихотворению «Нет, я пе Байрон» явно не удовлетворил Блока. В нем написано: «В стихотворении видят доказательство эмансипации Лермонтова от влияния Байрона» (восклицательный знак Блока). Далее приведена цитата из Н. А. Котляревского: «Лермонтов сочинил эти стихи как будто из чувства самозащиты, предугадывая, что его назовут подражателем, как его, действительно, иногда называли» (I, 408; снова восклицательный знак Блока). Если первую часть этого комментария Блок, возможно, нашел примитивно упрощенной, то со второй, вероятно, не был согласен по существу. Сам он построил комментарий к этому стихотворению, исходя из более раннего «Не думай, чтоб я был достоин сожаленья...». Рядом с текстом этого стихотворения надпись: «в примеч. к «Нет, я не Байрон».

Отметил Блок и многие фактические неточности в комментариях академического издания. Так, в примечаниях к переводам Лермонтова написано, что они печатаются впервые. Блок помечает: «...Napoleon's Favewell» уже было напечатано у Висковатова». Иногда Блоку не нравился сам состав и форма комментария. В примечании к стихотворению «Как луч зари, как розы Леля» у Абрамовича написано: «Стихотворение считают вариантом V-й строфы стихотвор. «Девятый час, уж поздно...» (I, 373). Блок поставил рядом восклицательный и вопросительный знаки и написал: «Кто считает? зачем считает?» После примечания к поэме «Азраил», где, в частности, написано: «В поэме видят самый ранний первообраз Демона» (I, 409), Блок приписал: «почему самый ранний». В комментарии Абрамовича написано о Е. П. Ростопчиной, что она познакомилась с Лермонтовым в начале 1841 года, между тем Лермонтов был знаком с ней еще в студенческие годы). Блок отметил эту ошибку — три восклицательных и один вопросительный знак. В тексте письма Лермонтова к С. А. Бахметевой вычеркнуто многоточие и приписано: «многоточия нет, г-н редактор» (к изданию приложено факсимильное воспроизведение письма). Следует отметить, что письма Лермонтова включать в однотомник не предусматривалось, так что сличение текстов вызвано исключительно интересом Блока непосредственно к тексту лермонтовских писем.

Наконец, последняя помета Блока в V томе академического издания также относится к работе Д. И. Абрамовича, который

включил академическое издание сочинений Лермонтова в хронологическую канву жизни и творчества поэта. Блок, конечно, считал это невозможным с точки зрения научной этики. Против этих строк он поставил восклицательный знак.

Таким образом, изучение помет, не изменяя в принципе нашего представления об отношении Блока в последние годы его жизни к Лермонтову, показывает, насколько глубоко был осведомлен Блок в отдельных вопросах изучения творчества Лермонтова и какого бережного отношения и научной тактичности требовал при изучении и издании его произведений.

АЛЕКСАНДР БЛОК

И ФРАНЦИЯ



уховный союз яркого, самобытного художника слова с иными странами, иными культурами всегда предполагает наличие двух этапов — сначала интерес молодого писателя к той, дальней стране; потом — интерес там к его творчеству, первые переводы, первые критические этюды. Художник выбирает, замечает то, что ему эмоционально близко; и читатели в творчестве зарубежного автора тоже неизбежно выбирают, к чему-то оставаясь равнодушными, чем-то «заболевая» всерьез. О роли французской культуры в становлении Александра Блока советские ученые, естественно, писали¹, хотя специального исследования на эту тему, к сожалению, не появлялось. Второй аспект затронут нашим литературоведением меньше. В работах С. А. Небольсина и

¹ Из публикаций последних лет назовем: К. Н. Григорьян. Верлен и русский символизм. «Русская литература», 1971, № 1.

А. Л. Григорьева¹ французский материал по необходимости фрагментарен; публикации, которая была бы аналогична сообщению А. Пайман «Александр Блок в Англии» («Русская литература», 1961, № 1), пока нет. Данная статья и ставит своей целью — начать разговор о судьбах поэзии А. Блока во Франции.

Порой период взаимного интереса — когда писатель хорошо известен в другой стране уже при жизни — бывает длительным, полновесным. В судьбе А. Блока этот период был трагически краток: в 1914 году — первые подборки его стихов во французской прессе; в 1921 — скорбный некролог в журнале Анри Барбюса «Кларте». Когда Блок посетил Францию — в 1911-м и в 1913 году, он был уже известным поэтом, но Франция его еще не знала. А он сам поверял весь строй незнакомой ему жизни тревогами и надеждами России.

Блок как-то сказал, что любит родину любовью-ненавистью. Все причины этой любви-ненависти он вновь обдумывал, соприкасаясь с реальностью иных стран. Он пишет матери о «бедной и милой Бретани»: «Разумеется, здесь нет нашей нищеты, но все кругом отчаянно и потно трудится» (VIII, 357). В рыбаках и крестьянах он находит что-то чеховское и сообщает, что Париж для бретонца «обетованная земля — всегда и неизменно в виде «Москвы» для трех сестер» (VIII, 359).

И если среди серых будней звучала нота героики, поэт снова сверял ее по привычному камертону — а что было бы у нас в России?..

«Недавно в одном из вертящихся маяков, — рассказывал он Александре Андреевне, — умер старый сторож, не успев приготовить машину к вечеру. Тогда его жена заставила двух маленьких детей вертеть машину руками всю ночь... Я думаю, русские сделали бы то же самое» (VIII, 355).

В суждениях Блока о зарубежных городах и весях нет ни грана превосходства. Его отвращают не национальные обычаи, не странности национального характера, а социальное лицо буржуазной цивилизации, черты которой в Париже обозначились тогда отчетливее, чем в Петербурге. Строки Блока о «чудовищной бессмыслице, до которой дошла цивилизация», «о шнырянии автомобилей, лишенном всякого внутреннего смысла» (VIII,

¹ С. Небольсин. Александр Блок в современном западном литературоведении. «Вопросы литературы», 1968, № 9; А. Л. Григорьева. Русский модернизм в зарубежном литературоведении. «Русская литература», 1968, № 3.

