Д. МАКСИМОВ

Поэзия и проза Ал. Блока

Д. МАКСИМОВ

Поэзия и проза Ал. БЛОКА

СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
Ленинградское отделение
1981

8Р2
М 17

Книга Д. Е. Максимова — результат его многолетних исследований и размышлений о творчестве А. Блока.

В первой ее части преобладают общие проблемы, связанные прежде всего с поэзией Блока. В качестве центральной выделяется проблема своеобразия творческого пути Блока, духовного и художественного смысла этого пути, приведшего к приятию поэтом Октябрьской революции. Вторая часть посвящена критическим и философско-публицистическим статьям — лирической прозе Блока. В третью часть включены очерки о связях Блока с его современниками.

Книга впервые вышла в 1975 году. Для настоящего издания она просмотрена и дополнена.

Художник НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВ

Дмитрий Евгеньевич Максимов

ПОЭЗИЯ И ПРОЗА АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Л. О. изд-ва «Советский писатель», 1981, 552 стр. План выпуска 1981 г. № 414. Редактор *М. И. Дикман.* Худож. редактор *М. Е. Новиков.* Техн. редактор *З. Г. Игнатова.* Корректор *Е. А. Омельяненко.*
ИБ № 2817.
Сдано в набор 10.02.81. Подписано к печати 10.09.81. М 17536. Бумага тип. № 1. Формат 84×108¹/₃₂. Литературная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 29,09. Уч.-изд. л. 31,56. Тираж 25 000 экз. Заказ 174. Цена 2 р. 30 к.
Издательство «Советский писатель». Ленинградское отделение. 191186. Ленинград. Невский пр., 28. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 190000, Ленинград, центр, Красная ул., 1/3.

М $\frac{70202-264}{083(02)-81}$ 414—81 4603000000

© Издательство «Советский писатель», 1975 г., с дополнениями.

ОТ АВТОРА

Поэтическое творчество Блока — большая и сложная тема, живущая и изменяющаяся в сознании людей в зависимости от их индивидуального склада, от их мировоззрения и от поколения, к которому они принадлежат. Но обычные в таких случаях изменения пристрастий, вкусов и сюжетных поворотов в развитии темы покрываются одним очевидным для всех, закономерным и могучим явлением: неуклонно растущим всенародным признанием великого поэта.

Поток исследовательской и популяризаторской литературы о Блоке — лишь одно из следствий этого признания, которое само по себе, в своей живой непосредственности, конечно, убедительнее любого анализа и любых выводов, в том числе и тех, которые предлагаются в этой книге.

В нее входят мои работы о Блоке, которые были написаны главным образом в середине 60-х и в 70-е годы. Я не пытался сложить из этих работ законченную монографию. Монографические, обобщающие книги о Блоке (а их появилось теперь довольно много) — необходимый и важный этап в изучении и осмыслении поэта. Но в самом обилии работ монографического жанра, предназначенных к тому, чтобы охватить все творчество автора во всей его полноте, какие бы успехи в этих работах ни были достигнуты, затаена опасность повторений общепринятых схем и демонстрации слишком известного, давно освоенного читателем материала. А повторения, «монотония», ослабление напряженности и ответственности может привести, особенно в юбилейные дни, к «выпрямлениям», к появлению «хрестоматийного глянца» — к тому, что искажает подлинное лицо поэта или автоматизирует его восприятие.

Мне представляется, что рассмотрение ряда отдельных важнейших аспектов творчества Блока имеет не меньшее право на существование, чем синтетические, систематизирующие монографии о нем. И больше того: недоведенность некоторых линий изучения до их пересечения в окончательной резюмирующей формуле в какой-то мере даже предохраняет от неприемлемых в поэзии и в мыслях о ней «арифметических истин». Я хотел бы, чтобы работа над синтезом осуществлялась не только мною, но и читающим книгу, который вносил бы в этот синтез долю своей свободы и тем самым повышал для себя его убедительность.

И тем не менее предлагаемая книга, не превращаясь в монографию, имеет, по своему заданию, определенный план. В первой ее части преобладают общие проблемы поэзии Блока, вторая часть отведена недостаточно разработанным у нас вопросам о его критической прозе, имеющей первостепенное значение как особая самостоятельная область художественного творчества поэта; в третьей, последней части говорится о некоторых наглядно характеризующих человеческую личность и позицию Блока связях его со своими современниками.[1] Две основные работы, входящие в книгу — о пути Блока и о прозе его, — отличаются друг от друга по своей организации. Первая из них построена в ракурсе развития, диахронически, вторая — с преобладанием синхронного принципа, в ракурсе сосуществования творческих аспектов и сфер, фактически развивающихся. Поэтому во второй работе подразумевается первая как необходимый и активный фон.

Автор книги понимает, что творчество поэта, как и жизнь человека, неисчерпаемо, что всякое толкование поэзии несовершенно и не может быть совершенным. Приступая к нему, отправляясь в дорогу, которую указывает знание, совесть и время, автор и работающий с ним вместе читатель должны помнить только одно: искусство выше, полнее и богаче науки об искусстве, и ей положено, — употребляя блоковское выражение, оброненное по другому поводу, — ходить перед искусством «с непокрытой головой».

---

[1] К очеркам, вошедшим в эту часть книги, примыкают также мои статьи, напечатанные отдельно: «Александр Блок и Евгений Иванов» («Блоковский сборник», I. Тарту, 1964) и «Ахматова о Блоке» («Звезда», 1967, № 12).

1

ИДЕЯ ПУТИ В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ АЛ. БЛОКА

Мне друг один — в сыром
ночном тумане
Дорога в даль.

«Ante Lucem»

Не жди последнего ответа,
Его в сей жизни не найти.
Но ясно чует слух поэта
Далекий гул в своем пути.

«Стихи о Прекрасной Даме»

1

«Первым и главным признаком того, что данный писатель не есть величина случайная и временная,—говорится в статье Блока «Душа писателя» (1909),— является чувство пути. Эту истину, слишком известную, следует напоминать постоянно, и особенно в наше время. Рассматривая современных писателей с этой точки зрения, приходится усомниться во многих даже признанных, а иных и совсем отвергнуть (...). 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».[1]

Эти мысли Блока — прежде всего результат его самонаблюдения. В предисловиях к лирическим сборникам, в письмах и записях Блока исключительно важное место занимают суждения, характеризующие отдельные периоды его развития и весь его путь в целом. Блок не только фиксировал содержание этих периодов по мере их протекания, но и возвращался к ним впоследствии,

[1] Александр Блок. Собр. соч. в восьми томах, т. 5. М.—Л., 1962, с. 369—370. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы. Примыкающие к этому собранию сочинений «Записные книжки» Блока (М., 1965) обозначаются цифрой IX (условно — 9-й том).

ретроспективно осмысляя их и комментируя (особенно показательна его попытка в дневнике 1918 года подробнейшим образом, помесячно проследить последовательность своих переживаний эпохи «Стихов о Прекрасной Даме»).

Более того, он предсказывал предстоявшие ему в будущем изменения своей внутренней жизни, и эти предсказания входили в текст его стихотворений (см. «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...», 1901). «Очень вероятно,— писал Блок Андрею Белому в 1904 году,— что поезд мой сделает еще только последние повороты — и придет потом на станцию, где останется надолго. Пусть станция даже *средняя*, но с нее можно будет оглядеться на путь пройденный и предстоящий» (VIII, 113). И далее об органичности и непреложности своего пути — тому же адресату: «...Я знаю (...) что сознательно иду по своему пути, мне предназначенному, и *должен* идти по нему неуклонно» (1907, VIII, 184). И в том же году, опять-таки Белому: «Считаю, что стою на твердом пути и что все написанное мной служит органическим продолжением первого — «Стихов о Прекрасной Даме» (VIII, 190). И снова о том же — в разговоре с Сергеем Соловьевым: «Если б я не написал «Незнакомку» и «Балаганчик», не было бы написано и «Куликово поле».[1] И еще, в письме к К. С. Станиславскому 1908 года: «...*знаю,* что путь мой в основном своем устремлении — как стрела, прямой, как стрела — действенный. Может быть, только не отточена моя стрела» (VIII, 265).

Но вместе с тем — и это знаменательно — Блок в большинстве случаев не мог определить свой путь и признавался, что не умеет его назвать. «...Я думаю,— писал он Андрею Белому в 1905 году,— что или, правда, иногда беспутно преображаюсь, или у меня и пути есть, только указать их не могу ни одного» (VIII, 140). И в 1908 году — матери с иронией и горечью: «Ведь *путь* мой прям, как все русские пути, и если идти от одного кабака до другого зигзагами, то все же идешь все по тому же неизвестному еще, но, как стрела, прямому шоссейному пути — куда? куда?» (VIII, 239).

В программном стихотворении 1905 года «Ты в поля

---

[1] Сергей Соловьев. Воспоминания об Александре Блоке.— В кн.: Письма Александра Блока. Л., 1925, с. 36.

отошла без возврата...» (оно вошло во второй том в качестве вступления) говорится о символическом пути, пролегающем «в этом сонном мире», как о незыблемой и, может быть, единственно доступной святыне:

Дай вздохнуть в этом сонном мире,
Целовать излученный путь.

Представление о пути Блок кладет в основу своей ненаписанной пьесы «Дионис Гиперборейский» (1906) и, судя по плану, насыщает эту пьесу образами пути до такой степени, что она — даже при наличии в ней иронического крена — угрожает превратиться в аллегорическую схему (возможно, что именно по этой причине замысел пьесы оказался нереализованным).

В 1916 году Блок как бы *молится* о своем пути. «Жизненный переход тянется года, сопряжен с мучительными возвращениями (...). Но уже на *первых планах* души образуются некие новые группировки мыслей (...). Да поможет мне бог перейти пустыню; органически ввести новое, общее в то, органическое же, индивидуальное, что составляет содержание первых моих четырех книг» (IX, 304).

Статьи Блока об Ибсене и Стриндберге, если исключить общекультурное содержание этих статей, можно рассматривать как своего рода примеривание Блока к этим писателям своего собственного пути в его настоящем и в его возможностях. Широкоизвестная статья Блока «О современном состоянии русского символизма» (1910), в сущности, представляет собой описание пути («отдание отчета в пройденном пути», V, 426), который прошел он сам и, как ему представлялось, другие символисты. Характеристика пути основывается в этой статье на понятиях тезы и антитезы.

Позже Блок по-новому истолковал свое развитие, сравнив его со спиралью. «Если рассматривать мое творчество, как спираль,— говорил он Н. А. Павлович,— то «Двенадцать» будут на верхнем витке, соответствующем нижнему витку, где «Снежная Маска».[1] Стоит добавить, что замышляемый символистами в 1910 году журнал Блок предлагал назвать «Путником».[2]

Весомость этих высказываний определяется их пол-

[1] «Блоковский сборник», I. Тарту, 1964, с. 487.
[2] См.: В. Пяст. Встречи. М., 1929, с. 186.

ным соответствием действительности. Не нужно специально изучать Блока, чтобы почувствовать могучую интенсивность, энергию, последовательность и рельефность его духовного и творческого *развития* — то, что можно было бы назвать мускулатурой его пути. Нет сомнения: было бы непростительной ошибкой сводить все живое многообразие творчества Блока, все богатство его поэзии к одной, даже такой предельно значимой доминанте, как идея пути. Но выделить ее и понять ее общее значение необходимо. В нашем представлении о своеобразии Блока как поэта, об его индивидуальном облике она выдвигается на первый план. Не случайно многие критики и исследователи Блока, начиная с Брюсова и А. Белого, в своей характеристике поэта говорят прежде всего о его движении, эволюции, а иногда, пользуясь бытующими в литературоведении формулами, и прямо подчеркивают это в названиях своих работ («На пути к реализму», «Навстречу эпохе», «Поэзия, устремленная к будущему», «В пути погибший», «Восхождение» и т. д., в том числе и общепринятое отштамповавшееся: «Творческий путь...»).

И все же проблема развития Блока, несмотря на все проявленное, действительно большое внимание к ней, *теоретически* еще недостаточно прояснена, вернее, не вполне отчетливо поставлена. Здесь сказался отчасти эмпирический, стихийный подход к вопросу об авторской эволюции вообще. В нашей науке о литературе возникает странный парадокс. Все так или иначе занимаются изучением индивидуального развития писателей, а между тем само это развитие еще не вполне осознано как особая литературоведческая категория, еще не намечена его типология. Мы еще не привыкли сравнивать между собой индивидуальные пути писателей по их значению, типу, структуре, степени осознанности. Мы забываем, что само *наличие* пути развития, мера реализации импульсов движения, его интенсивность, темп, рельеф, архитектоника пути, его соотнесенность с движением литературы и с историей эпохи, а не только его «объявленное» содержание служат исключительно важной характеристикой духовно-эстетической сущности идущего этим путем.[1]

[1] Предварительная эскизная попытка поставить этот вопрос была сделана в моих книгах о Лермонтове («Поэзия Лермонтова», Л., 1959, с. 280—285; 2-е изд.: М.—Л., 1964, с. 219—224) и о Брю-

Это общее положение можно в полной мере проиллюстрировать работами о Блоке. Эволюция блоковского творчества рассматривалась в них подробно и внимательно, но вместе с тем почти не сопоставлялась с параллельными и контрастными явлениями в предшествующей Блоку и современной ему литературе: с различными типами пути других авторов. Тем самым изучение блоковской поэзии в этом чрезвычайно существенном разрезе замыкалось в ее собственных пределах, отключалось от вопросов типологии и структуры и по сути дела не могло привести к пониманию своеобразия пути Блока в общелитературном процессе. Если же такое понимание в известной мере все-таки возникало, то этому мы были обязаны более всего стихийными, «приватными» соображениями и сопоставлениями — иногда лишь подразумеваемыми,— дополняющими наши работы, но не введенными в их состав.

Понятие писательского пути предполагает возможным по крайней мере два основных истолкования. В одном случае можно говорить о пути писателя прежде всего как о его *позиции*, в другом, включающем и первый случай,— как о его *развитии*. Позиция писателя — это его кредо, избранное им моральное и идейно-эстетическое направление. О писателе, занявшем определенную позицию в жизни и в литературе, говорят, что он «идет своим путем» или «таким-то путем». И этот писатель, как и всякий писатель, как и всякий человек вообще, в какой-то мере эволюционирует. Но в первом случае эта эволюция не является характеризующим, демонстративным признаком писателя и, конечно уж, не составляет особой *темы* в его творчестве. Главное здесь — не столько развитие, изменение, а лицо, угол преломления действительности, поэтический мир, система ценностей. Таковы Кольцов, Тютчев, Фет. У этих поэтов линия авторской эволюции не выдвигается вперед, а *тема* развития лирического героя звучит приглушенно или почти не звучит, поскольку — у Тютчева и Фета — и сам образ лирического героя задвинут в подтекст (в поэзии Кольцова мотив пути возникает как пожелание, не больше,— см. стихотворения «Путь», «Дума сокола»).

Иногда поэт отказывается от темы пути вполне со-

сове («Брюсов. Поэзия и позиция», Л., 1969, с. 59—60). Там же, в книге о Брюсове, — об основополагающей роли *темы* пути в творчестве Блока.

знательно и даже декларативно. Именно так поступает Пастернак, формулируя свою позицию в стихотворении «Быть знаменитым некрасиво...» (1956?):

Другие по живому следу
Пройдут твой путь за пядью пядь,
Но пораженья от победы
Ты сам не должен отличать

И должен ни единой долькой
Не отступаться от лица...

Мысль Пастернака выражена в этих стихах с предельной отчетливостью.

Но я говорю здесь не только о поэзии, но и о литературе вообще.

Путь как позиция реализуется в творчестве таких полярных, глубоко отличающихся друг от друга писателей, как Достоевский и Чехов. Размышляя о них, мы на первое место естественно и неизбежно выдвигаем их поэтический мир, то есть сферу отраженной и преломленной ими действительности, и самый характер ее преломления, их идейный комплекс, и только во вторую очередь — их личное духовное развитие. Достоевский наиболее зрелой поры, начинавшейся «Записками из подполья», в этом смысле особенно характерен. Приведу мнения тех немногих его исследователей, которые касались затронутой здесь проблемы. «Духовная жизнь Достоевского,— пишет один из них, В. Л. Комарович, в статье 1922 года,— насколько она видна нам, лишена поступательной непрерывности, где усложнение (рост, развитие) протекало бы ровно и последовательно. В Достоевском это — не протягивающаяся вперед линия, но, вернее, ряд концентрических кругов, замкнутых каждый в себе и, однако, объединенных одним центром. Центр этот — перерождение, то есть мгновенное упразднение, уничтожение того, что только что было, чем-то новым, совершенно иным. Вокруг такого центра замыкаются один за другим круги мыслей, идеологических построений, творчества,— каждый новый круг как бы повторяя предшествующий, начиная все снова и замыкающийся в себе, лишь только обежит вокруг все одного и того же центра. Только каждый новый круг полнее, шире предыдущего...»[1] Это отчасти похоже на спи-

[1] В. Комарович. Ненаписанная поэма Достоевского.— В сб.: Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Пб., 1922, с. 179.

раль, но спираль особую, лишенную непрерывной линии (один из основных признаков спирали) и такую, в которой витки отличаются прежде всего количественно — размахом, широтой.

В своей хорошо известной работе о романах Достоевского Б. М. Энгельгардт также затронул вопрос об идейном становлении авторского *я* в этих романах. Энгельгардт считал, что в творчестве Достоевского, в совокупности основных его тем отражен некий «единый» путь человеческого духа. Однако из концепции Энгельгардта вытекает, что этот путь соответствует не столько конкретной последовательности развития самого Достоевского или его ведущих героев или логике чередования его романов, сколько отвлеченно-универсальной схеме развития человека вообще. «Рассматриваемые диалектические темы (...), — писал Энгельгардт, — образуют отдельные звенья сложного философского построения, выражающего историю постепенного становления человеческого духа. Но само собой понятно, что в романах они даны не в той строгой последовательности, в какой расположены здесь. Напротив, там они развиваются беспорядочно, часто опережая друг друга и сплетаясь между собой в бесконечных вариациях и в совершенно различных формах».[1] Из этих высказываний можно вывести, что Энгельгардт не видел и не мог увидеть в творчестве Достоевского единую, реализованную во временной последовательности линию развития, и во всяком случае тему развития, которая пронизывала бы весь массив этого творчества и организовала бы его содержание.

М. М. Бахтин решает вопрос о развитии у Достоевского еще определенней. «...Ни в одном из романов Достоевского, — пишет он, — нет диалектического становления единого духа, вообще нет становления, нет роста совершенно в той же степени, как их нет и в трагедии...» «Но и само художественное творчество Достоевского в его целом тоже не может быть понято как диалектическое становление духа». «Достоевский, в противоположность Гете, самые этапы стремился воспринять в их *одновременности*, драматически *сопоставить* и *противопоставить* их, а не вытянуть в становящийся ряд».

[1] Б. Энгельгардт. Идеологический роман Достоевского. — В сб.: Достоевский. Статьи и материалы. Л., 1925, с. 105.