365), о рекламно-крикливой прессе, которая сразу, по словам Блока, и свободна и продажна, о «демократических республиках», позволяющих «буржуа... где им угодно, пасть и гадить» (VIII, 426) — могли бы громко скандировать наши современники, бунтующие на Западе против «общества потребления» — столь пронизательно острой кажется реакция Блока на устрашающие чудеса нейлонового века, лежавшего тогда в колыбели. Внутренним взором Блок сумел разглядеть первые симптомы той болезни, разгар которой переживает капиталистический мир сейчас.

В драмах Корнеля, романах Флобера, комедиях Мольера, стихах Верлена и Бодлера — Блок искал ответа на вопросы, тревожившие Россию. Влюбленность свою в средневековые Блок не скрывал. Он самозабвенно переводит миракль о Теофиле трувера XIII века Рютбефа, потом флоберовскую легенду о Юлиане-странноприимце и статью Ренана про Ирода Великого, пишет предисловие к «Легенде о прекрасном Пекопене и прекрасной Больдур» Виктора Гюго.

Бретонскими же преданиями эпохи альбигойских войн навеяна драма «Роза и Крест». Виктор Максимович Жирмунский был прав, чувствуя в этой преданности Блока средневековым сюжетам внутренний протест против упаднической культуры современного ему декаданса¹. Комментируя «Розу и Крест», Блок все время напоминал, что драму не следует читать как историческую. «Вовсе не эпоха, не события французской жизни начала XIII столетия, не стиль — стояли у меня на первом плане, когда я писал драму» (IV, 530).

Первичные импульсы, объяснял автор, были внеисторичны. Только на второй стадии работы вступили в игру исторические и географические реалии. Блок щедро отдавал пьесе свои воспоминания о скалистых берегах Бретани, суровых лицах моряков, воспоминания, которые были еще совсем свежи; к пьесе Блок приступил в 1912-м, а в Бретани провел лето 1911 года.

Обращаясь к легендам и преданиям, Блок хотел убедить читателя, что вечные проблемы сердца и разума, чести и долга не могут покинуть нашего века; он учил мыслить «внеисторически»; в его понимании это означало всеисторически, то есть храня в своем сознании память о разных эпохах человеческой истории, чтоб не сбиться с пути в том мире, который теперь, по словам Блока, «уже весь закован в железо». И для революционной

¹ В. Ж и р м у н с к и й. Драма Александра Блока «Роза и Крест». Изд. Ленинградского университета, 1964, с. 9.

России Блок хотел сохранить сильные страсти, обжигающие темпераменты. «...Мы требуем,— заявил Александр Блок от имени Коллегии Театрального отдела Наркомпроса,— Шекспира и Гёте, Софокла и Мольера, великих слов и великого смеха — не в гомеопатических дозах, а в настоящих...» (VI, 282).

Истоки такого внимания к силе художественного слова находим у раннего Блока — в его оценках французской поэзии, прежде всего символизма, то есть того лирического потока, который будил в нем живейший интерес.

Эпиграфом к первому своему стихотворению «Одной тебе, тебе одной» он поставил строку Бодлера; имя и внешность Верлена дал одному из персонажей пьесы «Незнакомка». Каждого поэта, с которым соприкасался, Блок судил по неистовству подлинного чувства. Он полюбил Бодлера за уверенность, что и «находясь в преисподней можно грезить о белоснежной вершине» (V, 537). Напротив, эпигон символизма Себастьян Шарль Леконт оттолкнул русского поэта осторожным умением дозировать радость и печаль, «*трезвостью мечты*», «*благоразумным полубезумием*» (V, 612).

Эмоциональную мощь произведения Блок соотносил с тоном общей народной жизни. Эгоистический вопль отчаяния, до каких бы искренне высоких нот он ни поднимался, Блоку трудно было отождествить с «великими слезами» настоящего искусства. Ему казалось постыдным «нарушать визгливым воем своей расстроенной души важную торжественность мирового оркестра» (V, 417).

Гражданственность лучших представителей русского символизма, а также влияние Л. Н. Толстого и М. Горького привели к тому, что «в культурном общении России и Франции кануна империалистической войны передовой стороной выступает Россия»¹. Проницательные замечания А. Блока о французском искусстве подтверждают это. В отдельных стихах французских символистов Блока явно раздражал привкус эгоистического самолюбования проклятым состоянием. Блок всерьез, например, ценил Верлена, чьи стихи были для него, как он говорил, «одним из первых острых откровений новой поэзии» (VIII, 219). Получив в подарок от Валерия Яковлевича Брюсова книжку переводов Верлена, Блок отложил ее в сторону. «...Для настоящих книг всегда жду несуетных часов» (VIII, 336), — объяснял он. И все-таки, вспоминая процесс формирования собственных ху-

¹ С. М а к а ш и н. Литературные взаимоотношения России и Франции XVIII—XIX вв. «Литературное наследство», т. 29—30, 1937, с. LXIX.

дожественных вкусов, Блок считал весьма важным, что литература началась для него «не с Верлена и не с декадентства вообще» (VII, 12); «мистика, которой был насыщен воздух последних лет старого и первых лет нового века» (VII, 13), была довольно долго ему чужда, он успел окрепнуть и встречал следующие влияния уже во всеоружии зрелости¹.

Даже эти бегло воскрешенные вехи связей А. Блока с французской культурой позволяют лучше понять последующее: путь поэзии Блока во Франции, критерии интереса, пристрастность исследователей, борьбу различных точек зрения.

Блок, как и Маяковский, пришел во Францию вместе с Октябрем, он перешагнул границы вместе со своими двенадцатью красногвардейцами. В 1920-м и 1923-м — первые отдельные издания Блока во Франции: два различных перевода поэмы «Двенадцать».

Блоком сразу заинтересовалась революционно настроенная французская интеллигенция, о чем свидетельствуют переводы его стихов Пьер-Жан Жувом для газеты «Ви увриер» (1921) и отдельные страницы «Скифов» в журнале «Кларте» (1922, январь). Спустя два года «Кларте» снова (1924, № 67) возвращается к текстам Блока, представив едва ли не полновину журнального объема манифестам «Крушение гуманизма» и «Россия и интеллигенция». В той дискуссии об отношении художника к политике, которая шла тогда во Франции, статьи Блока вместе с публиковавшимися в «Кларте» выступлениями Маяковского, Горького, Луначарского, были по существу, теоретическим ориентиром, помогавшим редакции держать верный курс.

В 1928—1929 годах появились развернутые очерки, посвященные творчеству русского поэта — в книгах Владимира Познера, Валентина Парнака, Жана Легра. В 30—50-е годы стихи Блока уже неизменно входят в антологии русской советской поэзии; а главы о его творчестве — в любую серьезную монографию, посвященную современной литературе, от очерковой книжицы Андре Робена² до раздела в многотомной «Истории литературы», выпускаемой издательством «Плеяда».

Поэма «Двенадцать» выдержала несколько изданий, послед-

¹ Об отношении А. Блока к французской культуре см. также статьи: В. Асмуса «Философия и эстетика русского символизма» и В. Гофмана «Язык символистов». «Литературное наследство», т. 27—28, 1937.

² André Robin. Quatre poètes russes: V. Maïakovski. B. Pasternak. A. Blok. S. Essenine. Paris, 1949.

нее — двуязычное, составленное Элианой Биккер, — относится к 1967 году.

Огромный тираж «Избранного» Блока, выпущенного издательством Сегерс с предисловием Софи Бонно-Лаффит, свидетельствует, что поэзия его становится общефранцузским достоянием.

Дело перевода необычайно трудно. Французский язык имеет другую структуру, которая не знает ни ямба, ни хорей, ни анапеста. Силлабо-тонический стих по необходимости переводится силлабическим. Мешает и давняя для французской переводческой школы традиция давать вместо поэтического перевода, просто точный, литературно грамотный подстрочник. По поводу, например, издания «Двенадцати», подготовленного Элианой Биккер, рецензенты писали вполне благосклонно: «Зная, что эвфония и полноразличность стихов Блока непередаваемы, мадам Биккер ограничила свою задачу точным воспроизведением мысли поэта».

Нарушений авторского текста при этом действительно удается избежать: так, в переводе стихотворения «Грешить бесстыдно, непробудно» Элиана Биккер упоминает и голову, «трудную» от хмеля, и заплыванный пол, и горячий лоб, и медный грошик, и зацелованный оклад, и пузатый комод. Но поэзия исчезла, ее заменил добросовестно выполненный подстрочник. Значительно интереснее манера перевода Юбера Жюэна: «Новая Америка» получилась у него произведением величавым, может быть излишне уитменовским, но с глубоким ощущением музыки блоковского стиха.

Для двуязычного издания антологии «Русской поэзии» (1965) все переводы Блока выполнены французским поэтом Франсуа Керелем. Тончайшее произведение Блока «Незнакомка» Франсуа Керель перевел поистине блестяще, сохранив и аромат и очень близкое звучание: «Бессмысленно кривится диск» — «Grimace un disque absurdement»; «И очарованную даль» — «Un horizon d'enchantement». В бесспорной удаче поэта Франсуа Кереля есть определенная закономерность: в Англии лучшими переводчиками Блока тоже считаются поэты — Алекс Миллер, Фрэнсис Корнфорд¹, Хью Макдиармид, которому принадлежит тонкое переложение «Незнакомки».

Среди французских переводчиков, не отступивших перед трудностями силлабического стихосложения, хочется назвать и

¹ См. об этом: А. Пайман. Александр Блок в Англии. «Русская литература», 1961, № 1, с. 215 и 219.

Габриэля Ару. Переводя цикл «На поле Куликовом», Ару стремился сохранить мелодику блоковской строки. Удачно найден рефрен «*rasse au galore*», и переводчик сознательно повторяет его дважды (жертвуя блоковскими вариациями «И мнет ковыль», «Пронзили нам грудь»), понимая, как важно донести музыку этого бега по бескрайним полям.

У перевода цикла «На поле Куликовом» — героическая судьба. Отпечатанный на серой грубой бумаге, он вместе с оружием и продовольствием был сброшен с английского самолета над Францией в конце 1943 года. Может быть, на размокших, растрепанных листах не все макизары разобрали имя автора. Но стихи были о России, о ее сражениях с непрошеным чужеземцем. Стихи пророчили возмездие и победу. Они были нужны.

Интерес к творчеству Александра Блока не ослабевает. Более того, к его поэтическим строфам или эстетическим манифестам апеллируют французские критики, решая более общие проблемы — о сущности поэтического символа, эволюции стихотворного языка и т. п. Среди различных аспектов изучения творчества А. Блока во Франции дискуссионными являются и характер соотнесенности русского символизма с французским, и тип контакта художника с историческими событиями эпохи, и отношение революции к культуре, и, наконец, взгляд на эволюцию поэтического образа от конца XIX века к нашим дням, то есть проблема художественного новаторства. Метод прочтения русского поэта французской критикой позволяет коснуться важных теоретических вопросов.

В 1921 году Александр Блок, рассерженный предвзятыми аналогиями, резко отмежевался от французского символизма: неправда, будто «русский и французский символизм имеют между собой что-то общее»; наше «литературное направление» только «по случайному совпадению носило то же греческое имя» (VI, 177).

Тридцать лет спустя его биограф Софи Бонно-Лаффит, излагая эстетические принципы французских символистов, радостно сообщила: «Блок воспринял эту идею и сделал ее своею», «Блок реагировал точно так же», «Блок свершает абсолютно то же самое»¹.