«...Противоречия и раздвоенности не становились (у Достоевского.— *Д. М.*) диалектическими, не приводились в движение по временному пути, по становящемуся ряду, но развертывались в одной плоскости как рядом стоящие или противостоящие». «...Сознание в мире Достоевского дано не на пути своего становления и роста, то есть не исторически, а *рядом* с другими сознаниями».[1]

Мысли, близкие к этим, встречаются и в позднейших работах. «Перед взором Достоевского как художника,— читаем в статье Б. И. Бурсова,— стоял лишь конечный идеал прекрасного, как образ Христа, но сколько-нибудь реального пути к этому идеалу он даже не представлял себе. Главное для него не в том, чтобы людей «увлекать куда надо», а в том, чтобы погрузить их души в трагедию человечества».[2] В последующей работе Бурсова о Достоевском эти мысли приобретают еще большую, в отдельных случаях излишнюю заостренность. «Достоевский,— пишет Бурсов,— не столько двигался по восходящей, сколько вращался по кругу, углубляясь в одни и те же проблемы». И еще: «В основном духовном составе личность Достоевского оставалась неизменной». И еще: «При головокружительном стремлении вперед человек Достоевского, если хорошенько всмотреться в него, остается как бы в неподвижном состоянии».[3]

Другой вариант формулы «пути» подразумевает развитие писателя, его направленное духовное движение. При этом у некоторых писателей их эволюция становится особым, неудержимо влекущим их объектом наблюдения, реализующегося в *теме пути*. В числе авторов,

---

[1] М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1968, с. 35, 36, 38, 42, 44. Утверждение М. М. Бахтина можно проиллюстрировать еще одним частным соображением. Хотя в духовном мире некоторых из основных героев Достоевского мы не можем не видеть развития, *сдвига идей*, оно не охватывает личности героев во всей ее полноте, являясь скорее развитием идей, чем личности. Достоевский, по-видимому, лишь один раз — в «Житии великого грешника» — собирался поставить в центр большого произведения действительно развивающуюся личность, ее последовательную и длительную эволюцию, рост. И, конечно, нельзя не признать знаменательным, что от «Жития» остались лишь заготовки: замысел этого романа осуществлен не был.

[2] Б. Бурсов. Толстой и Достоевский. «Вопросы литературы», 1964, № 7, с. 76, 83.

[3] Б. Бурсов. Личность Достоевского. «Звезда», 1969, № 12, с. 115, 133, 147.

для которых саморазвитие или — в более узком смысле — тема личного, индивидуального (прибавлю в скобках: и сверхиндивидуального) духовного пути имела большое значение, а у некоторых исключительно большое, можно, для примера, назвать Руссо, Гете, Гоголя («Авторская исповедь»), Герцена, Гейне, Ибсена, Томаса Манна и, конечно, Льва Толстого (разумеется, к этим именам легко присоединить большое число других столь же показательных).

Л. Толстой дает нам как бы классический образец творчества, во многих отношениях организуемого сознанием самодвижения — идеей пути-развития-искания. «Духовная эволюция (Толстого.— *Д. М.*),— писал Томас Манн,— в действительности поражает своей железной закономерностью, психологической предрешенностью фактов позднейших фактами изначальными».[1] При этом, согласно совершенно правильному заключению того же автора, в зоркости которого не приходится сомневаться, «Толстой воспринимается нами как биограф своей жизни не только по этой одной книге («Исповеди».— *Д. М.*). Начиная с юношеского романа «Детство и отрочество» и на протяжении всего своего творческого пути он был автобиографом...»[2] «Художник,— пишет Толстой,— для того, чтобы действовать на других, должен быть ищущим, чтобы его произведение было исканием. Если он все нашел и все знает и учит, или нарочно потешает, он не действует. Только если он ищет, зритель, слушатель, читатель сливается с ним в поисках».[3] И в письме к А. А. Толстой 1857 года: «Чтоб жить честно, надо рваться, путаться, биться, ошибаться, начинать и бросать и опять начинать и опять бросать, и вечно бороться и лишаться».[4]

Толстой в каждую фазу своего развития сосредоточивал внимание на каких-то вполне определенных вопросах и всей силой своей совести и воли стремился

---

[1] Т. Манн. Философия Ницше в свете нашего опыта. Собр. соч. в десяти томах, т. 10. М., 1961, с. 358.

[2] Т. Манн. Гете и Толстой. Там же, т. 9. М., 1960, с. 497—498. Ср. у Б. Бурсова: «Мало в мире таких писателей, для понимания которых имела бы такое значение *проблема пути*, как для Толстого» (Б. Бурсов. Лев Толстой. Идейные искания и творческий метод. 1847—1862. М., 1960, с. 73).

[3] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 54. М., 1935, с. 74.

[4] Л. Н. Толстой. Собр. соч. в двадцати томах, т. 17. М., 1965, с. 175.

к достижению намеченных моральных целей, подчиняя им себя и проверяя ими пройденный путь. Логика движения его от цели к цели, от периода к периоду, от одних произведений к другим, к тому, в чем он видел моральное совершенство, логика, предопределявшая большой кризис и малые кризисы и разрывы с прошлым с зачеркиванием предыдущих этапов, была беспримерной по своей духовной мощи и по своей последовательности.

И пристальный, обнажающий анализ этих этапов и их закономерной смены составляет в творчестве Толстого, в его грандиозных дневниках, которые он вел всю жизнь (Достоевский дневников не вел), в «Исповеди», в характеристике «автобиографических», таких же развивающихся, целеустремленных, как и он сам, родственных ему персонажей, неотъемлемую, органически присущую ему и вполне наглядную тему. Ведение этой темы для него — метод беспощадной самопроверки, программирования и вместе с тем способ пропаганды обретенной истины (недаром Толстой утверждал, что правду нужно не доказывать, а выслеживать). «Если в герое Достоевского,— пишет Б. И. Бурсов,— находящемся во власти идеи и в непрестанной борьбе с идеей (эта контроверза и снимает ощущение пути, тем более его линейности.— *Д. М.*), преобладает суд над самим собой и над всей мировой историей, то определяющей чертой героя Толстого является его стремление строить самого себя...»[1]

Блок, большинство символистов или, скажем, такой писатель, как Михаил Пришвин, если подходить к ним в свете поставленной здесь проблемы, при всем разительном различии в содержании своих путей, структурно смыкались именно с этой литературной линией, в частности с линией Л. Толстого.[2] И Блок, говоря о пути писателя в общем смысле и о своем собственном пути,

---

[1] Б. Бурсов. Толстой и Достоевский. «Вопросы литературы», 1964, № 7, с. 92.

[2] В творческих системах и взглядах Блока и Л. Толстого можно найти много точек соприкосновения. В ряду особенностей, сближающих этих писателей в типологическом отношении, следует указать, например, характерный для них «автобиографизм», «исповедническое начало» и, конечно, реализацию «идеи пути». Свою связь с Толстым Блок, по-видимому, чувствовал очень определенно, вплоть до того, что боялся повторять Толстого, открывая уже найденные Толстым истины. Вероятно, именно этими опасениями следует объяснить замечание Блока в разговоре с Анной Ахматовой

конечно, имел в виду — это прямо вытекает из его высказываний — прежде всего второй вариант этого понятия, то есть путь не только как позицию, но и как развитие. В дальнейшем этот второй вариант главным образом и будет подразумеваться.

Бесспорно, мы не можем измерять ценность писателя в зависимости от того, в каком отношении его духовная и творческая суть находится к категории пути-развития. Каждый большой писатель — Толстой, Достоевский, Блок, Пастернак,— организующий свое творчество вокруг идеи саморазвития, темы пути или обходящийся без этого, выражает свою правду, вложенную в его содержание и в его структуру, и в этой правде мы видим частицу общей правды, нужной людям. Литература дает различные варианты художественной структуры, имеющие различные отношения к категории пути, и каждый из этих разнородных вариантов может оказаться и оказывается в равной мере актуальным и важным.[1]

По-видимому, в преобладающем большинстве случаев, чем крепче связан писатель с питающей его культурно-исторической и социальной средой, чем стабильнее эта среда или откристаллизовавшиеся в ней догматические образования, тем устойчивее личная позиция писателя и даже характерные для нее противоречия, тем меньше объективных предпосылок к его индивидуальному, ломающему прежние основы качественному развитию. Тогда эволюция духовного мира писателя не образует обособленную, выделенную линию и совершается

(1913 г.) о том, что Толстой «мешает» ему писать (см. опубликованные мною воспоминания Ахматовой о Блоке: «Звезда», 1967, № 12, с. 187). Вопрос о Блоке и Л. Толстом подробно рассматривается в статье на эту тему З. Г. Минц («Учен. зап. Тартуского гос. ун-та», вып. 119, 1962).

[1] Приятной неожиданностью для меня как автора этой книги явилось недавно опубликованное А. Саакянц («Вопросы литературы», 1978, № 11) изложение статьи Марины Цветаевой «Поэты с историей и поэты без истории». В этой статье, напечатанной в 1934 г. в Белграде на сербскохорватском языке, содержатся мысли, частично совпадающие с теми, которые впервые были развиты мною в 1972 г. и развиваются в первой части этой работы. Ознакомившись с переводом на русский язык полного текста Цветаевой, я убедился, что, при всем отличии моего подхода к вопросу от ее подхода, наши принципы разграничения поэтов (прозаиков она не касается) в данном случае почти аналогичны. Эта неожиданная перекличка с таким поэтом и таким толкователем поэзии, как Марина Цветаева, значительно укрепляет мое убеждение в правильности исходных положений этой работы.

прежде всего в той мере, в какой изменяется несущая его сфера, отражает изменения этой сферы. Наоборот, бурное движение самой действительности, расшатанность социальной почвы или процесс ее перестройки часто создают возможность к переходам в новые духовные сферы, к новым позициям и к таким интенсивным и вполне индивидуальным изменениям авторского сознания, которые могут его привести к последовательному, глубоко осмысленному развитию, к возникновению темы пути и нередко к аналитической, скрупулезной ее разработке. Тема пути — порождение динамического, беспокойного, мятущегося сознания в период идейных брожений и ломок.

Вырастившая поэзию Блока русская действительность конца XIX — начала XX века была полна великого брожения и напряжения, острейших противоречий, идеологических конфликтов, судорожной борьбы за старое и страстного влечения к новому. Ожесточенное столкновение двух исторических эр: социалистической и капиталистической, могучие революционные импульсы, революции 1905 и 1917 годов, две опустошительные войны, отделенные друг от друга одним лишь десятилетием, урбанизация жизни и культуры, смена мировоззрений и эстетических систем — представляли собой лицо эпохи.

В этом водовороте ярко выделялись писатели, нашедшие свою идейную и творческую позицию уже на ранних этапах своей литературной работы и в *основном* эту позицию не менявшие. Но были и другие, в творчестве которых определяющую роль играли искания, переходы к новому, самостроительство, процесс самопреодоления, объективированные (хотя и не всегда) в теме пути. В начале XX века все эти черты нашли себе яркое выражение в поэзии Блока. Путь как творческое развитие, путь как творческая тема, реализованная в образах и высказываниях, путь как явление, фиксированное в чужом сознании, в сознании современников и их потомков, воспринимающих блоковскую поэзию,— все это в единстве составляло как бы *миф о пути Блока*, мыслимый как правда о поэте и один из самых заметных знаков его своеобразия, соответствующих его сущности.

Существенным фактором, который способствовал возникновению темы пути, являлись ориентация на личность автора, атмосфера лиризма и в какой-то мере совпадающая с нею — тенденция к автобиографизму, фор-

мировавшая произведения писателя. Не случайно творчество Толстого пронизано его биографией, в то время как у Достоевского автобиографическая стихия лишена своей непосредственности, затаена, сублимирована. Господство лирического начала в поэзии и прозе ближайшего окружения Блока — факт очевидный, не требующий иллюстративных пояснений. Но не менее характерен для того времени и автобиографический документальный элемент, связанный с лиризмом, и неуклонный рост этого элемента. На страницах журнала «Бюллетени литературы и жизни» писалось об этом так: «Сама жизнь выдвинула ярко выраженную потребность заглянуть буквально в *каждую душу*, кому бы она ни принадлежала». И еще: «Не далее как два-три года тому назад, перед войной, в литературе нашей самым интересным и «захватывающим» чтением оказались разные мемуары, воспоминания, биографии, автобиографии, подлинные исповеди и дневники, словом, подлинные *документы* человеческих опытов». [1]

И нужно сказать, что это тяготение к автобиографизму в разных его проявлениях, достигшее кульминации во втором десятилетии века, еще задолго до этого проникло почти во все значимые литературные течения эпохи. Уже в 90-х годах были созданы первые три части тетралогии Гарина-Михайловского (четвертая часть писалась в начале XX века) и его очерки, построенные на автобиографическом материале. В 1901 году появились автобиографические «Записки врача» Вересаева. В основу нашумевшей драмы С. А. Найденова «Дети Ванюшина» (1901) были положены быт и судьба семьи, из которой вышел автор этой драмы. В 1902 году изданы широкоизвестные «Записки революционера» П. Кропоткина. С 1905 года Короленко начинает работать над «Историей моего современника». В 1907 году была опубликована книга Пришвина «В краю непуганых птиц», а за нею и другие его произведения, автобиографические по своей сути, построенные главным образом на дневниках и с такой же демонстративной определенностью, как у Блока, выявляющие путь писателя.

С начала 1910-х годов, в период, когда Блок приступил к «автобиографической» поэме «Возмездие» и к

[1] «Об интимном в литературе». «Бюллетени литературы и жизни», 1915—1916, № 7—8, с. 374.

систематическому ведению дневника, который он, по-видимому, предполагал напечатать (может быть, частично, в выдержках) еще при жизни,[1] в творчестве Горького происходит постепенный и очень плодотворный поворот к «жизнеописанию» («Жизнь Матвея Кожемякина»), к мемуарной и автобиографической прозе (воспоминания, цикл «По Руси», перекликающийся с ранними новеллами, автобиографическая трилогия).[2] С 1911 года Евгений Чириков том за томом выпускает романы о своей жизни и близкую к ним по содержанию книгу «Цветы воспоминаний» — произведения художественно слабые, но получившие широкое распространение и показательные для эпохи как явление автобиографической литературы. В том же 1911 году вышли «Очерки детства» Семена Юшкевича. Приблизительно в то же время в «Заветах» печатались автобиографические повести Ивана Вольного «Повесть о днях моей жизни», «Отрочество», «Юность».

Этот список можно дополнить произведениями символистской литературы и той, которая к ней примыкала. Не случайно в журнале символистской ориентации «Новый путь» (1903—1904) был заведен постоянный отдел «Из частной переписки». Не случайно тенденция к автобиографизму, к эпистолярности, к интимности и «домашности» составляет одну из отличительных особенностей сочинений Вас. Розанова, достигая своего апогея в его книгах «Уединенное» (1912) и «Опавшие листья» (1913 и 1915). Следует упомянуть также И. Наживина, выпустившего в 1912 году ряд автобиографических книг:

---

[1] Это видно из набросанного Блоком в записной книжке 1921 г. чернового списка-проекта возможных переизданий и изданий его сочинений (Рукописный отдел ИРЛИ АН СССР — в дальнейшем — ИРЛИ). Кроме того, в «Литературной хронике» «Вестника литературы» (1920, № 9, с. 13) в перечне книг, печатающихся в книгоиздательстве «Алконост», назван «Дневник писателя» Александра Блока. (Впрочем, в последнем случае под этим названием, возможно, подразумевался не дневник в прямом смысле, а собрание статей Блока.) О намерении Блока включить дневник в новое издание собрания своих сочинений сообщается (может быть, на основании неизвестных нам источников информации) и во вступительной статье Павла Медведева к кн.: Ал. Блок. Дневник, 1911—1913. Л., 1928, с. 14.

[2] Сам Горький ставил этот вопрос еще радикальней. Он признавал все свое творчество основанным преимущественно на автобиографическом материале (см. его ответ на анкету в сб. «Как мы пишем», Л., 1930, с. 25).

«Моя исповедь», «Красные маски», «Мой дневник». С 1911 по 1914 год выходит трехтомный роман-хроника Ивана Рукавишникова «Проклятый род», вобравший в себя обширный материал из семейной генеалогии писателя. Приблизительно к тому же времени достигает расцвета творчество Андрея Белого, в прозе которого очень значительную роль играли автобиографические темы, а в середине 10-х годов и «автобиографические жанры» — записки и лирические размышления с биографической канвой.

У поэтов-символистов, в их числе и у того же Белого, идущих вслед за романтиками, роль авторского я, возведение личности в ранг художника, поднятого над толпой и наделенного неограниченным правом на свободу и суд, были доведены до высокого предела. «Художник,— писал Андрей Белый, характеризуя символизм,— проповедник будущего; его проповедь не в рационалистических догматах, а в выражении своего внутреннего «я»; это «я» — есть стремление и путь к будущему; он сам — роковой символ того, что нас ждет впереди».[1] Пастернак, уже отвернувшийся от этого принципа и скептически к нему настроенный, называл его «зрелищным пониманием биографии».[2] И в этой пастернаковской квалификации была доля правды, хотя и преувеличенной Пастернаком.

Назову ряд поэм символистов, имеющих ярко выраженный автобиографический характер: «Краски» (1898) и «Мир» (1903) Брюсова, «Старинные октавы» (1906) Мережковского и близкий к ним своей автобиографической основой, хотя и завуалированной, «рассказ в стихах» Ф. Сологуба «Кремлев» (1908; написан в 90-х годах), «Поэма в нонах» (1911) Вл. Пяста, «Младенчество» (в основном — 1913 год) Вяч. Иванова («Первое свидание» Белого было написано позже). Известно тяготение З. Гиппиус к ведению дневников и к дневниковой форме вообще (даже собрание ее статей, вышедшее под псевдонимом «Антон Крайний», было названо «Литературным дневником»). В 1914 году Ф. Сологуб, объединив ряд близких ему литераторов, выпустил несколько номеров журнала «Дневники писателей», которые, по

---

[1] А. Белый. Символизм.— В кн.: Арабески. М., 1911, с. 245—246.

[2] Б. Пастернак. Охранная грамота. Л., 1931, с. 113.

замыслу редакции, должны были соответствовать этому наименованию. Известные журналы символистов «Труды и дни» и позже «Записки мечтателей» первоначально также замышлялись как публичные дневники литераторов-единомышленников.

«Стихи, — читаем у Брюсова, — всегда исповедь».[1] Блок еще в 1908 году печатно заявлял, что исповедническое начало должно лежать в основе всякого искусства, не только лирики. «Я думаю,— писал он,— мы более уже не вправе сомневаться в том, что 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* (...) только оно может стать великим» (V, 278). О том, насколько само творчество Блока соответствует этой характеристике, писали едва ли не все исследователи Блока. Исповедническая лирика в стихах, лирика в статьях, исповеди-дневники, замечательные и тоже исповеднические письма Блока хорошо известны.[2]

Однако, наряду с исповедническим началом, следует назвать еще одну предпосылку, которая сделала возможным возникновение в творчестве Блока идеи и темы пути в особом, блоковском смысле. Я имею в виду наметившееся в нем еще на ранних этапах и неуклонно растущее сознание единства личного и общего. «...Поэт нашел себя и, вместе, попал в свою эпоху,— писал Блок Белому еще в 1903 году.— Таким образом, моменты его личной жизни протекают наравне с моментами его века...»[3] И уже вполне определенно, подытоживая свои прежние размышления: «...в поэтическом ощущении мира нет разрыва между личным и общим; чем более чуток поэт, тем неразрывнее ощущает он «свое» и «не свое»...» («Катилина», VI, 83). (Ср. стихотворение «И вновь — порывы юных лет...», 1912.) Блок в период своего мужания и зрелости жадно следил за пульсом окружающей его общественной и культурной жизни и

[1] В. Брюсов. Владимир Соловьев (1900).— В кн.: Далекие и близкие. М., 1912, с. 27.

[2] Писателем противоположного склада, не увлеченным эпистолярной культурой, являлся, конечно, Достоевский. «Но если б Вы знали, до какой степени я не умею писать писем и тягочусь писать их», — признавался он Е. Ф. Юнге (Ф. М. Достоевский. Письма, т. IV. М., 1959, с. 137).

[3] Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940, с. 13.

остро реагировал на изменение этого пульса. Но в такой же, если не в большей мере эти впечатления от общего входили в его сознание и творчество, опосредствованные его личной, интеллектуальной, интимной, житейской, душевной биографией. Не только «общее» в его прямых касаниях, но и личная жизнь в широком смысле слова со всеми ее волнениями, бурями, страстями, восторгами, созерцаниями, увлечениями и разочарованиями, надеждами и периодами мрачного отчаяния была для него тем объектом пристального внимания и наблюдения, который давал ему возможность улавливать дух и атмосферу своего времени, проникать в них изнутри и подыматься над ними. По своему собственному гороскопу он гадал — «наглядным способом», без нарочитой предвзятости — о всеобщих судьбах. Не случайно Блок открывает свой дневник таким признанием: «Писать дневник, или по крайней мере делать от времени до времени заметки о самом существенном, надо всем нам. Весьма вероятно, что наше время — великое и что именно мы стоим в центре жизни, т. е. в том месте, где сходятся все духовные нити, куда доходят все звуки» (1911, VII, 69).