Истину, конечно, скорее потеряешь, чем отыщешь, в том

¹ S. Laffitte. Le symbolisme occidental et Alexandre Blok. «Revue des études Slaves», 1957, t. 34. Более диалектично очерчены связи А. Блока с французским символизмом английской исследовательницей Жоржетт Дончин. См. G. Donchin. The influence of French symbolism on Russian Poetry. The Hague, 1958.

случае, если стягивать творческие нити в мертвые узлы литературных школ, — операция, над которой Блок не раз иронизировал: «...многие школьные и направленные цели, казавшиеся ночью верными и крепкими, оказались при свете утра только тоненькими цепочками, на которых можно и следует держать щенков, но смешно держать взрослого пса» (V, 342).

Противоречивой проблеме символизма советское литературоведение отдало много сил, очертив и глубокие размежевания в русской поэзии после революции 1905 года¹ и трагические отношения «друзей-символистов»², процесс освобождения Блока «от влияния декадентско-символистской поэтики», его путь «от уединенной кельи мистика до трибуны на народной площади»³.

Автор данной публикации оставляет в стороне сложнейшие аспекты соотношения между романтизмом, символизмом и реализмом, касаясь только тех конкретных моментов, которые непосредственно связаны с судьбами творчества Александра Блока во Франции.

Конечно, в истоке возникновения русского и французского символизма была и острая реакция на позитивистскую лжеопределенность, и бунтарство против прописных догматов буржуазной морали («обладать тем единственным словом заклинания, которое еще не стало «ложью». — V, 9—10), и требовательное — порой до фанатизма — отношение к поэтическому слову, которому запрещалось даже отдаленно быть похожим на слова научного трактата или газетного очерка. Кстати, и более поздняя реакция — уже на символизм — имела в России и Франции несколько соприкасающихся линий. Акмеизм спешил отказаться от потусторонних глубин ради трепетных радостей бытия, любил стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линию в противовес символизму, который «старался использовать текучесть слова»⁴, «романская школа» (Ж. Морэас и другие) во Франции ответила на смятенность Рембо и Вер-

¹ Б. В. Михайловский. Символизм. В кн.: «Русская литература конца XIX — начала XX в. 1901—1907». М., «Наука», 1971; Л. К. Долгополов. Поэзия русского символизма. В кн.: «История русской поэзии», т. II. Л., «Наука», 1969.

² Вл. Орлов. Пути и судьбы. Литературные очерки. Л., «Советский писатель», 1971 (глава «История одной «дружбы-вражды»).

³ Вл. Орлов. Александр Блок. Вступительный очерк (I, XXXIV, XVII); см. также: Вл. Орлов. Александр Блок. Очерк творчества. М., Гослитиздат, 1956, с. 108 и сл.

⁴ С. Городецкий. Некоторые течения в современной русской поэзии. «Аполлон», 1913, № 1, с. 46.

лепа гармонично-успокоенными картинами природы и вновь почти парнасской детализацией живописных интерьеров (Альбер Самен, Луи Ле Кардонель). Но общий абрис эстетического импульса и конкретные формы его проявления разнятся иногда до неузнаваемости.

Символика, символизм, реалистический символ — эти аспекты поэзии Александра Блока в их изменчивости от «Стихов о Прекрасной Даме» к «Двенадцати» — хранят много теоретических тайн даже для советских исследователей. Удивительно ли, что во Франции, в атмосфере запутаннейших идейно-эстетических коллизий, художественное слово Блока вызывает ожесточенные споры?

Представляется плодотворным проследить, как трактуется французским литературоведением образ-символ в поэзии А. Блока; даже если оставить в стороне вопрос о характере блоковской символики вообще и соотношении реализма с романтизмом и символизмом, здесь в определенной степени обозначатся ключевые теоретические аспекты, актуальные для сегодняшних литературных дискуссий. Работы французских «блоковедов» — почти всегда аргумент в споре, ответ на животрепещущие культурно-политические вопросы. Ю. Жюэн напоминал, что «между Блоком и символизмом есть связи, но не зависимость»¹.

Сложнейшей проблемой «разных символизмов» советское литературоведение занималось много².

Если наиболее прозорливые из французских критиков (Ю. Жюэн, Р. Лакотт) тоже напоминали, что «русских символизмов существовало одновременно по крайней мере два», то разными «символизмами» богата и Франция; символистская двуплановость принимала контрастный облик в творчестве разных поэтов, а порой и одного поэта на меняющихся биографических рубежах.

Критики, убежденные, будто «из-под пяты лиры Некрасова» русскую поэзию вызволил призыв Верлена «музыка — прежде

¹ Эту мысль Ю. Жюэн развивал в связи с выходом во Франции книги прозаических произведений Блока (См. H. Juin. Alexandre Blok prosateur. — «Quinzaine littéraire», 1974, № 195, 1—15 octobre).

² См.: Б. В. Михайловский. Символизм. В кн.: «Русская литература конца XIX — начала XX в. 1901—1907». М., «Наука», 1974; В. Д. Сквозников. Александр Блок против декадентства. М., 1964; П. Громов. А. Блок, его предшественники и современники. М., «Советский писатель», 1966; В. Перцов. Поэты и прозаики великих лет, М., «Художественная литература», 1969; Л. И. Тимофеев. О поэтике Блока. В кн.: Л. И. Тимофеев. Советская литература. Метод, стиль, поэтика. М., «Советский писатель», 1964.

всего», будто тогда только русская муза очнулась и узрела вдруг «скудость, серость идей и стиля поэтов-граждан»¹, — такие критики ставят перед кривым зеркалом историю не только русской, но и французской поэзии. Великие поэты связаны по рукам и ногам своими собственными программными фразами: «музыкальность прежде всего» (Верлен), «передать неясное неясным» (Рембо), «стихотворение должно быть немым» (Малларме).