Блок изменялся, и его изменения соответствовали его пути, определяли идею и тему пути и сами определялись ими. Этапы его эволюции, смены духовно-поэтических стадий и внутренних ситуаций или — по Овидию — метаморфозы, пережитые Блоком, реализовались в трех зонах его творчества: 1) в зоне лирического я и лирического героя, 2) в поэтическом мире Блока (образы космоса, природы, национальная почва, человеческое и предметное окружение,— вплоть до «вводных персонажей» и интерьера), 3) в сменах-чередованиях женских образов — от Прекрасной Дамы (ее реализация, феноменология) до Катьки из «Двенадцати». Эти метаморфозы отразились также в движущейся поэтике Блока, художественно материализующей зоны его творчества и вместе с тем подымающейся над ними — «сверхзональной», сквозной, связанной с духовно-эстетической сущностью поэта в самом широком ее обобщении.

Изменения, совершавшиеся в творчестве Блока, как это чаще всего бывает и в развитии личности, не означают полной отмены предшествующих стадий и явлений поэтического сознания Блока. Прошлое сохранялось у него в недрах вновь возникающего, образуя единый процесс наследования-пребывания-отрицания-становле-

ния. «...Я утверждаю,— писал Блок Андрею Белому в 1907 году,— что через всю мою неверность, предательства, сомнения, ошибки — я *верен*» (VIII, 201). И — в дневнике 1912 года: «Стержень, к которому прикрепляется все многообразие дел, образов, мыслей, завитушек,— должен быть; и должен быть — вечным, неизменным при всех обстоятельствах» (VII, 164). Поэтому Марина Цветаева в своих «Стихах к Блоку» имела право сказать о нем с полной ответственностью: «Нерушима твоя стезя».

В связи с этим встает и вопрос о ритмах и темпах эволюции блоковского текста, о переходах от плавности, «непрерывности» к «прерывности», дискретности в развитии Блока от периода к периоду. И здесь на этот вопрос (он требует, конечно, специального исследования) дается, пока еще предварительный и суммарный, ответ — о совместимости в эволюции Блока обеих этих форм — на различных отрезках пути — с различной мерой преобладания одной из них.

В развитии Блока мы наблюдаем крутые ломки, взрывы (например, стихотворение «Фабрика», «Двенадцать») и постепенное, но ускоренное нарастание нового (например, переход от «Распутий» к драматической трилогии) или почти параллельные (хронологически) резкие движения в различных направлениях с различными результатами (от «Пузырей земли» к «Снежной Маске» и, вместе с тем, к «Вольным мыслям») и другие сложные переходы. При этом можно утверждать, что путь Блока в годы создания первого тома — более плавный, ровный, с малыми смысловыми промежутками между отдельными стихотворениями, в отдельных случаях почти сомкнутыми с соседними, тогда как у зрелого Блока смысловые расстояния стихотворений или лирических циклов друг от друга значительно вырастают — увеличивается дискретность лирического ряда.

Кроме того, одним из самых значимых аспектов изучения эволюции Блока нужно признать то, что принадлежит к *поэтике* образов его пути, точнее, к художественной реализации темы пути. Ряд наблюдений над конкретными образами Блока, относящимися к этой области, в какой-то мере войдет в дальнейшее изложение, но этот вопрос в целом остается за пределами настоящей работы. Однако уже сейчас следует обратить внимание на общую закономерность, которая определяет,

конечно, не только поэтическую ткань творчества Блока, но и поэтику других лириков и, в последнем счете, коренится в общей особенности европейских языков (о ней давно уже писали лингвисты). Дело в том, что смена содержаний лирического *я* и поэтического мира Блока, соответствующая представлению о его пути, осуществляется как реализация в мыслимом *времени* (прежде всего — в глагольном времени, за ним — в «сюжетном» времени), которое в свою очередь объективируется в метафорических образах *пространственного движения* («Шел я на север безлиственный», «Иду к прикрытой снегом бездне», «Мы путь расчищаем для наших далеких сынов»). Так, представление о времени — бесспорно, всегда сопровождаемое дополнительными смысловыми ореолами — передается образами пространства. Понятно, что своеобразие блоковской поэтики характеризуется не этим общим законом самим по себе, а его конкретной словесной, понятийно-образной материализацией в творчестве Блока.

2

Писатели XX века, которые отчасти уже были названы, принадлежали к разным лагерям в идейном и эстетическом смысле. Среди них были и прозаики и поэты. Поневоле ограничивая материал — вообще говоря, представляющий большие трудности и требующий много разъяснений,— я намечу с точки зрения поставленной темы лишь некоторые и очень немногие ориентиры в истории русской поэзии начала нового столетия.

В связи с затронутыми здесь вопросами привлекает внимание противостояние двух контрастных методов в русской лирике той эпохи. Речь идет о стиховом, лирическом творчестве Бунина (о менее крупных лириках «бунинского» склада я не упоминаю) и поэзии символистов.

Лирика Бунина, устремленная к объективному миру, воспроизводящая стихийный поток многоцветных жизненных впечатлений в их эмпирической непосредственности и благоуханной свежести, дает нам показательный пример очередного ослабления темы пути как развития поэтической личности. Характерный для современных Бунину поэтов принцип центростремительного личностного творчества, объединенного образом лири-

ческого *я*, без которого тема пути не может быть выявлена, в бунинской лирике осуществляется минимально. Но это отличие поэзии Бунина, великого лирика в прозе и не более чем даровитого поэта в стихах, связано и с другими ее особенностями. Бунин, изумительно проникая в настоящее и прошлое, слабо чувствовал будущее. Он мало задумывался о будущем в историческом и личном отношении и не мыслил себя и историю в свете каких бы то ни было провиденциальных целей. Блок не так уж сильно преувеличивал, когда писал о «бедности мировоззрения» в стихах Бунина (V, 295). В самом деле, открытый Буниным мир поразительных по своей глубине и интеллектуальной потенции ощущений и очень точных констатаций как бы останавливался на границе идеи, переходя эту границу лишь исподволь, окольными путями. Бунин в известной мере освобождал свою лирику от груза интеллектуально конкретизированных идейных исканий и не выдвигал таких идеалов, которые в своей императивности и определенности высоко и властно подымаются над эмпирическим потоком впечатлений и становятся вехами, отмечающими этапы внутреннего движения.

Проникновение в стихию непосредственной жизни и напряженность эмоционально-чувственного восприятия заменяют в поэзии Бунина оценочный момент и не дают достаточного основания к анализу пути.

«Все человеческие судьбы слагаются случайно, в зависимости от судеб, их окружающих (...). Так сложилась и судьба моей юности, определившей и всю мою судьбу»,— пишет Бунин в «Жизни Арсеньева» от лица своего автобиографического героя.[1] При таком взгляде — а он преобладал у Бунина — ни о каком направленном «целесообразном» построении судьбы его героя не могло быть и речи. В лирике Бунина нельзя не увидеть последовательных процессов расширения ее содержания, наращивания новых тем, углубления в интимную суть окружающих поэта вещей, но эти процессы не образуют той «духовной фабулы», того динамического рельефа, которые являются неотъемлемой принадлежностью лириков-путепроходцев.

В поэзии символизма, в ее ранних истоках, индиви-

---

[1] И. А. Бунин. Собр. соч. в девяти томах, т. 6. М., 1966, с. 93.

дуалистическое, личностное, центростремительное начало выявлено несравненно сильнее, чем у Бунина. Более того, поэтическое творчество символистов почти всегда являлось лирическим самовыражением. Уже эта особенность символистской поэзии создавала предпосылку для разрастания в ней темы пути-развития. Однако и в пределах символизма тема пути, разумеется, была то более, то менее органичной и выражалась с различной степенью интенсивности, в одних случаях почти исчезая, в других разрастаясь до максимума.

Едва ли не полное или почти полное отсутствие этой темы мы наблюдаем у двух поэтов: у самого последовательного выразителя русского декадентства — Федора Сологуба и предшественника «гиперборейской» поэзии 10-х годов — Иннокентия Анненского.

Сологуб в стихах часто называет своего героя странником. Но про этого странника сказано, что он идет «бесцельным путем», или, иначе,— что он движется к смерти, в «божий чертог». Аллегорический образ странствий не расшифровывается у Сологуба как ознаменование внутренних изменений, духовного развития, целеустремленных поисков, хотя в предисловии к сборнику «Пламенный круг» (1908) и говорится о «нескончаемой лестнице совершенств», предназначенных «земной душе». Сологубовский странник — бездомный, неприкаянный отщепенец, а не искатель. Странничество для него — равное себе, неизменное состояние, а не продвижение, не процесс. «Никаких нет фабул и интриг,— читаем у Сологуба,— и все завязки давно завязаны, и все развязки давно предсказаны,— и только вечная совершается литургия».[1] «Центр творчества остается все тот же,— пишет Брюсов.— Сологуб не знает перебегания от «северного неба» на «светлый юг» (...) (намек на Бальмонта.— *Д. М.*), он стойко стоит на избранном месте, но широкими, концентрическими кругами расходится его творчество».[2] При этом Сологуб, судя по его прямым прозаическим высказываниям, отнюдь не отвергал мечты о реальном обновлении общей жизни, но эта мечта, лишенная размаха и горения, оставалась как бы за бортом его поэзии, в мире рассудочных построений, оформляясь в духе умеренного демократизма, и не смы-

[1] Ф. Сологуб. Театр одной воли.— В сб.: Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908, с. 184—185.

[2] В. Брюсов. Далекие и близкие. М., 1912, с. 109.

калась у него с темой судьбы и чаяньями лирического героя. Сологуб принципиально не пытался выйти из привычной области изолированного, одинокого, индивидуалистического сознания и не верил в возможность такого выхода.

Ты отклонил помышленья
От недоступных дорог —

говорится в обращении к «ангелу благого молчания» в сборнике «Пламенный круг». И в том же сборнике:

Я воскрешенья не хочу,
И мне совсем не надо рая, —
Но опечалюсь, умирая,
И никуда я не взлечу.

И в ироническом плане:

Не сяду в сани при луне
И никуда я не поеду.

В основе всей этой позиции лежало у Сологуба недоверие к реальному миру, подкрепляемое философией Шопенгауэра с позднейшими декадентскими наслоениями. В лирике Сологуба, которая, конечно, по-своему эволюционировала — по содержанию и по стилю,— тема пути как саморазвития, в сущности, не ставилась и тем более не выдвигалась. Он склонен был видеть в жизни лишь повторение пройденного, круговорот:

Что было, будет вновь,
Что было, будет не однажды.

Или:

К повторениям сердце привычно, —
Однозвучно и скучно кукуем...

И современники имели основание говорить о неподвижности Сологуба, о стоянии его на месте.[1] Не случаен характерный для многих сборников Сологуба нарочитый

[1] См. отзыв о Сологубе Блока в письме к Брюсову от 25 апреля 1906 г.: «...ведь он принадлежит к нестареющим в повтореньях самого себя» (VIII, 152). Подробнее развивали эту мысль, иногда доводя ее до преувеличения, другие литераторы, современники Сологуба. Примечательность его поэзии эти литераторы видели в том, что она лишена какой бы то ни было эволюции. «Сологуб никогда не отрекался от своего прошлого и не обретал ничего, что не было бы ему известно ранее».

отказ от датировки — демонстративное смешение в них старых стихотворений с новыми, затрудняющее восприятие прагматической последовательности сквозного лирического развития, если бы его даже и возможно было уловить.[1] Сила Сологуба, очищающий момент (катарсис) в его сумрачной и далекой от нас поэзии (а без этого «очищения» ни одно поэтическое явление не может существовать как поэтическое) — бесспорно, не в его развитии, а прежде всего — в той неподдельно органической певучей стихии, той высокой мелодической льющейся *простоте*, которая противостоит в его лирике «злому миру» и которая в конечном счете подводит к вопросу: «А если грязь и низость — только мука по где-то там сияющей красе?..» (Анненский).

В отличие от поэтических систем Сологуба и Анненского (об Анненском речь будет ниже), в лирическом творчестве Бальмонта, Брюсова, Белого тема развития имела большое значение. И эта тема возникла в их лирике вполне закономерно.

С полным основанием говоря об индивидуалистических *истоках* символистской поэзии, мы не можем, однако, в своей характеристике символизма ограничиться этим утверждением. Символизм развивался в период бурного развертывания русского освободительного движения и отразил не только импульсы сопротивления этому движению, но и рост критического отношения к существующему строю, и желание опереться на идеологию народных масс. Символизм — в самых крупных его явлениях — это не только индивидуализм, но, кроме того, широко задуманный, хотя и социально не оправдавший себя опыт преодоления индивидуализма. Порывания символистов в мир сверхличных ценностей (поэтически преобразованных), апелляция к «органической» народной культуре, их настойчивые заглядывания в сферу социально-исторической действительности, их критика духовного омертвения и пошлости буржуазной цивилизации и выпады против политического порабощения, их стремление в известной мере продолжить традиции русской гуманистической литературы XIX века — все

[1] По свидетельству М. И. Дикман, в архиве Сологуба сохранилась картотека с точным указанием дат всех его стихотворений. Таким образом, устранение датировок имело для Сологуба не случайный, а принципиальный характер.

это отнюдь не случайные попытки освободиться из плена индивидуалистической ограниченности.

Эти попытки, конечно, не следует сводить к вопросу о пути поэтов-символистов. И все же можно утверждать, что одним из наиболее убедительных показателей движения поэтов начала века от личного к общему, от уединенной созерцательности к восприятию широкого круга действительности является именно реализация в их творчестве категории пути, уводящего их из сферы индивидуализма, и *мера серьезности* отношения к этой категории, ее органичность для них.

Даже сами представители новой поэтической школы, оглядываясь на свое прошлое, признавали, что символизм, выдвигая культ личности, в сущности сосредоточивал все свое внимание на саморазвитии этой личности. Символизм требовал, чтобы это развитие осуществлялось во что бы то ни стало, независимо от того, в каком направлении оно совершается. «От каждого, вступавшего в орден (а символизм в известном смысле был орденом), требовалось лишь непрестанное горение, движение — безразлично во имя чего. Все пути были открыты с одной лишь обязанностью — идти как можно быстрей и как можно дальше». Эти признания, имеющие ретроспективный характер, несмотря на их преувеличенную скептичность, представляются в основном справедливыми. Правда, их нельзя применять к «младшим символистам» и к Сологубу, но творчество Бальмонта и в какой-то мере Брюсова они, несомненно, затрагивают. [1]

Бальмонт издавна воспринимался читателями как один из самых стихийных русских поэтов. По методу работы и отношению к слову его можно было бы назвать поэтом-импровизатором. Такой взгляд во многом определяет и объясняет особенности его новаторской, очень действенной для своего времени стиховой фактуры. Однако свобода поэтического дыхания и «непреднамеренность» вполне совмещались в нем с верностью своему внутреннему канону и манере. Существенным признаком этого канона является «поэтика пути». Не случайно мы отмечаем в Бальмонте — на основании его предисловий, стихотворных деклараций и композиции

[1] Подробнее см.: «Блоковский сборник», II. Тарту, 1972, с. 40—41.

его сборников — неуклонное желание подчеркнуть эволюцию своей поэзии, увидеть в ней логически стройный, расчленяемый по периодам путь развития.[1] «Оно началось (...) — пишет Бальмонт о своем творчестве,— с печали, угнетенности и сумерек. Оно началось под Северным небом, но, силою внутренней неизбежности, через жажду безграничного, Безбрежного, через долгие скитания по пустынным равнинам и провалам Тишины, подошло к радостному Свету, к Огню, к победительному Солнцу. От книги к книге, явственно для каждого внимательного глаза, у меня переброшено звено...»[2]

Эту цитату из Бальмонта приводит Валерий Брюсов в статье, подводящей итог своим многочисленным критическим высказываниям о творчестве своего старого друга, ставшего соперником и в конце концов врагом. «Почти в каждом сборнике Бальмонта,— замечает Брюсов,— особыми стихотворениями объясняется читателю, что за этап в эволюции автора представляет данная книга. И эти чисто рассудочные толкования (...) доходят до такой мелочности, что, например, в конце «Горящих Зданий» точно предсказано содержание следующего сборника «Будем как Солнце» (...). Однако совершенно иное впечатление получается, если обращаешься не к предисловиям и не к пояснительным стихотворениям, сочиненным ad hoc (...), а к самой поэзии Бальмонта. Известная «эволюция», некоторое развитие, какое-то продвижение, разумеется, в ней есть,— да и не могло бы его не быть, ибо живой человек так или иначе неизбежно меняется. Но эта эволюция далеко не так резка и отчетлива, как это хотелось бы видеть самому автору, да, может быть, и далеко не такова, как он ее изображает. Вместо прямой «дороги к Лазури», отвесного восхождения «с морского дна» — «к Солнцу»,

---

[1] Эволюция поэзии Бальмонта и интенсивность ее выражения отмечались в большинстве посвященных ему работ, в том числе и в последней из них — в статье Вл. Орлова «Бальмонт. Жизнь и творчество» (К. Д. Бальмонт. Стихотворения. «Библиотека поэта» (Б. с.). Л., 1969). Как одну из типичных в литературе о Бальмонте попыток выдвинуть на первый план именно его развитие, для примера, можно указать статью Ю. Балтрушайтиса «Внутренний путь Бальмонта» («Заветы», 1914, № 6).

[2] К. Д. Бальмонт. Собрание стихов, т. 1. М., 1905, с. VI. В приведенном отрывке имеются в виду лирические сборники Бальмонта «Под Северным Небом», «В безбрежности», «Тишина», «Горящие Здания» и «Будем как Солнце».

видишь скорее блуждания все вокруг одного и того же центра, по кругам, только немного расширяющимся».[1]

Даже если принять во внимание явную пристрастность и критический нажим, характерные для этой статьи Брюсова в целом, нельзя не признать, что приведенная цитата содержит в себе лишь незначительное преувеличение. Декоративность, литературная условность, ослаблявшая связи поэтического мира Бальмонта с действительностью, лишали его яркую феерическую поэзию глубины и подлинной духовной значимости. Большое дарование не спасало Бальмонта. Слова Пастернака о «зрелищном понимании биографии» у лириков его времени, при котором образ поэта «не живое поглощенное нравственным познанием лицо, а зрительно-биографическая эмблема, требующая фона для наглядных очертаний»,[2] больше чем к кому-либо другому из символистов могут быть приложены к Бальмонту. Условные вехи его пути: Тишина — Безбрежность — Солнце и так далее, то есть обобщенно формулированные темы его сборников, являются лишь абстрактными знаками, неспособными выразить живую полноту и внутреннее движение конкретной, связанной с исторической эпохой, личности. Поэтому и контуры эволюции лирического героя Бальмонта и заданная в его лирике, но не насыщенная глубоким переживанием тема пути представляются лишь беглым отражением и внешним отзвуком духовной жизни человека той эпохи.

Внимание Брюсова было направлено к теме пути не менее определенно, чем внимание Бальмонта. Недаром свое первое собрание стихотворений он назвал «Путями и Перепутьями». Многие стихотворения Брюсова, особенно в сборниках «Me eum esse», «Tertia Vigilia» и, главным образом, «Urbi et Orbi», были предназначены истолковать пути его лирического героя (ср. также позднейшее итоговое стихотворение 1917 года «О себе са-

[1] В. Брюсов. Что же такое Бальмонт? «Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена». Факультет языка и литературы, вып. 5, 1956, с. 234—235. Эта статья была написана в 1921 г., но некоторые из выраженных в ней мыслей сложились у Брюсова еще задолго до ее написания. «Слишком многое в этой геометрически правильной, мертво-красивой траектории — кажется показным и искусственным», — писал Брюсов еще в 1905 г. по поводу данной Бальмонтом характеристики своего развития (В. Брюсов. Далекие и близкие, с. 84).