Конечно Верлен и впрямь противопоставлял музыкальность смыслу, он действительно предлагал искать тайну жизни за чертой земного, на просторе провидческих снов. Но можно ли забыть, что именно ему во сне явилось Чудище-Бонапартизм и заставило заключить стихотворение. «Чудовище» гражданской, напугавшей цензуру строкой «Проклятый этот сон не прерван и поныне»². Конечно, перу Артюра Рембо принадлежит сонет «Гласные», узаконивший оргию произвольных ассоциаций, но ведь он же велел поэзии «вмешиваться во все», раскрепостил ее от страха перед непоэтическими сферами реальности, увлек очарованием разговорного, народного языка.

В стихотворных опытах французских поэтов Блок стремился открыть бунтарство души, характерное для той эпохи лирическое настроение, активно не приемля «разлагающей» иронии, когда «все обезличено, все «обесчещено», все — все равно» (V, 347).

Нет, интеллигенту, вступающему в сознательную жизнь на рубеже XIX—XX веков, обойти стороной вихрь сомнений, поднятый «проклятыми поэтами», было, конечно, невозможно. Завершалась определенная идейно-эстетическая эпоха, которую надо было пропустить через себя даже для того, чтобы ее преодолеть. Художник, уверенный в себе, свободно движущийся в родной стихии народного искусства, только так и мог встречать «иноземные влияния»: отвергая декадентство, заинтересованно наблюдать приметы обновления поэтического языка.

Контакты Блока с французским искусством устанавливались вовсе не на волне алогичных цветовых ассоциаций или пресловутых «молчащих образов». Тем более неверна «статичная» оценка интереса Блока к поэтам-современникам, словно она сложилась в начале века раз и навсегда.

Приведу определение Софи Бонно-Лаффит, определение по-

¹ S. Laffite. Op. cit.

² Разыскания в этой области принадлежат Н. И. Балашову. См.: «История французской литературы», т. III. М., Изд-во АН СССР, 1959, с. 394.

чти парадоксальное, потому что отнесено к Блоку в целом: он принадлежит к числу поэтов «сосредоточенных исключительно на самих себе. Они не видят ничего из того, что их окружает, но блистательно умеют рассматривать каждое движение собственной души... Блок никогда ни в чем не принимает участия. Он всегда остается одиноким наблюдателем»¹.

В этом зеркале мог бы себя узнать — и то с трудом — автор «Стихов о Прекрасной Даме», но как согласовать с утверждаемым эгоцентризмом «Город», «Страшный мир», «Возмездие», «Народ и интеллигенция», «Интеллигенция и Революция», «Двенадцать»?

Такую предвзятую трактовку отменяют сами соотечественники Софи Лаффит — и Рене Лакот, автор многочисленных очерков, посвященных советской поэзии, и Андре Брюйер, внимательный к «столь восприимчивой», как он пишет, «душе Блока, ...живо отвечающей на настроения различных классов населения... бурно симпатизирующей массам».

Утверждая статичность идейно-эстетической позиции Блока, французские исследователи вольно или невольно берут за образец движение французского символизма, который под пером эпигонов — Жюль Лафорга, позднего Жамма, Гюстава Канна — сохранил и даже усилил мистическую туманность, утратив гражданственное бунтарство ранней символистской поэзии. Робер Триомф втискивает в такую же схему путь Блока. Триомф резко полемизирует с концепцией В. Н. Орлова, который якобы произвольно «освобождает Блока от символизма и мистицизма», видя исключительно «творчество света»; в противовес этому Триомф утверждает, будто от начала творчества и до поэм «Двенадцать» и «Скифы», подтекст поэзии Блока оставался все время потусторонним, а «мистическая структура блоковского стиха... даже укреплялась с течением времени», представ «типично мистической» в «Двенадцати»². Здесь явно не учитывается, что у русского символизма совершенно иная перспектива движения, чем у французского. Если сходными были истоки, если наблюдается много общего в первоначальном наполнении

¹ S. Laffitte. Une étude in: Alexandre Blok. Choix de poèmes. Paris, 1958, p. 10.

² R. Triomphé. Le mysticisme d'Alexandre Blok. Etude de structure. «Cahiers du monde russe et soviétique». 1960, IV—VI. Тенденцию к гиперболизации мистических настроений А. Блока у голландского исследователя М. А. Латоверса обнаруживает советский ученый А. Л. Григорьев (в статье «Русский модернизм в зарубежном литературоведении». «Русская литература», 1968, № 3, с. 201).

символистского образа, то дальше линии расходятся все бесспорнее¹. У французского символизма нет Александра Блока, поэта, который сумел бы выразить слиянность души художника с праведно-гневной народной массой.

Французская лира близко подошла к такому синтезу в творчестве Аполлинера, обретя его вполне — на новом этапе — лишь в поэзии Элюара и Арагона. Александр Блок соединил в одной судьбе то, что иные национальные традиции являют раздельно, постепенно. В поэзии Блока услышишь и неизбежную грусть Верлена, и озорную удаль инсургента Рембо, и голос всемирной души, которую искали unanimistes, и державную поступь времени, запечатленную Верхарном, и музыкальную сумятицу улицы, которой упивался Аполлинер. Причина многоголосья Блока не в особой тайне русской души. Торопила эпоха. Сама история Российского государства, трижды на протяжении жизни Блока обновлявшаяся революциями, требовала, чтобы были пережиты все градации человеческих чувств, оценены и художественно осмыслены все взаимосвязи индивидуума с обществом.