[2] Б. Пастернак. Охранная грамота. Л., 1931, с. 113, 112.

мом»). Смысл развития Брюсова, как и Бальмонта, можно видеть в преодолении замкнутого мира одинокой личности и в установлении связи с общей жизнью эпохи в ее полноте и многообразии. И тем не менее не следует в сближении Брюсова и Бальмонта идти слишком далеко даже в этом специфическом отношении. Поэтическое творчество Брюсова и его авторский образ «заземленней», ближе к эмпирической и исторической действительности, чем у Бальмонта. Тем самым и путь развития брюсовской поэзии конкретней, серьезней и ответственней.

Однако поэтической работой Брюсова управляло не столько его духовное и моральное самосознание, сколько стремление к познавательным завоеваниям и их осмыслению в поэзии. Творчество Брюсова развивалось экстенсивно, прежде всего по принципу количественного расширения. Он был конквистадором в поэзии, открывателем неизвестных поэтических земель. Брюсов осваивал все новые и новые пласты современной ему жизни и мировой культуры в ее прошлом и настоящем. И эта центробежная устремленность брюсовской поэзии фактически ослабляла его сосредоточенность на личной теме, а значит — и на теме пути-развития. Не случайно он признавался, что ему свою точку зрения (как критику) «если и приходилось ⟨...⟩ изменять в течение лет (речь идет о первом десятилетии XX века.— *Д. М.*), под влиянием опыта и размышлений, то лишь несущественно».[1] В сущности говоря, тема пути громко звучала в лирике Брюсова лишь в ранний период (1896—1904), а позже — значительно ослабела. К мыслям Брюсова о своем пути все заметнее стала примешиваться чисто литературная забота. «Все сделанное мною ⟨...⟩ досталось мне вовсе не даром,— писал Брюсов Н. И. Петровской в 1906 году.— И вот настал час, день, когда идти дальше по той дороге, по которой я шел, некуда. «Urbi et Orbi» дали уже все, что было во мне. «Венок» завершил мою поэзию ⟨...⟩. Творить дальше в том же духе — значило бы повторяться, перепевать самого себя. Это может Бальмонт, я этого не могу ⟨...⟩. Я должен все силы своей души направить на то, чтобы сломать преграды, за которыми мне откроются какие-то новые дали,— чтобы повернуть своего коня на новый

[1] В. Брюсов. Далекие и близкие, с. VI.

нуть».[1] Из этого знаменательного признания видно, что импульсом к развитию служили Брюсову не только общие вне- и надлитературные ценности, о которых говорилось, но и могучее усилие поддержать новизну, остроту, эстетическую действенность своей поэзии.

Быть может, все в жизни лишь средство
Для ярко-певучих стихов —

сказано об этом в его стихотворении «Поэту» (1907).

Конечно, творчество Брюсова, как и всякого другого поэта, если он поэт, фактически никогда не оставалось в «чисто литературных» границах. «Литературный ряд» в лучших достижениях Брюсова — не изолированная сфера, а подлинная литература, имеющая дело с истиной и жизнью. И все же стремление Брюсова к разрешению «чисто литературных» задач не могло не повлиять на характер и содержание развивающейся в его творчестве темы пути. Как уже было сказано, этой теме, при всем ее значении, не суждено было стать ведущим, организующим принципом его творчества.[2]

Мысль о духовном пути развития исключительно большое значение имела и для Андрея Белого. Так же как и Блок, он обращался к ней в продолжение всей жизни, настойчиво занимаясь уяснением и толкованием своего пути и обвиняя Блока, что он будто бы не делает этого. Более того, Белый, особенно в поздний период, даже превосходил Блока в желании прокомментировать этапы своего развития и, главное, в скрупулезности этого комментирования. Можно указать, например, его грандиозное по размерам, недавно опубликованное письмо к Р. В. Иванову от 1—3 марта 1927 года (хранится в ЦГАЛИ), в котором Белый на протяжении по крайней мере двух печатных листов, прилагая десятки сложнейших таблиц-чертежей, пытается установить определенную хронологическую закономерность в чередовании отдельных фаз и кульминаций своего пути (по строю мысли экскурс Белого напоминает «Доски судьбы» Хлебникова, но объект расчетов и выкладок Хлебникова — исторические события, тогда как Белый теоретизирует исключительно над собственной биографией).

[1] См. примечания М. И. Дикман в кн.: В. Брюсов. Стихотворения и поэмы. «Библиотека поэта» (Б. с.). Л., 1961, с. 780.

[2] Более подробная характеристика творческого развития Брюсова и значения для него темы пути дана в моей книге «Брюсов. Поэзия и позиция» (Л., 1969).

Была ли, однако, идея пути действительно реализована в творчестве Белого? В одной из зарубежных работ, посвященных его характеристике, утверждается, что «при всей невероятной подвижности своего мышления, Белый в сущности все время стоит на месте; вернее, отбиваясь от угроз и наваждений, все время подымается и опускается над самим собой, но не развивается».[1]

Не отрицая того, что в творчестве Белого и в его высказываниях можно найти немало оснований для такого утверждения, оно представляется мне слишком категоричным. В предисловиях к лирическим сборникам и в своих огромных мемуарах, в биографических очерках, в упомянутом письме к Р. В. Иванову Белый создает продуманную историю собственного развития — миф о своем пути, в какой-то мере действительно отражающий его реальную эволюцию. При этом можно отметить, что и ранние этапы творческого развития Белого («Золото в Лазури», переход к «Пеплу»), и поэма «Христос воскрес» в некоторых отношениях совпадают с отдельными периодами духовной эволюции Блока, который в молодости, как известно, был едва ли не самым близким другом и единомышленником Белого. И тем не менее творческие пути Белого и Блока, если рассматривать их в целом, с течением времени все резче и резче расходятся. Мать Блока, согласно записи Белого, говорила ему об этом: «Вы (Белый и Блок.— *Д. М.*) стояли на совершенно разных путях и во всем были разные, но в чем-то особенном, главном, о чем сказать нельзя,— были одно...» *Я* (Белый.— *Д. М.*): «Да,— вне путей, в чем-то молчаливом, мы всегда были вместе...»[2]

---

[1] Ф. Степун. Встречи. Мюнхен, 1962, с. 167. Ср. признание Белого о «возвращении к прежнему» в связи с его рассказом о первых встречах с Р. Штейнером: «Упражнения» вернули мне в 1912 году мои темы 1901—1902 гг.» (А. Белый. Воспоминания о Рудольфе Штейнере, гл. 3, 1929. Рукописный отдел Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина, в дальнейшем — ГБЛ). И о том же, более конкретно: «Штейнер, блистающий Моргенштерн и Карл Бауер (штейнерианец. — *Д. М.*) вернули (Белому. — *Д. М.*) Владимира Соловьева» (А. Белый. Я. Эпопея. «Записки мечтателей», 1919, № 1, с. 65). И еще, в письме к Р. В. Иванову от 1—2 марта 1927 г., о том, что его путь с 1901 г. к 1912 г. — это путь «от зари к заре»; отсюда попытка Белого в 1910-х гг. углубить и усовершенствовать стихотворный текст «Золота в Лазури» («первая заря»), иначе говоря, в какой-то мере *вернуться* к этому сборнику.

[2] Андрей Белый. К материалам о Блоке. (Запись 20 августа 1921 г.). ИРЛИ.

Сложность и бурная противоречивость мировоззрения Белого, постоянные метания и порывы, во многих случаях обусловленные вполне субъективными моментами и перипетиями биографии поэта, свойственные ему возвраты и повторения пройденного лишают его развитие последовательности и монолитности. Уже в ранних книгах Белого почти каждый тезис его мировоззрения, почти каждая сфера его духовного опыта сосуществовали с антитезисом, с антисферой, с антимиром, которые обнаруживались в потоках иронии и самопародирования.[1] В этом смысле мы имели бы некоторое право, соблюдая осторожность, сблизить творчески системы Белого и Достоевского по признаку тяготения обеих систем к «структуре противоречий».

При этом сама *тема* пути лирического героя звучит в поэтическом творчестве Белого, в его стихах, значительно слабее, чем у Блока и даже у Брюсова, и, в сущности, лишь в одном из его лирических сборников, «Пепел», получает действительно яркое выражение. К тому же лирическая поэзия Белого, то есть жанр, наиболее приспособленный к ведению этой темы, исповеднический по своему устремлению, не является основным руслом творчества Белого, развивается прерывисто, с многолетними простоями,[2] нарушающими последовательность линии пути поэта.

Но основная суть вопроса сводится к характеру ракурсов и решений, образующих содержание пути Андрея Белого. Подходя к Белому во всем объеме его творчества именно с такой точки зрения, нельзя не убедиться в его неизменном тяготении к миру личного, индивидуального *я* и в том, что история, в сущности, почти

---

[1] Меткая характеристика этих особенностей творчества Белого дана в статье Т. Ю. Хмельницкой, открывающей книгу: А. Белый. Стихотворения и поэмы. «Библиотека поэта» (Б. с.). Л., 1966.

[2] В предисловии (1931) к своей неизданной книге стихов «Зовы времени» (собрание ранних, переработанных, и новых стихотворений) Белый характеризует свою лирику следующим образом: «Стихи писались залпами; *«Золото в Лазури»* я в общем написал в два месяца; *«Пепел»* явился на свет в итоге усиленного писания стихов летом 1907 года. *«После разлуки»* написана в две недели. Между «запоями» стихами годами я не писал ни одной строчки» (А. Белый. Стихотворения и поэмы, с. 560). Ср. письмо Белого (1922) к М. Цветаевой, написанное в самокритическом духе: «Я думаю — я не поэт. Я могу — годами не писать стихов. Значит, не поэт. А тут, после Вашей «Разлуки», — хлынуло. Остановить не могу» (там же, с. 625).

всегда оставалась для него на заднем плане. В своем творчестве он или вовсе отстраняется от истории («симфонии», «Золото в Лазури», «Урна», «Котик Летаев»), или, ориентируя свое содержание на историческую действительность, лишает себя и своих героев каких бы то ни было определенных надежд на обновление жизни, осуществляемое социальными силами истории («Пепел», «Серебряный голубь», «Петербург»). Его надежды были связаны скорее с мыслью о духовном, апокалипсическим пересоздании мира, но и эти надежды не превращались у него в убеждение. Норма пути для Белого в первую очередь — интроспекция, индивидуальное посвящение, уединенное совершенствование личности, ее духовный рост. Главная мысль Белого — преображение личного *я*, ведущее к «мистерии» человеческих отношений. Главная мысль русского народа начала века — общее социальное дело, ведущее к общенародному обновлению. Поэтому путь и тема развития Белого, даже в годы расцвета его огромного таланта, лишь отчасти, опосредствованно совпадали с развитием русской жизни и русской литературы, устремленных прежде всего к гражданскому и социальному действию в истории. Этим объясняется, почему путь Андрея Белого не мог восприниматься в то время как один из магистральных.

3

Путь Александра Блока выделяется на этом фоне своей рельефностью, последовательностью и скрытой в нем мыслью о его «обязательности», о его сверхиндивидуальном значении. Применяя здесь слова Андрея Белого, высказанные в ином контексте, можно сказать, что у Блока были изумительно развиты «мускулы организма пути».[1] И это был не только путь — стремительное духовное развитие, реализованное прежде всего в эволюции поэтического творчества,— но и мысль о пути, порождающая *тему* пути, одну из центральных и важнейших у Блока. Повторяя сказанное, можно утверждать, что Блок в этом смысле приближался скорее к структуре Толстого, но отнюдь не Достоевского.

Громадность пути Блока определяется расстоянием между крайними точками его отсчета — интимной юно-

[1] А. Белый. На перевале. II. Кризис мысли. Пб., 1918, с. 68.

шеской лирикой и поэмой «Двенадцать».[1] Не боясь призрака вульгарного социологизирования, можно заметить, что за этот двадцатилетний период Блок «эмблематически», в далеко уводящих преломлениях отразил совершавшийся в России (и в мире) вековой процесс смены социально окрашенных идейно-художественных формаций. Овеянность лирики молодого Блока последним дыханием уходящей дворянской культуры — факт несомненный. Блок ясно видел, что русское дворянство вырождается (V, 213), но все же улавливал в нем следы былой поэзии, «благородства запоздалого» («Возмездие»). В дневнике Блока 1912 года имеется такая запись: «В наши дни 〈...〉 не устарели еще и «сословные счеты», ибо бывшие сословия — культурные ценности, и очень важно, какою культурной струей питался каждый из нас...» (VII, 117—118). В «Краткой автобиографии» (1907) он признается, что «все детство и отрочество... провел в старинной дворянской атмосфере...» (VII, 432). В том же 1907 году Блок называет себя «представителем сотни «кающихся дворян» со сложностями» (VIII, 198). Реликты «сословного сознания» проникали и в интимное отношение Блока к словесному материалу. «С *тем* связаны,— заносит он в записную книжку, по-видимому имея в виду первую влюбленность,— слова «волшебный», «дивный» — все те, которые неприлично произнести русскому дворянину, но которые приятно припоминать в одиночестве и иногда употреблять в стихах — тайком» (1909, IX, 149). Вместе с тем Блок не боится социологических определений и в истории литературы: например, поэзию А. К. Толстого он прямо называет «дворянской» (1906, V, 624), а Апухтина — «дворянственным» (1919, VI, 138). К дворянской культуре он относит Пушкина, Льва Толстого, Тургенева (1908, V, 337).[2]

---

[1] Последние годы жизни Блока (от «Двенадцати» до речи «О назначении поэта» и «Записки о «Двенадцати») вносят некоторые важные поправки в наше представление о его пути, но не меняют общих выводов об эволюции поэта в *целом*, об ее доминирующем направлении.

[2] О барском обличье Блока, о том, что он был похож на «переодетого патриция», писал К. И. Чуковский. Особенно интересны наблюдения Чуковского над живой речью Блока, частично отразившейся в его стихах. «Произношение слов, — вспоминает Чуковский, — у него было тоже дворянское — слишком изящное, книжное, причем слова, которые обрусели недавно, он произносил на ино-

Трудно сказать, кто больше уклоняется от истины — современные ли исследователи Блока, которые не видят или стыдливо замалчивают факт соотнесенности Блока с дворянским культурным укладом, или их предшественники во времени, литературоведы 20—30-х годов, выдвигавшие его с искажающей грубостью. Но и связь Блока второго периода с буржуазным модернизмом (разумеется, отнюдь не поглотившим блоковскую поэзию даже и в те годы) — явление не менее очевидное. И наконец, тяготение зрелого Блока к народной демократии и к народной революции... Но эта истина, слава богу, не отрицалась и не отрицается ни одним из добросовестных исследователей поэта. Так или иначе путь, проходящий сквозь эти многообразные и широчайшие сферы жизненного и культурного опыта, сублимированного, осложненного и перестроенного глубоким индивидуальным опытом поэта, должен был отличаться исключительно протяженным, динамичным и контрастным рельефом. И Блок, идя этим путем, отнюдь не превращался на отдельных его участках в дворянского или буржуазного поэта, но, пересекая эти сложные миры, как бы испытывал и уносил с собой их касания, веянья их атмосферы.

Читателям Блока известно, что господствующее положение в его поэзии занимает лирическое *я* поэта, его авторский образ, так или иначе соответствующий его биографической личности. Впрочем, по этому вопросу высказывалось и другое мнение. Я имею в виду точку зрения П. Громова, который в своей содержательной книге «А. Блок, его предшественники и современники» (1966), признавая первенствующее значение в поэзии Блока человеческого образа, вместе с тем пытался истолковать блоковскую поэзию как систему театрализованных лирических масок, выражающих «вереницу душ» или, иначе говоря, множество поэтических харак-

странный манер, не мебель, но мэбль (meuble), не тротуар, но trottoir (последние две гласные сливал он в одну) (...) Однажды я сказал ему, что в знаменитом стихотворении «Пора смириться, сэр» слово сэр написано неверно, что нельзя рифмовать это слово со словом ковер. Он ответил после долгого молчания:

— Вы правы, но для меня это слово звучало тургеневским звуком, вот как бы мой дед произнес его — с французским оттенком — по-стародворянски» (К. Чуковский. Александр Блок как человек и поэт. Пг., 1924, с. 5). Ср. у А. Белого о дворянском облике молодого Блока (Андрей Белый. Начало века. М.—Л., 1933, с. 288).

теров. При таком подходе поэтическое *я* Блока может представиться в духе более чем безотрадной лирической схемы, намеченной Вяч. Ивановым: «Я — пред ликом чародея Ряд встающих двойников» («Fio, ergo non sum»).

Формула «вереница душ», конкретизирующая утверждение П. Громова, взята им, как указано в его книге (с. 191—192, 264), из рецензии В. Брюсова (1907) на «Нечаянную Радость». Но у Брюсова эта формула имеет частный характер, прилагается лишь к стихам Блока, «сложенным от чужого лица» (Брюсов), а в книге П. Громова она расширяется настолько, что сам поэт едва ли не кажется оттесненным своими масками. При таком подходе П. Громов (на с. 192) решается говорить о «людском составе» (буквально!) книг Блока. В результате поэтическое творчество Блока является в исследовании П. Громова не столько реализацией души поэта, художественно объективированной и аналитически расчлененной в процессе лирического самовыражения, сколько конструктивным созданием некоего мастера-режиссера, расставляющего на сцене нужных ему и «не сливающихся» (с. 191) с его внутренним миром действующих лиц.

Необходимо признать важность «режиссерской» роли Блока как поэта и существование лирических «аспектных» образов (двойников, масок), действительно типичных для его творчества, таких как Старик, Инок, Пьеро, Арлекин, «чердачный житель», герой нескольких стихотворений цикла «Черная кровь», герой «Песни Ада», Демон, герой «Соловьиного сада» и др. Такого рода замещающие образы — они нередки и у других романтических поэтов, например у Лермонтова,— характерный признак поэзии Блока. В его лирическом творчестве мы находим также и персонажей «объективных», в какой-то мере отделенных от авторского сознания, например женские образы («Перед судом», «На железной дороге»), некоторые из героев «Вольных мыслей». При этом анализ показывает, что лирические маски Блока, образы двойников, при всем значении их в его поэзии, далеко не занимают в ней первое место. Стихотворений, несущих центральный образ поэта, вне масочного его преломления и сужения, в его непосредственной жизненной подлинности, хотя бы в условно-романтическом ореоле,— таких стихотворений у Блока несравненно больше, чем тех, в которых организующим началом слу-

жат образы двойников. Например: «О доблестях, о подвигах, о славе...», «Превратила все в шутку сначала...», «Приближается звук...», или несколько иного типа, не менее центральных, но с креном к условной типизации: «Осенняя воля», «Я пригвожден к трактирной стойке...» и многие, многие другие.

Основной «субстанциональный» образ, *«метаобраз»* автора, разумеется, присутствует и в стихотворениях с масками-двойниками и лирическими персонажами и заражает их собой, своим поэтическим содержанием, но наиболее полно он выражен в том лирическом «безусловном» ряду, о котором только что было сказано. Тем, кому это неясно, кто боится в подходе к лирике *необходимого для ее понимания* элемента *наивного* восприятия, объектом которого нередко является не только поэзия, но и проникающая в нее из жизни биография поэта, тем, кто склонен «лирическое» заменять «конструктивным», сто́ит для проверки этих мыслей заглянуть в дневник Блока, где без всякой театрализации и масочности отражен *единый* источник *всех* ликов поэта — его живое лицо, стоящее «вне искусства», но порождающее и поясняющее искусство.

Брюсов в своей резюмирующей статье о Блоке, конечно, прав, говоря, что «в стихах Блока автор никогда не исчезает за своими образами: личность поэта всегда перед читателем» и что Блок «с бесстрашной искренностью (выражение, повторенное позже Горьким.— *Д. М.*) черпает содержание своих стихов из глубины своей души».[1] И это вполне совмещается с выделением в его поэзии «лирических персонажей». Именно в этом «едином во множестве» образе автора сосредоточивается пафос, лирический жар, чувство совести, красоты, размах — все то, что завораживает нас в Блоке и что мы считаем в нем главным. Ослабив внимание к этому универсальному для Блока образу, мы уже не увидим в блоковской лирике исповеди, то есть лишим поэта его своеобразия, его редчайшего в истории поэзии единства,

[1] В. Брюсов. Александр Блок. «Русская литература XX века (1890—1910)», под ред. С. А. Венгерова, т. 2. М., 1917, с. 329, 330. В решении вопроса о «масочной структуре» лирики Блока А. А. Ахматова шла значительно дальше Брюсова. Брюсов признавал существование у Блока стихотворений, «сложенных от чужого лица». Ахматова не придавала им значения. «Блок, — говорила она автору этих строк, — писал не о своих масках, а о себе самом. Каким был, о таком и писал» (запись 1946 г.).

подчиняющего себе все его противоречия. А между тем этим единством поэзии Блока и объясняется самая возможность той роли, которую играет в ней идея пути.

Конечно, основой этого единства является реальная личность поэта, преломляющая действительность, а также идеи и потенции, развивающиеся в его творческом сознании. Но помимо этой глубинной основы можно указать и другие зависящие от нее творческие факторы единства, коренящиеся в содержании и ткани самих блоковских стихов.

Поэзия Блока, как слаженная живая структура, организуется лирическими темами, сюжетами, символами, мифологемами — центрами поэтического движения, которые можно было бы назвать по их функциональному значению *интеграторами*. В своей совокупности они превращают творчество поэта в исключительно прочную непрерывную вязь — «иерархию интеграторов» (об интегрирующем начале в творчестве Блока см. раздел «Критическая проза Блока», глава 9). Забывая о принципе интегрирования в поэзии Блока, регулирующем в читательском подходе к ней распределение внимания между целым и частями, легко допустить ошибочные толкования и оценки. В качестве примера такого деформированного восприятия стоит привести суждения позднего Брюсова, который, вообще говоря, в прежних своих характеристиках Блока высказал много верных и тонких мыслей: «А. Блок всегда с одного клише воспроизводит десятки стихотворений, еле различных одно от другого. Пять-шесть тем, три-четыре приема он разводил на сотни пьес, не плохих, но одинаковых: опять о том же, опять так же...»[1] В этом суждении Брюсова, помимо недружелюбного тона по отношению к блоковской поэзии (такая позиция была характерна для позднего Брюсова), содержится, с одной стороны, в известной мере правильная констатация фактов, а с другой — неправильная их оценка. Сила поэзии Блока — не только, а иногда и не столько в индивидуальной неповторимости каждого его стихотворения, сколько в связи стихотворений, в их объединенном, слитном действии.

Эта исключительная целостность поэзии Блока, отли-

[1] В. Брюсов. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии. «Печать и революция», 1922, № 7, с. 50. Ср. близкие к приведенным замечания Ю. Айхенвальда в его кн.: «Поэты и поэтессы» (М., 1922, с. 9).

чающая его от многих других, по-своему замечательных поэтов, и давала ему и дает нам право видеть в ней «роман в стихах» (1911, I, 559), в сущности единое развивающееся во времени произведение — признак специфически блоковского своеобразия. Одним из важнейших моментов, обусловливающих это единство, то есть одним из самых существенных интеграторов, и было в поэзии Блока чувство пути, идея пути и тема пути, очевидная, высказанная и подспудная, объективированная и растворенная во всем содержании творчества поэта. «Драмы Ибсена,— писал Блок,— расположены в порядке тех вопросов, которые возникали перед его сознанием; и в этом только смысле каждая его драма служит продолжением предыдущей, и драмы эти связаны как главы автобиографии, так что желающим знать облик Ибсена целиком сам же он рекомендовал прочесть *все* его произведения *сряду*» (V, 171). Эти слова можно было бы применить к творчеству самого Блока.

По-видимому, наиболее четкое, многократно упоминаемое исследователями заявление Блока о смысле его пути содержится в его письме к А. Белому от 6 июня 1911 года: «...таков мой *путь* ⟨...⟩ я твердо уверен, что это должное и что все стихи вместе — *«трилогия вочеловечения»* (от мгновения слишком яркого света — через необходимый болотистый лес — к отчаянью, проклятиям, «возмездию» и...— к рождению человека «общественного», художника, мужественно глядящего в лицо миру, получившего право изучать формы ⟨...⟩ вглядываться в контуры «добра и зла» — ценою утраты части души)» (VIII, 344). Через несколько лет, обдумывая поэму «Возмездие», Блок кратко определит этот процесс как «переход от личного к общему» (IX, 304). А в 1919 году, в предисловии к «Возмездию», дает своего рода социологический комментарий к этой перестройке, в котором, как и во всяком социологическом суждении, заземляется, конкретизируется, но и крайне суживается суть процесса: «Путем катастроф и падений мои «Rougon Macquar'ы» (Блок имеет в виду героев поэмы, то есть в переводе на язык биографический — свой род и себя самого.— *Д. М.*) постепенно освобождаются от русско-дворянского éducation sentimentale, «уголь превращается в алмаз»...» (III, 298).

Эти высказывания принадлежат зрелому Блоку и являются результатом долгого и упорного самообдумы-

вания и самоуглубления. Но и на ранних стадиях развития Блок понимает смысл своего пути. Все это внутреннее движение проникновенно определяется в программном стихотворении «Балаган» (1906):

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

Эта центральная для Блока формула пути не содержит в себе отрицания абстрактного, готового, даром данного поэту «рая» («мгновение слишком яркого света»), то есть «мечты» его первой книги, хотя исподволь констатирует совершившееся нарушение «запрета» вкушать от «древа познания». Напротив, она требует превращения «мечты» в реальную ценность реальной жизни («несбывшееся воплотить»), к которой ведут «торные пути», трудный опыт, полный страданий, усилий и борьбы, в конечной перспективе — не только личных. Бесспорно, Блок думал о себе почти то же, что и писал об Ибсене в 1908 году: «...Нельзя вечно твердить о «третьем царстве» (так называл один из героев Ибсена идеальное будущее.— *Д. М.*), когда современное человечество, и в частности норвежский народ, не может войти в широкие врата вечных идеалов, минуя узкие двери тяжёлого и черного труда» (V, 312). Здесь можно говорить, применяя прозаически сниженную терминологию, не об «отмене» Прекрасной Дамы у Блока, а, частично, об ее «омирщвлении», своего рода «секуляризации». Блок смотрел на мир, и в этом его сила, не только sub specie aeternitatis — с точки зрения вечности, но и sub specie civitatis — с точки зрения гражданской.

Во всем этом *поступательном движении* Блока содержится незыблемая во всех своих изменениях духовная основа, проявления которой иногда переживались им как моменты «возврата»:

Только верить хочешь все,
Что на склоне лет
Ты, душа, воротишься
В самый ясный свет.

«Всюду ясность божия...», 1907

В стихотворении 1908 года:

Все та же ты, какой цвела когда-то.

«Когда замрут отчаянье и злоба...»

Или в записной книжке 1909 года: «Будет еще много. Но Ты — вернись, вернись, вернись — в конце назначенных нам испытаний» (IX, 154). Или в стихотворении «Благословляю все, что было...» (1912):

Но в страстной буре, в долгой скуке —
Я не утратил прежний свет.

Аналогией к этим признаниям может послужить знаменательное сближение «формул идеала» у раннего и позднего Блока. Толкуя свою драматическую трилогию в 1907 году, Блок писал о том, что все автогерои его пьес «ищут *жизни* прекрасной, свободной и светлой» (IV, 434). И через одиннадцать с половиной лет, в 1918 году, в статье «Интеллигенция и революция», говоря о целях русской революции, определил их таким образом: «*Переделать все.* Устроить так, чтобы (...) наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью» (VI, 12). Конечно, по своему подразумеваемому смысловому наполнению обе формулы, если брать их в контексте представлений и размышлений Блока 1907 и 1918 годов, отнюдь не тождественны. В содержании первой формулы — отвлеченное или слабо конкретизированное представление, тогда как вторая — социальней, хотя бы уже потому, что за нею стоит мысль о стремлениях революционного народа с его реальными и конкретными требованиями. Но в обоих случаях идея новой, прекрасной жизни, продолжаясь и развиваясь, сохраняется в своей потенции и в своих обобщенных определениях. Здесь одно из наглядных проявлений *тенденции к спиралеобразному развитию,* на которую, как уже отмечалось, сам поэт обратил внимание, характеризуя себя в разговоре с Н. А. Павлович (об этом см. выше, с. 8). Опыт последовательного приложения к эволюции Блока схемы спирального развития, включающего в себя продвижение и «возврат», по-видимому, мог бы привести — конечно, при соблюдении максимального исследовательского такта — к интересным типологическим выводам.[1]

[1] В предварительном порядке я пытался подойти к этому вопросу в моей статье «О спиралеобразных формах развития литературы (К вопросу об эволюции А. Блока)» (сб.: «Культурное наследие Древней Руси. Истоки. Становление. Традиции», М., 1976).

Выходя за пределы стихотворения «Балаган» и бросая взгляд на все созданное Блоком, в том числе и его прозу, нельзя не увидеть в его творчестве бурного процесса духовного саморасширения, самопреодоления, приобщения к исторической действительности, идейной демократизации и возрастающего стремления поставить себя перед лицом народной стихии. Не мысля духовной жизни вне развития индивидуальной человеческой личности, Блок все решительнее осуждает элитарный индивидуалистический эгоцентризм и предрекает его историческую обреченность. Поэзия Блока является постепенной, очень сложной, отнюдь не прямолинейной реализацией этих тенденций. Если мы считаем себя вправе говорить, не боясь неизбежного в таких случаях упрощения, а значит и некоторого отклонения от «конкретной истины», о преобладании той или другой идеи в творчестве писателя (например, идеи личности и свободы у Лермонтова, борьбы с косностью во имя духовного преображения человека и России у Гоголя, идеи о счастье и свободе народа и каждого из людей у Некрасова), то мы можем сказать, что именно *путь Блока, содержание и смысл его пути и представляют собой его главную развивающуюся, динамическую идею.* Таким образом, своеобразие «идеи» Блока — и в форме ее реализации (путь развития), и в ее содержании («от личного к общему»).

Попытавшись на какой-то момент отвлечься от частных аспектов творчества Блока и представить суммарно действие его поэзии как направленной духовной силы, мы должны будем в первую очередь говорить о его пути, о целеустремленности и логике его развития. И мы должны помнить, что путь Блока — не просто причинный ряд, а результат слияния причин и целей, неодолимое движение, осознанное в своем органическом единстве,— «судьба». При этом одной из особенностей сознания Блоком пути являлось отношение к своему прошлому, отличающееся от толстовского морального и, скажем, брюсовского познавательно-эстетического. В то время как Толстой и Брюсов, переходя к новым поискам или к заново обретенным истинам, готовы были отказаться от прежнего, Блок в своем движении от прошлого к будущему, преодолевая прошлое, не зачеркивал его, а сохранял в себе как выражение «снятых», глубоко преобразованных, но еще живых ценностей.

Конечно, сделанная выше оговорка об опасности схе-

матизации остается в силе. Жесткое сведение сложного многообразия взаимодействующих явлений к одному принципу организации неизбежно обедняет наше восприятие. Огромные богатства блоковского творчества, разумеется, отнюдь не исчерпываются идеей пути, как и всякой иной идеей и даже идеями вообще.

Творчество Блока скорее духовно, чем идейно, то есть идейно лишь постольку, поскольку идеи зарождаются в его текучей духовной плазме, интегрируя ее — создавая в ней силовые центры, линии, формы, духовно-идейные образования, чаще всего — мифологемы. Но из этого именно и следует, что изучение *идейной* ткани Блока как наиболее доступной нашему восприятию и наиболее представительной составляет одну из наших главных задач. И в этом плане необходимо повторить, что идея пути является одним из самых существенных принципов, одним из главных отличий блоковской поэзии, мыслимой на фоне других поэтических систем. Нужно только помнить, что идея, как всякий подлинно духовный феномен, не сводится у Блока к прямолинейной формуле. «...Формула — не идея,— писал в начале 900-х годов Иннокентий Анненский, имея в виду прямолинейное, как проволока, мировоззрение ибсеновского героя Бранда.— В идее, пока она жива, т. е. пока она — идея, неизменно вибрирует и взрастившее ее сомнение — возражения осилены, но они не убиты».[1]

Яркое своеобразие эволюции Блока, как уже говорилось об этом выше, закономерно совмещалось с присущим ей всеобщим, универсально-историческим содержанием. Путь Блока отражал движущуюся действительность и в конечном счете соответствовал направлению ее движения. Разумеется, в первую очередь речь идет о России начала XX века, охваченной освободительной борьбой во всех областях социально-политической и духовной жизни. Но эта эпоха была прямым продолжением тех процессов, которые заполняли собой предыдущие стадии развития России и Европы. Поэтому можно уловить переклички и совпадения — в целом и на отдельных участках — путей Блока и других русских и западных авторов или созданных ими и внутренне связанных с ними эпохальных героев. Здесь возникает полная воз-

[1] И. Ф. Анненский. Вторая книга отражений. СПб., 1909, с. 96.

можность сблизить Блока — в обобщающем динамическом аспекте, а не только, как это обычно делалось, статически и в частностях — со Львом Толстым (во многих отношениях), Достоевским (в особенности путь Алеши Карамазова, идущего от уединенности религиозных созерцаний в широкий и трагический мир), Флобером (особенно «Воспитание чувств»), Ибсеном (особенно «Пер Гюнт», «Строитель Сольнес»), Стриндбергом и героями многочисленных, хорошо изученных «романов воспитания», главной темой которых является *становление* человека.

И несомненно, из этого ряда нужно выдвинуть как одно из поясняющих Блока и почти символических для мировой культуры нового времени имя Гете. Гете создал во многих вариантах универсальный миф о становлении и развитии личности и увидел в судьбе этой личности духовную судьбу интеллектуальной Европы. Тема пути в сознании и творчестве Блока, даже по своей интенсивности, во многом аналогична этой теме в гетевском романе о Вильгельме Мейстере (ср. «Генриха фон Офтердингена» Новалиса) и в мемуарах Гете «Поэзия и правда». «Гете назвал где-то Вильгельма Мейстера своим «любимым портретом» ⟨...⟩ — пишет Томас Манн.— И именно это ⟨...⟩ восприятие собственного «я» как *миссии*, как морального, эстетического и культурного долга *объективируется* в герое автобиографического, образовательного и воспитательного романа, персонифицируется в «ты», где поэтическое «я» становится руководителем, учителем, воспитателем, идентичным «ты»...»[1] Блок, как и Гете, в той мере, в какой допускал лирический жанр, разрозненный, дискретный по фактуре, переосмыслял эмпирические стороны своей духовной биографии, пронизывая ее — конечно, без всякого просветительского «воспитательского» фермента — единым смыслом и возводя «случайное» в «необходимое», «преходящее» — в «знаменательное», личное — в общезначимое.

Но еще больше аналогий возникает при сопоставлении путей Блока и Фауста, и аналогии здесь уже не только структурные, но и основанные на прямом содержании. Достаточно сказать, что и Блок шел, тоскуя о «цельности», «полноте» и гармонии, «бесконечным» фа-

[1] Т. Манн. Гете и Толстой. Собр. соч. в десяти томах, т. 9. М., 1960, с. 582—583.

устовским путем от абстрактного знания к конкретному, к «возрожденческой» многогранности жизненного опыта, включающего трезвое осмысление мира и чуждое аскетическому христианству утверждение земного бытия во всей его напряженности, праздник и трагедию любви и скептическое отрицание, обновляющее и ведущее вперед (Мефистофель — иронический момент в сознании Блока). И путь Блока, как и Фауста, вел его к надежде на воссоединение раздробленного человека (блоковское «вочеловечение»), направляя его к людям, к «делу», к жизненной практике на благо человечества и — в конечной философской перспективе — к слиянию с тем, что оба поэта на своем символически-условном языке называли «вечноженственным» началом, любовью и гармонией мира (символика заключительной сцены второй части «Фауста»). Вместе с тем и автору «Фауста», и, в какой-то мере, Блоку само движение вперед, стремление само по себе представлялось достаточным для оправдания жизни:

Чья жизнь в стремленьях вся прошла,
Того спасти мы можем.

«Фауст»

Объективная ценность пути Блока и героя Гете — не столько в результатах и достижениях, сколько в самом законе *этого* пути, в озаряющем его свете и в пафосе движения.

Гете создал всеобъемлющую для своей и последующей эпохи модель пути, но лирический вариант, сотворенный Блоком, не заслоняется универсальным, цветущим в своей ренессансной полноте гетевским чертежом. Более того, XX век с его кризисами, революциями, мощным массовым движением, взлетами и падениями, всколыхнувшими русскую жизнь, внес в концепцию пути Блока новое, неизвестное Гете содержание. Блок столкнулся со своим временем резче и трагичней, чем Гете со своим: мера «трагического знания» была ограничена у Гете. Блок пережил опыт неведомого Гете разобщения, атомизации людей и стоящего за этим субъективизма и одиночества в «железном веке». Для Блока вопрос о разделении добра и зла вставал острее, чем для гармонически уравновешенного в своем жизнеприятии «пантеиста-язычника» Гете. Императив долга был осознан Блоком яснее и конкретнее, чем абстрагирующим

в этом вопросе автором «Фауста» и его магистральным героем.[1] Изменившаяся историческая действительность внесла в поэтическое сознание Блока недостающее гениальному немецкому поэту неуклонно возраставшее ощущение связи с волей и правдой подымающегося народа. Сближая в самом общем типологическом отношении духовный путь Блока с «фаустовским путем», мы обо всем этом, разумеется, должны помнить. Но мы должны помнить и еще об одной присущей обоим поэтам, сближающей их черте — о том, что у обоих, независимо от масштаба того и другого, духовные проникновения не всегда достигали полной, до конца ощутимой художественной реализации и в какой-то мере неизбежно были обречены оставаться на грани отвлечений, принимая форму условного, порою иносказательного выражения. Гете с полным основанием признавал законность этого творческого модуса. «Не всегда необходимо,— писал он,— чтобы истинное телесно воплотилось; достаточно уже, если его дух веет окрест и производит согласие, если оно, как колокольный звон, с важной дружественностью колышется в воздухе» («Максимы и рефлексии»). Очевидно, эти слова Гете применимы не только к нему, но и к Блоку.[2]

---

[1] Этическая критика личности Фауста была дана на русской почве, между прочим, еще молодым Тургеневым (см. его рецензию на перевод «Фауста» М. Вронченко и рассказ «Фауст»).

[2] Вопрос о Блоке и Гете еще не разработан и стоит на очереди. В свое время эту тему выдвигал Андрей Белый и даже называл Блока «русским Фаустом». Сам Блок, несомненно, задумывался о Гете и искал с ним точек соприкосновения. В этом отношении интересна его дневниковая запись 1913 г. разговора с Э. К. Метнером: «О *«человечности»* Гете, у которого были *все* возможности «улететь», но который не улетал, работая над этим тяжко и сознательно» (VII, 209). Ср. также высказывание Блока в письме к В. А. Зоргенфрею с признанием в своей «тайной страсти к жизни» и с намеком на «Вильгельма Мейстера»: «узнать надо и это: жить «по-человечески»; после «ученических годов» — «годы странствий» (1914, VIII, 438). И еще — в списке книг для чтения, рекомендуемых Блоком Л. А. Дельмас: *«Фауст» Гете* — обе части. Это чужое для Вас и близкое для меня» (1914; «Звезда», 1970, № 11, с. 195). И еще важнее — субъективно значительнее — слова из «Крушения гуманизма» о том, что Гете пронизан «музыкой масс», различает «во мраке очертания будущего» и в этом смысле «подает руку Рихарду Вагнеру» (1919, VI, 95, 96). К этим замечаниям Блока стоит присоединить высказывание Э. К. Метнера, знатока и почитателя Гете, в письме к поэту, сделанное в связи с циклом «Заклятие огнем и мраком». «Я даже не могу передать и малой доли того *синтетического*, — писал Метнер, — что мгновенно возникло в моем созна-

4

В этой работе нет возможности проследить в полном объеме реализацию в творчестве Блока не только его пути (об этом писали многие), но и темы пути (о ней писали сравнительно мало). И все же некоторые наблюдения и иллюстрации, касающиеся отдельных периодов развития Блока и подтверждающие основные высказанные здесь мысли, следует привести.