Маяковский вступил в литературу позднее, начав с отрицания привычного строя чувств и возможных поэтических форм его передачи. В его творчестве синтез принял совершенно иные формы. Блок же успел «переболеть» всеми сомнениями и тревогами, выпавшими на долю русского интеллигента в эпоху от конца XIX века до начала 20-х годов. Это и дает повод иногда одним, произвольно избранным состоянием духа измерить целое. Подлинные ценители Блока — Рене Лакот, Юбер Жюэн, Андре Брюйэр — шаг за шагом отвоевывали у своих оппонентов — Софи Бонно-Лаффит, Ж. Бло, Ф. Фламан, Алена Боске, Луи Тиссо поле объективного прочтения творчества Блока, заставляя учитывать все: и стремительное развитие поэта, и его собственные коррективы к первоначальным манифестам, и прозорливо-мудрые размышления о взаимоотношениях народа, революции, интеллигенции. Только оставив в стороне эти, необычайно важные ориентиры, можно найти якобы «глубокую трещину» между «Революцией Блока» и «Революцией Октября» или механически расчленив два явления, которые, по Блоку, должны обязательно слиться, — революцию и культуру. Революцией называл Блок отнюдь не всякое столкновение классов; священен для него лишь миг, когда «замыслы, искони таящиеся

¹ См. об этом в кн.: Д. Д. Обломиевский. Французский символизм. М., «Наука», 1973.

в человеческой душе, в душе народной, разрывают сковывавшие их путы и бросаются бурным потоком, доламывая плотины, обсыпая лишние куски берегов, — это называется революцией. Меньшее, более умеренное, более низменное — называется мятежом, бунтом, переворотом. Но *это* называется *революцией*» (VI, 12). Возвышенному пафосу революционного действия соответствовал в сознании Блока строгий облик культуры. Культура для Блока не просто запас знаний, не только кодекс усвоенных моральных норм. Еще выше — «культура понимать», «культура размышлять» над самыми сложными коллизиями общественных и индивидуальных драм. Поэт специально комментирует слово «чернь», введившее в заблуждение еще современников Пушкина: «Не называются чернью люди, похожие на землю, которую они пашут, на клочок тумана, из которого они вышли, на зверя, за которым охотятся. Напротив, те, которые не желают понять, хотя им должно многое понять... — те клянутся позорной кличкой: «*чернь*» (VI, 162).

Западные критики любят обсуждать блоковский идеал «человека-артиста» («не политический, не гуманный человек, а *человек-артист*» — VI, 115), неизменно противопоставляя этот идеал «прозаической» силе революций.

Блок же соединял свободу самовыражения и природный артистизм с действием и пониманием. Слово «артист» он ставил «в неразрывную связь с революционными, народными стихийными движениями» (V, I, 291). Обладать высокой культурой — значило для него, в первую очередь, понимать ход истории, смысл революции. Характерно, например, суждение 1920 года о Лермонтове: «... ни из чего не видно, чтобы отдельные преступления заставляли его забыть об историческом смысле революции: признак высокой культуры»¹.

Есть одна область современных дискуссий, которую Блоку предвидеть было трудно, и тем не менее он и здесь сохранил за собой право голоса. В научных дебатах конца 60-х годов с неожиданной резкостью встал вопрос о природе художественного образа-символа.

Литературоведение структуралистской ориентации предложило не только методику «чтения» текстов, но и своеобразный свод правил, каким должно быть произведение искусства. В процессе этих уточнений художественный образ превратился в своеобразный код, пользуясь которым художник якобы полу-

¹ А. Блок. Собрание сочинений в двенадцати томах, т. XI. Издательство писателей в Ленинграде, 1934, с. 421.

чает возможность говорить, ничего не сказав (см. работы Ролана Барта, например).

Б. В. Михайловский справедливо отмечает, что даже для крайне зашифрованных символистских текстов бессвязность первого плана корректировалась определенной цельностью второго¹. Согласно неформалистическим литературоведческим теориям, не только ведущие, но все элементы произведения символичны, причем каждый воскрешает (или может воскрешать, должен воскрешать) не второй план, который воссоединялся бы со вторым планом другого образа, а бесконечную череду подтекстовых планов: цельность не достижима ни на одном уровне. Она заведомо исключена.

Тогда непрозрачность текста — это мера его художественности, а искусству предписан путь от «одноплановой» ясности к многозначительной туманности, где всезначность адекватна внезначности, изначально заданной художественной темноте. Софи Бонно-Лаффит, разыскивая неясные строки Блока, позволяет себе существенную оговорку: вместо нарочитой темноты», характерной для современных поэтов, она находит у Блока «темноту произвольную», рожденную тем, что было невыразимого в самой жизни. Такое замечание делает честь исследователнице; оно позволяет понять, почему Блок постепенно, сокращая для себя область невыразимого, все тоньше и прозорливее разбираясь в противоречиях самой жизни, уходил от темноты. Его современники защищали право творить фантазмагоричные жуткие сны: жизнь, мол, еще страшнее. Нет, протестовал Блок, «действительность есть и должна быть прекраснее пьяного сна» (V, 121). «...Есть в мире люди, — продолжал Блок, — которые... смотрят сквозь тучи и говорят: там *есть* весна, там *есть* заря... их следует звать... *художниками*» (V, 417).

Изменения, которые претерпевал второй план образа в поэзии Блока, продиктованы движением творческой индивидуальности, потребностями искусства. И это движение диаметрально противоположно закономерностям, подмеченным якобы в самом искусстве литературоведами-формалистами.

Разрешая символистской поэзии «говорить, не приспособляясь ко всеобщему пониманию» (V, 11), пользоваться «только указанием, только намеком, только *символом*» (V, 10), Блок ставил пределы такой поэтической обработке слова. Символ он назвал средством погружения в стихию фольклора, в стихию

¹ См.: Б. В. Михайловский. Символизм. В кн.: «Русская литература конца XIX — начала XX в. 1901—1907». М., «Наука», 1971, с. 259.

народного воспоминания. «Чуть внятный ответ» хорош для Блока потому, что он еще «не стал ложью» (V, 9—10). «Невнятный язык», «темная частность символа» рассмотрены им как «мучительно необходимая ступень к солнечной музыке», «к прозрению мглы» (V, 10, 12). На смену такой неясности должна прийти новая, освобожденная от лжи банальная ясность. Вот почему он вскоре осудит «символические шопоты» (VI, 54), невнятные никому, кроме шепчущего; вот почему он захочет ограничить «произвол» ассоциаций и объявит «искусство языком для общего понимания». Один из сподвижников Блока назовет этот новый идеал «кларизмом» (от французского *clarté* — ясность)¹.