Можно сказать, что лирическое творчество Блока начинается с бурного разрастания темы пути. Герой молодого Блока — путник, он имеет право сказать о себе: «Стою на царственном пути» (1901, I, 118). Тема пути *явно*, «формулировочно» присутствует по крайней мере в четвертой части стихотворений «Ante Lucem». Но и во многих других стихотворениях цикла она звучит очень громко. Эти стихотворения густо насыщены словесными формулами, относящимися к теме пути, и соответствующими иносказательными обозначениями движения лирического героя: *я шел, шли мы, приду, иду, ухожу, бреду, ищу, стремлюсь, мерю ночные пути, душа летит, улетай, плыви, стучись в преддверьи идеала* и др. И эти формулы являются не только знаками определенного комплекса переживаний поэта, но и фактором, определяющим лирический сюжет стихотворений, их конструкцию. Кроме того, в связи с темой пути уже здесь, в «Ante Lucem», возникает мысль о «цели», о романтическом идеале, разумеется вполне туманном («все вперед влечет какой-то свет»). Стремление к цели и есть для Блока главный признак подлинного *поэта*, отличающегося этим признаком от *певца*, который еще не успел прозреть:

Хоть все по-прежнему *певец*
Далеких жизни песен странных
Несет лирический венец
В стихах безвестных и туманных, —
Но к цели близится *поэт*,

нии. В этих стихотворениях Вы частично, но глубоко близки Гете; кстати: *не* читайте пока Гете: приближайтесь к нему (или к его «идеалу») сами по себе, нечаянно, как это и происходит с Вами, судя по названным стихотворениям и по пьесе (речь идет о «Розе и Кресте». — *Д. М.*) (...). Не читайте Гете, он слишком силен; мне можно, ибо я не поэт; а Вы приступите к его изучению, когда Вам будет сорок лет...» (письмо от 20 февраля 1913 г. Центральный гос. архив литературы и искусства, в дальнейшем — ЦГАЛИ).

Стремится, истиной влекомый,
И вдруг провидит новый свет
За далью, прежде незнакомой...

«Хоть все по-прежнему певец...», 1900

В мысли о движении к цели как необходимом атрибуте поэта в высоком смысле и следует видеть ту основную границу, которая разделяет лирику молодого Блока и подводящую к ней поэтическую традицию Фета. Утверждая эту мысль, Блок духовно ориентировался уже не столько на Фета, сколько на Вл. Соловьева. Герой раннего блоковского цикла сомневался в своем пути и даже называл его в какие-то моменты своей поэтической жизни ложным (стихотворение «Помнишь ли город тревожный...»). И все же тема пути, как правило, связывается в «Ante Lucem» с надеждой, просветляющей сознание героя, уводящей его из «сырого ночного тумана» (I, 22). Конечно, эта тема имеет отношение к религиозно-мистическим корням мировоззрения молодого Блока. В связи с этим, может быть, стоит обратить внимание на то, что одно из известных иконописных изображений богоматери (представление, родственное соловьевско-блоковской идее вечной женственности) носит наименование — Одигитрия, что значит «путеводительница».

В «Стихах о Прекрасной Даме» тема пути, по сравнению с «Ante Lucem», убывает, хотя «пейзаж пути», обстановочный комплекс сохраняется («Отдых напрасен. Дорога крута...» и мн. др.). Блоку представляется в этот период, что он уже вполне явственно ощутил дыхание «цели» — присутствие той разлитой в мире гармонии, о которой до сих пор лишь смутно мечтал. Это новое соотношение поэта и «цели» ничего общего не имело с достижением цели: «мировая гармония» оставалась разобщенной с поэтом («Ты далека, как прежде, так и ныне...», I, 117). Но «цель» уже появилась где-то в поле зрения, и активные поиски ее сменились полупассивной созерцательностью и надеждой. Желая подчеркнуть эти особенности своей книги, Блок назвал ее основной отдел в первом издании «Неподвижность». Конечно, такое заглавие, заставляющее вспомнить учение элеатов о неизменяемости сущего, могло лишь отчасти очертить поэтический мир молодого Блока, динамически напряженный и в этот период, и все же оно в концепции блоковской книги имело право на существование.

В самом деле, формулы движения («я иду» и т. п.), характерные для «Ante Lucem», заметно оттесняются в «Стихах о Прекрасной Даме» новыми, обозначающими пассивное внимание: *жду, слежу, внемлю, направляю взор, гадаю, взираю, зову, вижу, верю.* Вместе с тем активность героя в этой книге нередко заменяется надеждой на высшую «благодать», на активность его «цели», объективированной в мифе о Прекрасной Даме, способной заметить героя и сойти к нему («Но верю, ты взойдешь», I, 109; «Ты откроешь Лучезарный Лик», I, 233).[1] Здесь герой как бы приостанавливается, как бы застывает в напряженно-созерцательной позе, фатально веря в движение идущей к нему «цели» или в соединение с нею силой судьбы («Для нас готовит встречу бог», I, 214). Эта приостановка в «Стихах о Прекрасной Даме», по-видимому, связана и с композицией стихотворений. В частности, можно предположить, что исключительное пристрастие Блока того времени к «фетовской» кольцевой форме объясняется в конечном счете именно этим пассивным моментом сознания и общей тенденцией к лирической замкнутости, к движению, возвращающемуся в каком-то смысле к исходной точке, но в этом возврате пока еще отнюдь не трагическому.

«Прекрасная Дама» для Блока — особое переживание, в своем пределе — некая онтологическая сущность, которую мы условно и приближенно можем истолковать *для себя* как романтическую метафору гармонии или иначе — миф об органически живой связи всего сущего в мире (Белый прямо называл этот комплекс гипотетическим). В сознании Блока вся эта сфера представлений и переживаний была и оставалась до конца связанной с мыслью о высоких духовных ценностях, в конечном

---

[1] Кстати сказать, миф о Прекрасной Даме, при всех индивидуальных формах его реализации в блоковской поэзии, не был индивидуальной принадлежностью Блока. Имея глубокие корни в истории культуры древнего и нового времени, разработанный в России XIX столетия Вл. Соловьевым, он составлял изначальную мифологическую основу, интегрирующую мировоззрение и творчество всех русских символистов младшего поколения. Одним из важнейших аспектов дальнейшей эволюции «младших символистов» (Белого, Вяч. Иванова, Блока) является видоизменение, расширение, распыление и, в известной мере, преодоление этого мифа.

счете гуманистических.[1] Но это был «гуманизм в себе», абстрактно-созерцательный и потому ограниченный и непрочный. В самом деле, найденный Блоком миф о Прекрасной Даме, заслонивший молодого поэта — хотел он этого или нет — от противоречий, сомнений и угроз жизни, не выдержал столкновения с действительностью, потерял свою силу и активность. После выхода первой книги Блока, как мы знаем, начинается перестройка его внутреннего мира, устанавливаются новые отношения с действительностью, ведущие к преодолению отвлеченной созерцательности, к ослаблению «мистического плана» и к усилению реального.

Здесь, во втором периоде развития («антитеза» или, по Белому, «post lucem»), Блок в своей духовной и творческой жизни приобщается к *стихии* — в ее разливах, бурях, противоречиях. Проблема стихийности — одна из самых существенных в изучении творчества Блока.

Понятие стихии универсально, применимо к любым сферам бытия природы и человека, хотя объект этого понятия имеет относительное, условное значение— мыслится лишь в его контрасте с представлением об упорядоченности и организованности. Стихией принято считать выражение реальной силы, не управляемой человеком или (другой вариант понятия) не познанной человеком в ее закономерности (иногда эти варианты совпадают). Эта сила имеет динамический характер, проявляется в движении (нагляднее всего — в хаотическом), но может и сопротивляться движению, превратиться в инерцию, в косность. (Последняя форма проявления стихии для Блока была не менее очевидной, чем первая, хотя и стала притягивать его внимание в поздний период жизни — см. VI, 425.)

Стихия, в какой бы сфере ее ни находили — в физической, биологической, социальной,— мыслится как феномен природы или явление, аналогичное природе и в этом смысле лишенное этического содержания. В обращении к стихии, в признании ее верховенства может заключаться (в каких-то определенных идейных и исторических ситуациях) освободительный момент — отказ от

[1] Блок писал о «заветах Вл. Соловьева и русского гуманизма» (1906, V, 608), приобщая, таким образом, своего учителя, одного из вдохновителей «Стихов о Прекрасной Даме», к гуманистической культуре.

законов, конструкций и догматов, потерявших опору в действительности,— и вместе с тем приобщение к реально существующим, питающим и поддерживающим силам жизни. Не случайно условием прочности массовых, народных движений для В. И. Ленина являлось заключенное в них стихийное начало. «Что стихийность движения,— писал Ленин,— есть признак его глубины в массах, прочности его корней, его неустранимости, это несомненно».[1] Однако это признание ничего общего не имело с апологетикой стихийности. Человек, приобщенный к стихиям, превратившийся в «стихийного человека» — если рассматривать это понятие в его пределе,— лишается интеллектуальной ориентации, этической воли, живет инстинктом, становится игрушкой случая, пассивным и нивелированным объектом действия слепых сил, проявляющих себя вне его или в нем самом. В бездумном подчинении стихии, будь то «настроения», инстинктивные пристрастия, эротика, социальные стимулы, в отдаче себя «всем ветрам», в своей любви ко «всем морям, всем пристаням» (Брюсов; ср. у Блока: «все мы слишком любим многих демонов», V, 316) человек, теряя этическую норму, легко теряет и свою духовную индивидуальность и свою свободу — возможность ответственного выбора.

Капитализм, в особенности предшествующий монополистическому периоду, как известно, основан на стихийных отношениях людей, а русский капитализм на рубеже XX века, развивавшийся с исключительной интенсивностью, являлся невиданным в России XIX столетия концентрированным выражением стихийного начала, разгулом стихий и в экономическом, и в идейно-психологическом отношении. В эпоху, последовавшую за первой русской революцией, эти черты выразились особенно резко: буржуазное общество обнаружило тогда свою сущность в большей мере, чем в какой-либо другой период. «Время от 1907 до 1917 года было временем полного своеволия безответственной мысли, полной «свободы творчества» русских литераторов»,— писал Горький.[2]

---

[1] В. И. Ленин. Русская революция и гражданская война. Полн. собр. соч., т. 34, с. 217.

[2] М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 27. М., 1953, с. 315.

И в каждом сердце, в мысли каждой —
Свой произвол и свой закон... —

говорится об этом в поэме «Возмездие».

Широта, экспансия, дерзость, «ниспровержение кумиров» и «поклонение кумирам» — капитуляция перед господствующей силой, конформизм, способность ко «всякому»: к любым идейным, этическим и эстетическим решениям — представляют собой характернейшее свойство той среды и той литературы, которые можно назвать действительно буржуазными или окрашенными буржуазным влиянием.

Ярким пояснением этой ситуации может послужить почти полное хронологическое совпадение стихотворных деклараций двух поэтов, в которых они, конечно не исчерпывая себя, точно выражали эту нигилистическую тенденцию эпохи: уже упомянутого стихотворения Брюсова о равной любви ко «всем пристаням» («Неколебимой истине», 1901) и стихотворения Минского — о путях «добра и зла» («Два пути», 1901):

Блаженство в том, что все равно,
Каким путем идти.

«...Современные сомнения, противоречия, шатания пьяных умов и брожение праздных сил...» — писал Блок об этом времени (V, 164). И все это — на фоне открывающихся безграничных возможностей, неисчерпаемых богатств жизни, ее угроз и случайностей:

Жизнь — без начала и конца.
Нас всех подстерегает случай.

«Возмездие»

Господство стихийного начала в русской поэзии первого десятилетия XX века, независимо от вопроса об органичности этого начала,— факт не только очевидный для позднейших исследователей, но и осознанный в литературе того времени.[1] В литературной проповеди и в самом методе критики тех лет стихийное, субъективно-импрессионистическое начало приобрело исключитель-

[1] См., например, статью Н. Я. Абрамовича «Стихийность молодой поэзии» («Образование», 1907, № 11).

ное значение.[1] Важнейшей философской опорой проповеди стихийности являлись тогда широко популярные в символистских кругах идеи Ницше о дионисизме. Наиболее выдающимся пропагандистом их в России был Вяч. Иванов, но и Белый в молодости склонен был подымать Диониса, а вместе с ним и дифирамбический «дух музыки», над богом меры и формы Аполлоном («О теургии», 1903). В сторону стихийности были обращены и «мистический биологизм» В. Розанова с его бесконечной вибрацией между антихристианством и христианством, черносотенством и либерализмом, и выдвинутая Львом Шестовым концепция «адогматического», по сути антитеоретического мышления с признанием чисто персональной, не зависимой от общих норм истины.[2] Непосредственное влечение к вагнеровской музыке, получившей в России тех лет несравненную популярность, коренилось прежде всего в вагнеровском прославлении стихийного начала. «...Стихийными чувствами должен владеть артист и должен ими жечь сердца людей»,— писала В. Ф. Комиссаржевская в 1900 году.[3] Даже в социально-политической теории и практике, в искажающей марксизм тенденции того времени к экономическому детерминизму нельзя не увидеть влияния стихийных процессов.

Однако вся эта идейная и эстетическая линия не оставалась без противодействия.

В русской демократической литературе ницшеанская проповедь Диониса, бога стихии, бушующего, экстатического, страдающего, уничтожающего все формы и

[1] Апология субъективной критики с выдвижением стихийности как основного эстетического критерия наиболее отчетливо звучит в книге Ю. Айхенвальда «Силуэты русских писателей» (М., 1911 и след. издания), особенно в декларативном предисловии к этой книге. Бальмонт сам поставил к своему лирическому сборнику «Литургия красоты» (1905) поясняющий подзаголовок: «стихийные гимны».

[2] Свое отрицание права на теоретическое и тем более нормативное мышление Л. Шестов возводил и в эстетический принцип. «У художников, — писал он, — не было «идей» — это правда. Но в этом и сказывалась их глубина — и задача искусства отнюдь не в том, чтобы покориться регламентации и нормировке (...) а в том, чтобы порвать цепи, тяготеющие над рвущимся к свободе человеческим умом» (Л. Шестов. Достоевский и Ницше (Философия трагедии). «Мир искусства», 1902, № 2, с. 76. Блок в своем экземпляре журнала это место подчеркнул. Библиотека Блока. ИРЛИ).

[3] Вера Федоровна Комиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.—М., 1964, с. 87.

различия, встретила резкий отпор в лице В. Вересаева, который, между прочим, увидел в этой проповеди «умаление политических и общественных инстинктов».[1] Но и в кругах, далеких от вересаевского демократического реализма, стали раздаваться голоса против «расплывчатых эффектов» в искусстве, а в конечном счете против «дионисизма», во имя эстетической стабилизации и меры. Эту позицию заняли руководители журнала «Аполлон»,[2] который впоследствии фактически превратился в орган акмеистов, а в указанное время, в сущности, уже подготавливал почву для этого направления. Признаки поворота «от Диониса к Аполлону» можно обнаружить и в недрах поздней символистской литературы, например в призыве наиболее авторитетного идеолога «дионисизма» Вяч. Иванова к «формальному» и «внутреннему» канону, в статье М. Волошина «Аполлон и мышь», напечатанной в символистских «Северных цветах» 1911 года, и даже в самом факте организации издательства под знаменательным названием «Мусагет», одним из главных руководителей которого был Э. К. Метнер, пропагандировавший борьбу с хаосом в искусстве и в жизни. Таким образом, к началу 10-х годов возникли два литературных предприятия с именем Аполлона-Мусагета — журнал «Аполлон» (в будущем — акмеистский) и символистское издательство «Мусагет», объявившее поход против искусства, находящегося «под односторонним знаком Диониса».[3]

Борьбу со стихийностью вел, прежде всего в самом себе, и А. Белый, еще недавний апологет дионисизма. Эта борьба по содержанию и форме отнюдь не совпадала с той, которую осуществляли «аполлоновцы» и даже близкий к Белому Э. К. Метнер, но была — при всей своей неврастенической порывистости — энергичной и теоретически осмысленной. Именно в этом плане следует рассматривать его выступления против петербургской группы символистов: лирический этюд «Химеры» («Весы», 1905, № 6) и статью «Против музыки» («Весы», 1907, № 3), вызвавшую резкий протест Э. К. Метнера.

---

[1] В. Вересаев. Аполлон и Дионис (о Ницше). «Современный мир», 1914, № 2, с. 4 (перепечатано в кн.: В. Вересаев. Живая жизнь, ч. 2. М., 1915, с. 7).

[2] См. редакционное вступление, а также статью А. Бенуа «В ожидании гимна Аполлону» («Аполлон», 1909, № 1).

[3] Э. Метнер. Мусагет. «Труды и дни», 1912, № 1, с. 54.

Но, отрицая стихийность в ее крайнем выражении, Белый не вовсе от нее отрекался, а пытался, хотя бы в идеально мыслимой форме, сочетать ее с принципом сознательности. «Мой «Петербург»,— писал Белый Р. В. Иванову 13 декабря 1913 года,— есть в сущности зафиксированная мгновенно жизнь подсознательная людей, сознанием оторванных от своей стихийности: кто сознательно не вживается в мир стихийности, того сознание разорвется в стихийном, почему-либо выступившем из берегов сознательности (...). В *«Серебряном голубе»* сознание героев, так сказать, без смысла и толку бросается в стихийность; здесь (в романе «Петербург».— *Д. М.*) сознание отрывается от стихийности. Вывод — печальный в том и в другом случае. В третьей части трилогии формула будет такова: сознание, органически соединившееся со стихиями и не утратившее в стихиях себя, есть *жизнь подлинная*».[1]

Обращение Блока второго периода к тому, в чем он видел стихийную сторону жизни, или, согласно его позднейшей метафорической формуле, «мятеж лиловых миров» (V, 431), сказалось и в его поэзии, и в прозаических высказываниях. Уже в 1906 году он шутливо записывает о себе: «И Александр Блок — к Дионису» (IX, 86). Но имя Диониса Блок употреблял редко: его движение к стихийности не нуждалось в ницшеанской символике. Стихия, охватившая Блока, перехлестывала все границы — и он не мог уже оставаться в пределах своей прежней замкнутой сферы. Стихия открывала ему множество путей, давала возможность почувствовать себя «окрай неизвестных дорог» (I, 323) и назвать героя своей лирики «непокорным и свободным» (II, 215). Ему становится понятным теперь, «как высоко небо, как широка земля, как глубоки моря и как свободна душа» (1906, II, 369). Обращение к стихии было связано с расширением кругозора Блока и включением в его поле зрения национальной и общественной жизни России. Эта стихийность противостояла архитектонике соловьевского мира, его мифологии и всей его атмосфере. Вяч. Иванов, согласно своей терминологии, назвал бы этот путь, уводящий от мистических созерцаний «Стихов о Прекрасной Даме»,— «нисхождением», просветлен-

[1] ЦГАЛИ. Письма А. Белого к Р. В. Иванову, использованные в этой работе, предоставлены мне С. С. Гречишкиным и А. В. Лавровым.

ным приобщением к «земному миру», но «объективно», на суде гуманистического сознания этот путь должен быть признан вместе с тем и путем «восхождения». В этом плане обращение к стихии включало в себя иронию как очистительный момент, ограниченный у Блока в своем действии, но необходимый ему для продвижения вперед.[1]

Обращение к стихии помогало Блоку приблизиться к пониманию действительности как суверенного бытия, в котором эмпирическая суть не заслоняется скрытой в нем «тайной».[2] Именно такой, стихийной, земной, не подавленной божественными силами, самодвижущейся, предстала природа в цикле «Пузыри земли». Такой же стихийной и беззаконной, «кометной» явилась Блоку его новая любовь в «Снежной Маске». И мир городской жизни, открывшийся Блоку (цикл «Город»), был также в полном значении этого слова стихийным разноголосым миром с туманно очерченными контурами добра и зла, отделенным от «высших сфер» и предоставленным самому себе — игре его грешных, страшных и соблазнительных призраков.

Можно прибавить, что и новые поэтические методы, выявленные в сборниках «Нечаянная Радость» и «Земля в снегу», прежде всего символический импрессионизм, методы, отразившие «слитное» восприятие действительности, размывающее границы предметов и сфер жизни,

---

[1] Ирония у Блока, если подходить к ней, имея в виду его творчество в целом, не превращается в универсальный, трансцендентальный принцип, как у немецких романтиков, и выполняет скорее лишь ограниченную служебную функцию. В этом смысле она едва ли не соответствовала у него формуле Серена Киркегора: «Ирония, как отрицательное, есть... не истина, а путь» (цит. по кн.: П. П. Гайденко. Трагедия эстетизма. Опыт характеристики миросозерцания Серена Киркегора. М., 1970, с. 64).

[2] Недаром Сергей Соловьев, осуждая Блока за «измену» его юношеским мистическим созерцаниям, порицал в нем прежде всего «пафос стихийности». «Несостоятельность Блока в роли мистического пророка, рыцаря Мадонны, — писал Сергей Соловьев, — за последнее время достаточно выяснилась. Не более удачно играет он роль стихийного гения. Как бы отрицательно ни относились мы к пафосу стихийности, мы не можем не преклониться перед такими титанами стихийности, как Микель-Анжело, Эмиль Золя, Лев Толстой. Но что же общего со стихийным титанизмом имеет г. Блок, пересадивший на русскую почву хилые, чахоточные цветы западного декадентства, создатель бесплотных и бескровных призраков в стиле Мориса Дениса (Дени. — *Д. М.*) и Метерлинка?» (С. Соловьев. Crurifragium. М., 1908, с. 162).

имели непосредственное отношение к повороту Блока в сторону стихийного начала. Не случайно лирика как искусство представлялась Блоку в те годы видом стихии — влекущей, своевольной, хаотической, безразличной к добру и злу (статья «О лирике», 1907). Даже в более поздний период он характеризовал свою музу именно как явление неизвестных и непреодолимых стихийных сил: «Зла, добра ли?» («К Музе», 1912) и только с колеблющимся «быть может» решался предоставить грядущему читателю, «юноше веселому», открыть в ней, в музе, то, что подымало ее над стихией и имело недвусмысленное имя: *«Он весь — дитя добра и света»* (1914, III, 85).

Представление о стихии становится для Блока подобием некой поэтической категории, которая органически входит в его мировоззрение и постоянно присутствует в его записях и статьях. Именно в то время Блок сформулировал основополагающую для себя трагическую антиномию стихии и цивилизации (*тогда* он называл еще цивилизацию культурой). По его мнению, цивилизация-культура находится под ударом угрожающей ей стихии. Причем носителем стихийного начала в пределах этой антиномии представлялись Блоку не только природные силы, но и народная масса, народная Россия, которых он считал по своей сути подобными природе и в которых видел источник жизненной энергии и обещание будущего (стихотворение «Русь», статьи «Поэзия заговоров и заклинаний», 1906; «Девушка розовой калитки и муравьиный царь», 1906; «Стихия и культура», 1908).

Совокупность мыслей и представлений о стихии была непосредственно связана у Блока с тем, что он называл «музыкой». Поэтическая категория «музыки» — такая же основополагающая для Блока, как и категория «стихии». Она сложилась у него, когда представление о «стихии» еще не актуализировалось в его творчестве, еще в раннюю эпоху, в период «тезы» (Блок), и глубочайшим образом отразилась в его поэзии и прозе всех этапов. (Первое более или менее развернутое высказывание Блока о «музыке» — в его письме к А. Белому от 3 января 1903 года.)

Если «Прекрасную Даму» Блока можно в какой-то мере рассматривать как поэтическую метафору гармонической, светлой основы мира, взятой преимущественно в статическом разрезе («Неподвижность»), то «му-

зыкой» он считал ту же основу, увиденную в динамическом аспекте, без прямой ориентации на софианство и теологизм.

Конечно, переживание «музыки» и ее интуитивный образ вырастали у Блока из самых основ его индивидуального поэтического мировосприятия. Но форма, интеллектуальное содержание этого переживания пришли к нему из истории культуры. «Музыкальное вероисповедание» Блока можно было бы сблизить с пантеизмом, если бы в блоковском представлении о «музыке» содержалась та доля догматического теизма, которая с необходимостью присутствует в пантеистическом мировоззрении. «Музыка» представлялась Блоку началом, прежде всего имманентным земной действительности, включенным в жизнь, одушевляющим ее, но вместе с тем и наряду с этим и выходящим за ее пределы, трансцендентным миру.

Категория «музыки» полигенетична у Блока. Она восходит к пифагорейцам, к Григорию Нисскому, к Новалису, Вакенродеру, Гоголю, Шопенгауэру, особенно к трактату Ницше «Рождение трагедии», которым Блок зачитывался, и к Рихарду Вагнеру, в этом смысле единомышленнику Ницше. «Музыка» для Блока, как и «стихия», пребывает в природе, в душе человека и в душе народа («музыка — голос масс», VI, 461). Идея «музыки», как уже говорилось, связана с идеей стихийности и вместе с тем перерастает эту идею (об этом перерастании будет сказано ниже).

Творческая сила, органичность и непосредственность Блока в значительной мере зависели от близости его к «стихии». В этой близости он находил ту непреднамеренность, от которой зависела убедительность, мощь его поэзии, враждебной любому доктринерству и догматизму. Он действительно имел право заявить о подлинности, неотменимости всего того, а правильнее было бы сказать — только того, что им «было написано в согласии со стихией».[1] В жизни Блока были моменты, когда не только свое, но и всякое искусство он готов был сводить к стихийному началу. Блок утверждал тогда, что искусство — «голос стихий и стихийная сила; в этом — его единственное назначение, его смысл и цель, все осталь-

[1] Александр Блок. Записка о «Двенадцати». Собр. соч., т. 8. Л., 1936, с. 239.

ное — надстройка над ним, дело беспокойных рук цивилизации» (1919, VI, 109).

Конечно, нельзя отрицать момента стихийности и в «Стихах о Прекрасной Даме», но только во втором периоде развития эта стихийность, как уже говорилось, достигла у Блока своего максимального выражения (особенно в «Снежной Маске») и явилась главным отличительным признаком его творчества того времени. «Литературное событие дня,— писал Вяч. Иванов в начале 1907 года Валерию Брюсову,— «Снежная Маска» А. Блока, которая уже набирается (...) Я придаю им (стихам) величайшее значение. По-видимому, это апогей приближения нашей лирики к стихии музыки. Блок раскрывается здесь впервые вполне и притом по-новому, как поэт истинно дионисийских и демонических, глубоко оккультных переживаний. Звук, ритмика и ассонансы пленительны. Упоительное, хмелевое движение. Хмель метели, нега Гафиза в снежном кружении(...) Дивная тоска и дивная певучая сила!»[1] Не удивительно, что эти строки принадлежат именно Вяч. Иванову, проповеднику дионисийства в русском символизме, и что они относятся именно к «Снежной Маске», кульминирующей стихийные устремления Блока эпохи второго тома — «антитезы».

Но органические духовные начала и потенции, возникавшие в эволюции поэтического мира Блока, не исчезали и на последующих ее этапах, а только трансформировались. Это свойство Блока вполне подтверждается и по отношению к стихийности его творчества. Поэзия Блока в какой-то мере сохраняла свой стихийный характер до конца.

Однако в неограниченной власти стихийного начала Блок почувствовал опасность едва ли не в то же самое время, когда эта власть укрепилась в его творчестве, в ту пору, когда он писал свою статью «О лирике», и даже раньше того (об этом мы можем судить также по тексту «Снежной Маски»). И эту опасность почувствовал не только он сам, но и его современники. Один из них, критик Н. Н. Русов, в своей статье о «Снежной Маске» писал по этому поводу: «Поэзия и душа А. Блока развеялась, расплылась в вихре метели и кружится, почти без очертаний, без упругости. Она не переживает

[1] «Литературное наследство», т. 85. М., 1976, с. 496—497.

ни одного сильного чувства, как месть, гордость или обида... Душа А. Блока как бы плавает по воздушному океану неуловимых видений и смутных колебаний. И не чувствуется возможности центра, который бы собрал вокруг себя в один стальной комок эту душу...»[1]

Блок горячо одобрил статью Русова (VIII, 187—188), хотя в приведенных здесь суждениях ее автора угроза, нависшая над блоковской поэзией, по-видимому, была преувеличена.

Говоря о Блоке как о поэте, связанном со стихией, мы лишь приближаемся к определению основ его лирики, но не раскрываем ее как целое. Творчество Блока, даже того периода, о котором здесь идет речь, то есть 1905—1908 годов, далеко не покрывается категорией стихийности.

Понятие стихии само по себе абстрактно, но в приложении к различным сферам жизни может наполняться различным содержанием, проявляя себя как особенное по отношению к всеобщему. Так, например, неорганизованные, анархические восстания крестьян и черносотенные погромы, если они не были инспирированы правительством, биржевой ажиотаж, разгул и прожигание жизни в больших городах или фрондирующее своеволие индивидуалистической богемы — все это стихийные явления, но имеющие различное, отчасти противоположное значение. Или концепции «стихийного миропонимания» в философском и литературном выражении: темная стихия тютчевского хаоса или безумная «мировая воля» Шопенгауэра — совсем не то, что творческий поток жизни, живая длительность (durée) Бергсона, или народное «роевое начало» в «Войне и мире», или культ биологической жизненности у Хемингуэя, или принцип самодовлеющего и исключающего другие формы интуитивизма в познании (= своего рода гносеологическая стихийность).

Так и в стихийности Блока. Уже при первых ее проявлениях естественно возникают свои ограничения, свои уклоны, и она наполняется своим особенным содержанием.

Блок уже тогда начинает *выбирать*, и этот процесс выбора превращается у него в большую и напряженную

---

[1] Р. (Н. Русов). Поэзия А. Блока. «Вечерняя заря», 1907, 9 июля.

духовную работу. В многообразии стихий открываются ему избранные русла («Реки — это идущие дороги, которые несут туда, куда хочется идти» — Паскаль). Блок дифференцирует стихию, находит в ее разноголосице близкое ему, отвечающее его сущности, то есть его свободе. «Не значит ли понять *все* и полюбить *все* — даже враждебное, даже то, что требует отречения от самого дорогого для себя,— писал Блок в 1908 году,— не значит ли это *ничего* не понять и *ничего* не полюбить?» (V, 322). Легко представить, насколько отличается стоящая за этими словами тенденция от декадентской декларации о «всех гаванях». Постепенное отмежевание Блока от стихийного декадентского индивидуализма и декадентской этической аморфности и есть один из основных результатов *выбора*, непрерывно совершающегося в его сознании.[1] Недаром, по его собственному признанию, он стремился окончательно порвать связь «с теми тенденциями, которые желают поставить на *первый план* мою *зыблемость* (мистический анархизм и, значит,— адогматизм, иррационализм и т. д.), между тем как я *сам* ставлю на первый план — мою незыблемую душу, «верную, сквозь всю свою неверность» (1907, VIII, 203). То же стремление за несколько лет до этого признания обнаруживается и в блоковской лирике. В один из наиболее стихийных циклов Блока «Пузыри земли» вошли стихотворения «Старушка и чертенята», «Болотный попик», в которых земной природной стихии приписывалась светлая и добрая *направленность*.[2] Иными словами, в этически нейтральной стихийности поэт отбирал то, что начинало подыматься над стихийностью. В «бессмыслице» стихийных сил он искал направления и смысла.

В связи с этим в выступлениях Блока, особенно в статье об Ибсене (1908), возникает новый для него символ, соотнесенный с его представлением о стихии, но несущий в себе этически окрашенное человеческое со-

---

[1] Мотив *выбора*, определяющего направление в мире бушующих стихийных сил, звучал для Блока и в последующие годы его жизни. Например, в его дневнике от 1 февраля 1913 г. имеется такая запись: «Мир движется музыкой, страстью, пристрастием, силой. Я волен выбрать, кого хочу, оттуда — такова моя верховная воля и сила» (VII, 219).

[2] Ср.: З. Г. Минц. Лирика Александра Блока (1898—1906). Тарту, 1965, с. 55.

держание,— *воля.*[1] К тому же ряду относится появление в высказываниях Блока категории «музыки», о которой уже говорилось. Эта важнейшая для Блока символическая категория объективно имела в его построениях приблизительно такое же назначение, как и символ «воли». «Музыкой» представлялось Блоку ритмическое начало в стихии, стихия творческая, просветленная «мыслью мира» и направленная в будущее (IX, 150) (такие определения по отношению к *стихии*, как таковой, Блок, конечно, употребить не мог).

Но это не все. Желание найти в хаосе строй, «космос» привело Блока к открытию того, в чем он видел «одну из мировых истин» (V, 317) и что было понято им как закон возмездия (V, 317), который, как представлялось Блоку, управляет человеческой судьбой и вносит в скопление неосмысленных фактов стихийной жизни момент осмысленности, подобие справедливости («Генрих Ибсен», 1908; цикл «Возмездие», 1908—1913; предисловия к «Молниям искусства» и к поэме «Возмездие», «Дон Карлос», 1919; один из самых ранних намеков — в статье «О реалистах», 1907). Блоковскую концепцию «возмездия» не следует толковать как чисто фантастическое построение. Она соприкасается с подлинной диалектикой общественного развития («закон отрицания», «отрицание отрицания»). Но концепция эта все же — поэтическая, вносящая в объективную диалектику истории субъективную «антропоцентрическую» поправку — акцент, падающий на личность человека, хотя бы и соотнесенную с родом, не только жертву истории, но в своем пределе силу, двигающую историю и культу-

[1] В духе этой символики Блок в ноябре 1910 г. называл писателей «волевыми импульсами» родины, а в 1912 г. призывал учиться у Стриндберга, в котором видел на первом плане мужественную волю, демократизм и пафос труда («Памяти Августа Стриндберга»). Конечно, это блоковское понимание «воли», которая «непосредственно учит жизни, освещает пути ее светом неугасимым» (V, 310), не может быть отождествлено с метафизической концепцией «мировой воли» у Шопенгауэра. И все же «воля» представлялась Блоку явлением стихийным, в конечном счете результатом действия «космических сил», тогда как, например, в сознании Брюсова, поэта волюнтаристского склада, она была связана прежде всего с обособленным индивидуальным *я*. (В сфере психологии творчества Брюсова это совпадало с конструктивно-сознательным, управляемым, показательно-волевым характером его поэтической работы и существенно расходилось с преобладанием в искусстве Блока рецептивного момента, интуитивного, «медиумического» импульса.)

ру. Во всяком случае, эта концепция Блока, несмотря на всю свою суровость, вносила в его историософию, как бы сказал О. Мандельштам, некую долю «телеологического тепла». Она была связана с последовательно возникавшей в сознании Блока и пробивавшейся сквозь толщу противоположных настроений мыслью о том, что процесс мирового развития, по крайней мере в пределах национальных, при всем его трагизме, направляется по восходящей линии и что к этому росту и очищению мира влечет «времен величье И розоперстая судьба» (1907).[1]

Из всего сказанного можно заключить, что Блока притягивали к стихии не только ее «природоподобность», непосредственность, жизненность, могущество и ее противопоставленность «муравейнику» цивилизации, строящей «Вавилонскую башню» (VI, 127; V, 361), но и то, что, казалось ему, подымается в ней до позитивного, осмысленного содержания.

В. И. Ленин, критикуя преклонение перед стихийностью в освободительном движении, считал тем не менее, что «стихийный элемент» представляет из себя, в сущности, не что иное, как *зачаточную форму* сознательности». «И примитивные бунты,— говорилось далее в той же работе Ленина,— выражали уже собой некоторое пробуждение сознательности: рабочие теряли исконную веру в незыблемость давящих их порядков, начинали ... не скажу понимать, а чувствовать необходимость коллективного отпора...»[2] Конечно, Блок был очень далек от ленинского строя мыслей, но и для него разобщение стихии и разумного начала не было абсолютным. «Стихия,— писал Блок,— таит в себе семена культуры» (VI, 161), а значит, добавим мы, и зачатки сознания, смысла. Самой мощной силой современности, воспринимаемой Блоком именно как стихия, объективно являлось русское освободительное движение, неудержимо несущее Россию к социально-политическому и духовному обновлению. Многими глубокими корнями своего мировоззрения и своей поэзии Блок был связан с этим движением, и эта связь — прямая или, чаще, опосредствованная — по мере развития поэта все более укреплялась и углублялась.

[1] Поэтические категории Блока будут рассмотрены в другой связи в 9-й главе 2-й части.

[2] В. И. Ленин. Что делать? Полн. собр. соч., т. 6, с. 29—30.

Известно, какое огромное значение имела в развитии Блока первая русская революция.[1] Но и годы, наступившие вслед за нею, оказались для него исключительно важными. Перед ним неслись как бы два встречных потока: один — убывающей, но еще живой революции и другой — реакции, расширявшейся и нараставшей. И Блок, при всей сложности своих исканий и исключительном своеобразии своих исходных позиций, идя наперекор временно торжествующей силе, решительно поставил себя в поле действия революционных влияний. При этом, конечно, не революционная *теория* в ее кристаллизованной форме, высоко подымавшаяся над стихийными силами, а ее *стихийная основа*, бунтарство и непримиримость имели для Блока определяющее значение. Именно это тяготение и являлось для него результатом выбора в разноголосице стихийных сил, то есть волей к преодолению стихийности, как таковой. И мало того, именно в этот период его поэтическое самосознание, которое питалось стихией, теперь, под напором той же, но уже *направленной* стихии, всего опыта демократической мысли и растущей ненависти к полицейскому строю и буржуазной пошлости не только выделялось из стихии, но в какой-то мере вступало с нею в конфликт.

Речь идет о резком повороте Блока 1907—1908 годов к этической, граждански направленной проблематике, и в первую очередь — особенно в статье «Три вопроса» — к проблеме долга со всеми сопровождающими ее выводами и требованиями, в которой он видел «пробный камень для художника современности» и «ритм нашей жизни» (V, 237, 238). Он писал тогда о *«красоте долга»* (V, 272; VIII, 233), об «общественной совести» (V, 308), о пользе в искусстве, о необходимости различения добра и зла (V, 316), о необходимости иметь «твердые, гранитные устои» (V, 303), о связи искусства с нравственностью, о мужественной воле художника, которая должна избавить от «интеллигентской жвачки» (V, 334; ср. 343), об его ответственности перед народом и обще-

[1] Вопрос о ближайших и непосредственных откликах Блока на первую русскую революцию рассматривается в моей статье «Александр Блок и революция 1905 года» (сб. «Революция 1905 года и русская литература», Л., 1956), к которой я и отсылаю читателей, интересующихся этим вопросом.

ством, в которой и заключается долг художника (V, 238).

И не удивительно, что мысль о долге срасталась у Блока с представлением о пути. Блок утверждал, «что в сознании долга, великой ответственности и связи с народом и обществом, которое произвело его, художник находит силу ритмически идти единственно необходимым путем. Это — самый опасный, самый узкий, но и самый прямой путь. Только этим путем идет истинный художник. На нем испытывается его подлинность (...). 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» (1908, V, 238). И еще раньше, в письме к А. Белому от 1 октября 1907 года: «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. Иначе — ржавчина болот и лирики переест стройные колонны и мрамор жизни и трагедии, зальет ржавой волной их огни» (VIII, 213). И в другом варианте, который дополняет первый, ставя тему России как цель пути: «в конце пути, исполненного падений, противоречий, горестных восторгов и ненужной тоски, расстилается одна вечная и бескрайная равнина — изначальная родина, может быть, сама Россия» (Предисловие к сб. «Земля в снегу», 1908, II, 373—374).