Французские исследователи радостно подмечают у Блока те символические ряды, которые отбрасывают нас в область намеков, догадок, тайных знаков. Тем самым подтверждается как будто и общий тезис: искусство живет неясностью; чем более сбивчива корреляция между знаком и явлением, тем богаче символ, выше — искусство.

Алогизм блоковских эпитетов — «синие загадки», «черный смех», «красный хохот», «красная тайна», «золотистая весть», «золоторунная грусть», «белая ложь» — поверяется цветовым произволом, характерным для сюрреализма. Но даже в этом сопоставлении есть нота фальши: Блок необычно окрашивает субъективное настроение; сюрреализм «перекрашивал» объективную реальность, делая ее неузнаваемой. Да и можно ли, анализируя символику цвета у Александра Блока, при этом совсем не затронуть тот «цветовой» слой, где противостоят «голубые химеры» с «золотыми и красными маками» («тайные знаки», пророчившие Блоку: «и война, и пожар впереди» — I, 236), а при всяком симптоме насилия и предательства появляется слово «желтый»². «Желтый» сближается с черным, злым, отвратительным. Поэтому поэт и пишет про фабрику: «В соседнем доме окна желты... // Недвижный кто-то, черный кто-то // Людей считает в тишине» (I, 302).

¹ См. Б. Эйхенбаум. О поэзии. Л., «Советский писатель», 1969, с. 78—79.

² См. уточнения В. Н. Орлова: «В других случаях орфографические вариации А. Блока носят мистифицированный, но тем не менее продуцируемый характер. Так, например, в понятие «желтый» А. Блок, как видно это из его дневников и писем, вкладывал особый идейно-психологический смысл («желтый» — как синоним душевной сытости, мещанского самодовольства, всяческого хамства) — в отличие от слова «желтый», случившегося просто обозначением цвета» (т. I, с. 568).

Так уже эволюцией цветовых ассоциаций здесь отвергнут тезис «искусство живет неясностью».

Противится произвольным параллелям и другой художественный принцип, избираемый нередко мерой адекватности поэтики Блока поэтике современной модернистской лирики. Речь идет о «пустотах» между словами, о тех образных звеньях, что сознательно опущены художником ради большего диапазона образов опорных. Здесь тоже стремятся увидеть закон всезначности, направляющий читателя к пустым берегам, где всеильно только его собственное воображение, абсолютно свободное от ориентиров, предложенных художником.

С. Бонно-Лаффит сопоставляет сонет Малларме «Лебедь» и второе послание из цикла «Арфы и скрипки» А. Блока («Черный ворон в сумраке снежном»). Оба поэта, пишет она, «оставляют произвольные пустоты между словами и элементами фразы, скользят от одной реальности к другой. Эти пустоты, эти переходы — одна из самых поразительных, самых глубоких новаций символизма». Стихотворения сопоставляются, таким образом, по типу контакта (вернее — отсутствия контакта) между мелькающими образами: черный ворон в смятении вьюги и белоснежный лебедь, чье оперенье вмерзло в лед, попало в плен к «ужасам земли», окружены разными, не соприкасающимися как будто образами-впечатлениями: несвершившийся «прозрачный хладный полет» — символ измены мечте или «пьяные взмахи крыл» — символ ненужных иллюзий у Малларме; полет рыска над бездонным провалом в вечность и торопливый полет комет — у Блока. С. Лаффит верно подмечает, что от реалий к чувствам-обобщениям мосты не построены. Каждый образ словно сам по себе нависает «над бездонным провалом в вечность». Причем у Блока «раздельность» образов даже резче подчеркнута, чем у Малларме. Черный ворон, черный бархат, сумрак снежный и южные ночи; знак страсти и беспечности, что «подан с моря», и «темный мóрок цыганских песен» в унисон с «торопливым полетом комет». У Малларме ассоциации более упорядочены — они все стянуты к морозу, инею, «стерильной зиме», «белой (то есть в снегу) агонии», «холодной (то есть окоченевшей) мечте» и т. д.

Важно, однако, заметить, что «пустоты» между образами увлекают воображение читателя к совершенно различным — и не столь уж безгранично произвольным — чувственным рядам. У автора «Лебеда» это — стоическая неподвижность, гордое одиночество индивидуума, не решившегося довериться «пьяному взмаху крыл»; у Блока, напротив, безудержное дви-

жение, стремительная динамика страсти, радостная встреча с буйством жизни. Из-за статики в первом случае, динамики во втором, конечно, по-разному комбинируются «пустоты», «белые пятна», «произвольные переходы», о которых пишет исследовательница, поэтому странно слышать ее заключение: «Блок свершает абсолютно то же самое». А ведь Блок за три года до «Послания» подверг сомнению целесообразность ослабленных связей между образами, когда «не только строфы, но и отдельные стихи можно переставить без всякого для них ущерба», «последовательность зрительных впечатлений и образов — вполне произвольна... пренебрежение к внешнему миру и происходящая отсюда зрительная слепота... преграждает все пути *образам*» (V, 152—153).

Блок — чем дальше, тем определеннее — ждал от «второго плана» многоаспектности познания; он все решительнее уходил от образа, который мог бы передать только заданное, давно отстоявшееся состояние духа. «Второй план» тоже находился в движении. Это, конечно, противоречит предвзятым опытам прочтения блоковской символики, особенно поэмы «Двенадцать». Робер Триомф, например, здесь, как и всюду у Блока, отыскивает «трехэлементную систему» — поскольку Блок считал для себя счастливой цифру 3. Эта система, уверяет Триомф, располагается всегда в тени, в сумраке, среди смутных впечатлений и никогда — на свету. «Блок не любил солнца; солнечные мотивы возникают у него лишь случайно». Причем теплые — дневные и летние — краски для Блока всегда символ прошедшего; а холодные — ночные, зимние — настоящего. По такой триаде построена, согласно Триомфу, и поэма «Двенадцать»: день — лето — прошлое; утренняя заря — весна — будущее; ночь — зима — настоящее. Это прочтение уточняется еще схемой полного отождествления символа с мистическим настроением, а символизма с мистицизмом, в результате характер «второй реальности», то есть самый тип реалистической символики Блока, Триомфом искажен. Характерно суждение Блока о третьестепенном французском поэте Себастьяне Шарле Леконте: «Каждая фраза здесь на своем месте, никуда не убежит и не даст больше, чем в ней сказано» (V, 612). «... Читая такие благовоспитанные стихи, вы уже ни в коем случае не вправе требовать от них открытий (тем более — откровений)» (V, 611—612). По этой краткой реплике ясно, что Блок ждет от художника создания простора за текстом, чтобы поэтическая фраза давала все время больше, чем в ней сказано. Но «открытия», «откровения», которых требует от поэзии Блок, невозможно назвать «пустотами». Ведь

«пустоты», на которые щедро модернистская поэзия, дают обычно не больше, а меньше того, что сказано в строфе, то есть размывают даже верхний слой поэтической фактуры, не обнажая за ним никакого иного. Претенциозные сложности Блок называл «талантливыми завитками вокруг пустоты» и напоминал, что технику поэтической речи можно обсуждать плодотворно только при условии, если «глубина содержания души художника... подразумевалась сама собой» (V, 233). Вопрос «о содержании, вопрос, «что» имеется за душой у новейших художников» (V, 234), Блок считал первостепенным, помогающим ответить «зачем?» (статья «Три вопроса» — V, 233—240).

Практика переводов и логика борьбы за истинного Блока во Франции опровергают абсолютизируемый ныне авангардистской критикой тезис — «искусство живет неясностью».

От Александра Блока к Полю Элюару современная поэзия прошла не близкий путь. Ни прежде, ни теперь ей не удалось молодеть от прикосновения «волшебной палочки» герметизма; зато она многократно возрождалась — в каждой трудной поэтической судьбе, — переходя с «невнятного языка» на «язык для всеобщего понимания», отбрасывая «темную частность символа» ради «прозрения мглы».

СОДЕРЖАНИЕ

От составителей	5
Вл. Орлов. ЖИЗНЬ, СТРАСТЬ, ДОЛГ	6
Р. Косолапов. ТОЛЬКО ОБ ОДНОЙ ЗВЕЗДЕ	54
Н. Скатов. РОССИЯ У АЛЕКСАНДРА БЛОКА И ПОЭТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ НЕКРАСОВА	85
Л. Тимофеев. О ГУМАНИЗМЕ В ТВОРЧЕСТВЕ БЛОКА	115
Вл. Гусев. ...ЧТО РОМАНТИЗМОМ МЫ ЗОВЕМ	124
Ал. Михайлов. ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР БЛОКА	135
Ст. Лесневский. «ПРИБЛИЖАЕТСЯ ЗВУК...»	164
З. Минц. СИМВОЛ У А. БЛОКА	172
И. Правдина. ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ЦИК- ЛА «СТРАШНЫЙ МИР»	209
М. Пьяных. «РУССКИЙ СТРОЙ ДУШИ» В РЕВО- ЛЮЦИОННУЮ ЭПОХУ	245
В. Енишерлов. АЛЕКСАНДР БЛОК — КРИТИК	291
И. Вайнберг. А. БЛОК И М. ГОРЬКИЙ	333
В. Г. Базанов. ПО СЛЕДАМ ДНЕВНИКОВЫХ ЗАПИ- СЕЙ АЛЕКСАНДРА БЛОКА (Есенин и Блок)	383
А. Саакянц. МАРИНА ЦВЕТАЕВА ОБ АЛЕКСАНД- РЕ БЛОКЕ	416
Л. Озеров. НАЧАЛА И КОНЦЫ	441
Л. Долгополов. ДОСТОЕВСКИЙ И БЛОК В «ПОЭ- МЕ БЕЗ ГЕРОЯ» АННЫ АХМАТОВОЙ	454
Н. Гужиева. «ДЛЯ НАСТОЯЩИХ КНИГ ВСЕГДА ЖДУ НЕСУЕТНЫХ ЧАСОВ»	481
О. Миллер. ПОМЕТЫ АЛЕКСАНДРА БЛОКА НА ПОЛНОМ СОБРАНИИ СОЧИНЕНИЙ М. Ю. ЛЕР- МОНТОВА	503
Т. Балашова. АЛЕКСАНДР БЛОК И ФРАНЦИЯ	517

*В заставках к статьям использованы рисунки А. Блока
и художников Ю. Анненкова, В. Владимирова,
Н. Дмитриевского, М. Добужинского, Е. Кругликовой,
Н. Куприянова, А. Остроумовой-Лебедевой,
С. Телингатера, В. Фалилеева.*

Составители:
Александр Алексеевич Михайлов
Станислав Стефанович Лесневский

В МИРЕ БЛОКА

М., «Советский писатель», 1980, 536 стр.
План выпуска 1981 г. № 397

Редактор *М. И. Самойлова*
Худож. редактор *Н. С. Лаврентьев*
Техн. редактор *Р. Я. Соколова*
Корректор *И. Ф. Сологуб*

ИБ № 2479

Сдано в набор 07.05.80. Подписано к печати 16.10.80. А 06184. Формат 60×84¹/₁₆. Бумага тип. № 1. Обыкновенная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 31,15. Уч.-изд. л. 30,40. Тираж 20 000 экз. Заказ № 460. Цена 1 р. 30 к. Издательство «Советский писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект Ленина, 109.