Конечно, взгляды Блока, характерные для его идейных исканий 1907—1908 годов, не следует проецировать на всего Блока и даже на Блока последующей поры его жизни, как это склонны иногда делать исследователи поэта. И все же многое, достигнутое Блоком в эти годы, сохранилось у него — неизменно или в сублимированной форме — и в период третьего тома, не говоря уж о времени создания «Двенадцати». Именно к этим ценностям, пронесенным Блоком до конца, относится мысль о долге, об обязанности человека и художника как высшем принципе жизни и творчества. Эта мысль звучала и в «Розе и Кресте», и в лирике, и в прозе Блока. Блок говорил о значении долга, обращаясь не только к себе, но и ко всем. Мысль о долге, присутствуя как одна из доминант его поэтического сознания, находила в его творчестве соответствующее себе словесное выражение,

которое часто, хотя и не всегда, сводилось к повелительной форме.

Вот несколько выдержек из статей Блока 1909—1910 годов (курсив везде мой. — *Д. М.*): «...Это третье (искусство.— *Д. М.*) *заставляет* меня воспринимать все так, как я воспринимаю, измерять все события с особой точки и повествовать о них так, как только я умею. Это третье — искусство; я же — человек несвободный, ибо я ему *служу*» (V, 403); «...в мастерской великого художника раздаются слова: *«Ищи* Обетованную Землю». Кто расслышал — *не может ослушаться*...» (V, 423); «Мы (...) *должны* заклинать ночь» (V, 424); «Безумная русская литература — когда же наконец станет тем, чем только и может быть литература — *служением*?» (V, 440); «...мы, писатели, *должны* смотреть жизни как можно пристальнее в глаза...» (V, 443); «Мы люди, люди по преимуществу, и значит — прежде всего *обязаны* уловить дыхание жизни...» (там же). И в дневнике 1911 года — совсем просто: «Господи, дай мне быть лучше» (VII, 114).[1]

После Октябрьской революции Блок-прозаик обращается к мотивам долженствования значительно чаще, чем в предшествующие годы, и интенсивность этих мотивов в его статьях резко увеличивается. «...Мы *должны* слушать и любить те же звуки теперь, когда они вылетают из мирового оркестра» (VI, 11); «Дело художника, *обязанность* художника — видеть то, *что* задумано, слушать ту музыку, которой гремит «разорванный ветром воздух» (VI, 12); «Жить стоит только так, чтобы предъявлять безмерные требования к жизни» (VI, 14); «Художнику *надлежит* знать, что той России, которая была,— нет и никогда уже не будет» (VI, 59; этот императивный период в новых содержательных вариантах повторяется здесь еще два раза); «Я верую, что мы не только имеем право, но и *обязаны* считать поэта связанным с его временем» (VI, 84); «Катилина следует *долгу*, как «повелевает ему тайный голос из глубины души». *«Я должен!»* — таково первое слово Катилины и первое слово драматурга Ибсена (VI, 89); «Писатель *должен* помнить о живописце, архитекторе...» и т. д. (VI, 175); «...нам *нужно* пить из самой драгоценной

[1] Ср. в цикле «На поле Куликовом»: «Быть светлым меня научи!»

чаши искусства, *стараться* подойти к тем вершинам, на которые вели нас величайшие старые мастера» (VI, 348); «Мы *не должны* робеть перед великим старым и *не должны* чуждаться нового...» (VI, 349); «...*надо* только больше думать, внимательнее прислушиваться к миру, учиться скромности...» (VI, 353); «Человеку *надо* быть беспокойным и требовательным к себе самому и к окружающим» (VI, 381) и т. д.

Эти императивные требования Блока, предъявляемые им к себе, к жизни и к искусству, могли показаться «общим местом». Но это было не так, хотя бы потому, что они шли вразрез с убеждениями людей, занимавших тогда противоположную позицию. «Когда художник говорит об «обязанности» — он изменяет искусству. А искусство этого не прощает»,— писал непосредственно после смерти Блока один из участников сборника, посвященного памяти поэта.[1]

Гражданским устремлениям Блока эпохи реакции соответствуют выпады его против массовой модернистской литературы, в которой он видел угрозу, исходящую от современной индивидуалистической стихии с ее нигилистическим эстетизмом, «болезнью «иронии» и «нравственным упадком» (V, 349, 359; «Вечера «искусств» и др.).

Духовное оскудение, помутнение живого и активного представления о целях и ценностях — «беспутность» — и были для Блока главными признаками враждебного ему модернизма. В одном из позднейших писем к молодому поэту модернистского толка он высказывает эти найденные им истины резко и прямо: «Прочтя написанное Вами, я убедился, что Вы не обладаете никакой *ценностью*, которая могла бы углубить, оплодотворить или хотя бы указать путь Вашим смутным и *слишком модным* в наше время «исканиям» (...). Кто прозорлив хоть немного, должен знать, что в трудный писательский путь нельзя пускаться налегке, а нужно иметь хоть в зачатке «Во Имя», которое бы освещало путь и питало творчество. У Вас я не увидел этого «Во Имя», этой неразменной ценности...» (1911, VIII, 378).

Желая представить все это духовное движение Блока в синхронной проекции, как логическую цепь вынутых из временного ряда познавательных актов, мы мо-

[1] Об Александре Блоке. Пб., 1921, с. 57.

жем обратиться к вступительным стихам поэмы «Возмездие»:

Жизнь — без начала и конца.
Нас всех подстерегает случай...

Здесь — восприятие жизни как хаоса безначальных и беззаконных стихийных сил, антихристианское представление о бесконечном и неуправляемом мире. Далее:

Над нами — сумрак неминучий,
Иль ясность божьего лица...

Здесь новый акт познания — разделение мира на объективно пребывающие в нем добро и зло — «ясность» и «сумрак».

И затем — о долге художника, обязанного преодолевать хаос, находя в безмерном конкретные формы (с «началом» и «концом»), и отделять добро от зла,— аксиологические заветы блоковской поэзии:

Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай...

И как продолжение этих стихов — вступление (опять вступление!) к отделу «Ямбы», датированное 1914 годом:

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

Здесь — опять программа, вернее, применение общей программы Блока к самому поэту. Первая строка — утверждение стихийного принципа (*«безумно жить»*), который остается если не почвой, то источником, питающим поэзию Блока на всех этапах ее развития. Далее — ограничение этого принципа провозглашением целей и задач, широких и абстрактных и все же определяющих общее направление. «Увековечить» «сущее» — то есть утвердить все существующее, достойное вечности (в гегелевском смысле — все «действительное»). «Вочеловечить» «безличное» — то есть отвлеченное и механически-косное сделать конкретно-человеческим (ср. слова Блока из письма к Белому о «вочеловечении»). «Воплотить»

«несбывшееся» — то, о чем мечталось поэту уединенно, «эзотерично» и что в реальной перспективе было связано с мечтой «соборной» — всенародной.

Итак, от поэтизации этически нейтральной стихии, от своеволия «антитезы» (позиция, близкая к модернизму) Блок переходил к заявлениям о долге и ответственности, то есть к признанию значимости нормативных начал. Есть основание утверждать, что «норма» в конечном счете восходила у Блока к давнему прошлому, к темам «священной любви» (об этом — на стр. 52), звучащим в его стихах не только до «Балаганчика», но и позже (например, в стихотворении «Так окрыленно, так напевно...»[1]). Однако в той более поздней стадии, о которой идет речь, нормативное сознание Блока наполнилось новым содержанием и облеклось в новую форму, в которых непосредственно или косвенно давали себя знать идеи русской демократической культуры XIX столетия и ее традиции в современной поэту литературе. Так или иначе, оба начала — стихии и нормы, связанной с мыслью о долге,— сосуществовали в творческом сознании Блока, сливались друг с другом, расходились и сталкивались. На языке той эпохи можно было бы сказать, что «дионисизм» Блока регулировался не только «аполлоновским», но и ненавистным для Ницше «сократовским», морально-рационалистическим началом («прегрешения» Сократа против «духа музыки» отмечал и Вяч. Иванов). Стихия, несущая поэзию Блока, сообщала ей силу и потенциальную направленность, в то время как чувство нормы (добро, истина, красота) — не ограниченной суживающей формулой и тем самым не посягавшей на поэтическую свободу — уточняло и корректировало это направление. Даже в таком журнале, как «Аполлон», указывалось — думается, с некоторым преувеличением — на «морализм» блоковского творчества: «Этот морализм придает поэзии Блока впечатление какой-то особенной (...) Шиллеровской человечности».[2]

Как пример живого и подлинного в своей органичности взаимодействия этих двух моментов можно на-

---

[1] Царевна говорит в этом стихотворении своему рыцарю: «Возьми свой меч. Готовься к сече. Я сохраню тебя в пути. Иди, иди, вернешься молод И долгу верен своему». И рыцарь отвечает ей: «Прости, царевна. Путь мой долог. Иду за огненной весной».

[2] «Аполлон», 1912, № 1, с. 70.

звать изумившее современников Блока, магическое по своей завораживающей силе стихотворение «Незнакомка» (1906). Особенность этого стихотворения — в эмоционально закрепленном *единстве* противоборствующих начал. В нем — стихийная, наркотическая, гипнотизирующая поэзия, возглавляемая горькой и не до конца иронической формулой «истина в вине» и порождающая вместе с тем таинственно высокий образ женщины-мечты. И рядом — возникающее в согласии с этой мечтой осуждение пошлой обыденности, в которой, однако, присутствует такая же, как и во всей мелодической душе стихотворения, дурманящая музыка, не замолкающая от этого осуждения («скука», «визг», «пьяницы с глазами кроликов», «пьяное чудовище», ср. в варианте «Незнакомки» 1911 года — о «пошлости *таинственной*»). Иначе говоря, трагизм стихотворения в том, что формула «истина в вине» в устах *пьяниц* и *поэта*, отличаясь по уровню и содержанию, тем не менее по своему лирическому смыслу в какой-то мере сближаются, и в стихотворении, при всем его двоемирии, это сближение осознается с болью, может быть, не очень острой. Блок пишет об этом как о чем-то недолжном, горьком, но данном, проникающем в современное сознание: «Все смешано, как в кабаке и мгле. Винная истина, «in vino veritas» — явлена миру, все — едино, единое — есть мир» (1908, V, 346). Поэтому свою «Незнакомку» Блок принимает как явление искусства, как определенный, неизбежный для него момент развивающегося сознания, но «на суде духа» вспоминает о ней — о символе, стоящем за нею,— с оттенком отчуждения и сомнения: «красавица кукла, синий призрак, земное чудо» (1910, V, 430), т. е. нечто, лишенное онтологического бытия, созданное «игрою воображения».

В связи с затронутыми вопросами нельзя не отметить определенно отрицательной реакции, которая была вызвана в среде индивидуалистической, эстетствующей интеллигенции крепнущим в творчестве Блока нормативным началом. И нужно сказать, что оно было неприемлемо для апологетов стихийной поэзии не только своим конкретным содержанием, но и самым фактом своего существования, тем призраком тенденциозности, который мерещился им в новых стихах Блока. «Мы не имеем права сетовать на рыцаря «Прекрасной Дамы» за его превращение в модернизированного «народника», темно

и вяло толкующего о народной стихии,— писал Борис Садовской,— но грустно и больно, когда истинный поэт начинает подменять свое стихийное творчество какой-то придуманной теоретической стихией (схемой? — *Д. М.*). Лучше бы Блок оставил это занятие рядовым стихотворцам. В стихотворениях «На Куликовом поле» не замечается внутренней необходимости, которая оправдывала бы их появление...»[1]

Голос совести и долга осмыслялся Блоком как зовущий в путь. «Он не «ставил себе идеалов», к которым полагается «стремиться»,— писал Блок об Ап. Григорьеве (V, 513), но сам Блок, хотя бы и с этой иронической — «очищающей» — поправкой, без всякого напора и нажима, все же «ставил» их. Идущее изнутри и извне сливалось здесь в неразрывное целое. «...Читатель, особенно русский,— писал Блок еще в 1907 году,— всегда ждал и ждет от литературы указаний жизненного пути» (IV, 433). Конечно, реальный путь развития Блока не сводился к выполнению этого путеводного повеления. Оно лишь парило над его жизнью, освещая ее глубины, не принуждая, а только подсказывая. Реальная эволюция Блока, как и многих других поэтов, являлась производной (своего рода вектором) стихийного развития его личности и его сознательно направленной воли. Но в бодрствующем сознании Блока идея воли-долженствования явно выдвигалась вперед.

Тема пути, разумеется, не есть прямое следствие брезжущих в душе Блока туманно очерченных целей, хотя бы тех, которые соответствовали его словам о «вочеловечении» (эти слова относятся к 1911 году!). Блок не был ни создателем философской системы, ни моралистом, ни проповедником и отнюдь — даже если бы хотел этого — не мог целиком подчинить стихию своего духовного бытия и своего творчества какой-либо четкой норме. Блок не был и утопистом, подобным религиозным философам старшего поколения (Вл. Соловьев периода теократических увлечений, Н. Федоров) и их последователям, связанным с символизмом,— Мережковскому, Вяч. Иванову, даже Андрею Белому (его «аргонавтизм» и, позже, штейнерианство) и Сергею Соловьеву, все сильнее склонявшемуся к ортодоксальной ре-

[1] И. Голов (Борис Садовской). Литературно-художественные альманахи изд-ва «Шиповник», кн. IX. «Весы», 1909, № 9, с. 95.

лигии. В отличие от Л. Толстого, Блок не столько ставил цели, сколько констатировал возникновение их в себе.

Утверждение ценности жизни, ее смысла, вера в ее многообещающую незаконченность и оправданность в настоящем и в каком-то туманном, но неопровержимом *будущем* пробивается в поэтическом сознании Блока подспудно, почти иррационально:

Но верю — не пройдет бесследно
Все, что так страстно я любил,
Весь трепет этой жизни бедной,
Весь этот непонятный пыл!

«Все это было, было, было. . .», 1909

Блоковское «вочеловечение» (ср. «безличное вочеловечить») — это еще сравнительно отчетливое высказывание о цели для себя и — в перспективе — для всех. Формулы цели у Блока почти столь же неопределенны и вместе с тем значительны для него, как образ «далекого гула» в пути — в его стихах, поставленных эпиграфом к моей работе. Однако, говоря о «цели», или «идеале», у Блока, как и у других писателей, следует отметить, хотя бы кратко, особенности структуры этого идеала, явно образующей два соотнесенных между собой уровня: романтически-абстрактных и конкретно-исторических представлений. При этом, в отличие, например, от такого характерного в этом отношении романтика, как Новалис, который относил «золотой век» едва ли не к мифологическому прошлому человечества и вместе с тем ожидал его наступления в будущем, Блок, поэт XX века, мыслил реализацию идеала только в будущем.

Конечно, в поэтических созерцаниях Блока абстрактное мышление идеала преобладало над исторически-конкретным. Символы, относящиеся к «абстрактному уровню», в творчестве Блока многочисленны. То, что можно было бы обозначить как «цель для всех» («светлые цели», II, 57), Блок облекает в своих стихах и прозаических высказываниях в романтическую дымку, а иногда и вовсе сомневается в такой «цели». Он называет ее: «Золотым веком» (V, 67), «обетованной землей» (I, 118; V, 423),[1] «обетованной весной» (III, 191), «новой землей» (II, 34), «огненной весной» (II, 115),

[1] И даже более определенно: «Земля обетованная — путь» (1903, IX, 107).

«третьим царством» (по Ибсену) (V, 312), «Новым Иерусалимом» (V, 363), «градом обетованным» (V, 365) «беззакатным днем» (III, 178), «несбыточной явью» (III, 198), «новым веком» (III, 96), «блаженным брегом» («Роза и Крест»), «пламенными далями» (III, 376), «родиной новой» (II, 33), «веселой страной» (II, 33), «будущим», «новым» или «грядущим».

«Конкретные представления» об исторических целях могут быть названы у Блока конкретными лишь с оговорками, но все же в относящихся сюда формулах, в отличие от символики, приводимой выше, уже присутствует мысль об их возможной реализации. Таковы, например, блоковские формулы: «новая Россия» (1909, IX, 154) и «артистическое человечество», к которому приведет «всемирная Революция» (1918, VI, 22), и даже «исполинский очерк новых стран» (1918, III, 372) — образ по своему внутреннему, подразумеваемому наполнению почти уже конкретный.

Уточняющая социальная конкретизация этих символов была трудно совместима со стилем мышления Блока, и он почти не пытался — даже в записях, предназначенных только для себя,— ее осуществить. «Она (Россия.— *Д. М.*),— писал Блок в 1909 году,— глядит на нас из синей бездны будущего и зовет туда. Во что она вырастет, — не знаем; как назовем ее, — не знаем» (V, 379).

И все же действительность вносила в мышление Блока свои поправки. «Наше время,— писал он в 1916 году,— время, когда то, о чем мечтают как об идеале, надо воплощать сейчас» (IX, 282). В предоктябрьский период он отметил в одном из писем, что представляет себе будущую Россию «великой демократией» (март 1917, VIII, 479; ср. стихотворение «Новая Америка»), и позже вложил в свои «Скифы» романтический призыв к преобразованию «товарищеского», социально-политического единства в братское: «Товарищи! Мы станем — братья!» (ср. близкие к этой максималистические формулы в статье «Интеллигенция и революция», 1918, и констатации 1920 года о недостаточности одного лишь социального освобождения в эпоху Великой французской революции, VI, 156). Во всех других его высказываниях, касающихся гражданских тем, и даже в остропублицистических статьях 1907—1908 годов, конкретно-позитивное содержание слабо намечается. Блок с

большой энергией призывал к исторической зоркости и пристальности по отношению к поставленным проблемам, предостерегал от опасности, но очень редко и сдержанно выдвигал определенные решения и цели. Даже призыв его к укреплению связей интеллигенции и народа в статьях 1908 года скорее подразумевается, чем провозглашается, и только в 1918 году, под воздействием бурного революционного подъема, звучит в полный голос.[1]

Из всех высказываний Блока дооктябрьской эпохи, заключавших в себе прогнозы и надежды в области «общественного развития», одним из наиболее существенных следует считать то, в котором он ставил вопрос о воспитании детей. В этом черновом наброске, включенном в записную книжку 1915 года, Блок резко порицает «сентиментальность по отношению к детям», развивающую в них «бездеятельность, апатичность, неприспособленность к жизни». Вместе с тем он напоминает, что «нашим детям предстоит в ближайшем будущем входить во все более тесное общение с народом, потому что будущее России лежит в еле еще тронутых силах народных масс и подземных богатств (...). Дети наши,— продолжает Блок,— пойдут в *технические школы* по преимуществу (...). Россия явно требует уже не чиновников, а граждан, а ближайшее будущее России требует граждан-техников и граждан-инженеров; а в какой мере не хватает инженерам и техникам «творческой интуиции», нам показывает печальная действительность; а какое великое *возрождение*, т. е. *сдвиг всех сил*, нам предстоит и до какой степени техника и художественное творчество немыслимы друг без друга (...) мы скоро увидим, ибо, если мы только выправимся после этого потопа (речь идет о войне.— *Д. М.*), нам предстоит перенестись как на крыльях в эпоху *великого возрождения*, проходящего под знаком *мужественности и воли*» (IX, 275—276).

Приведенные строки и весь этот уклон Блока («Но-

[1] Хорошо известная предварительная запись Блока, из которой, по-видимому, выросла его статья 1908 г. «Россия и интеллигенция» (в переиздании Блок назвал эту статью «Народ и интеллигенция»), отличается в решении вопроса большей определенностью, чем сама статья: «Написать доклад о единственном возможном преодолении одиночества — приобщение к народной душе и занятие общественной деятельностью» (IX, 114).

вая Америка», «Комета») могут вызвать недоумение. Может показаться, что эти мысли Блока противоречат его отрицательному отношению к «цивилизации» с ее бездуховным технологизмом и агрессивной прозаичностью. Между тем *тот* технологизм, который принимался Блоком, очеловечен, просветлен, причастен «духу музыки», высшим ценностям жизни, и поэтому, если следовать подразумеваемой логике Блока, относится уже не к «цивилизации», а к ее антиподу (по Блоку) — к «культуре», которая выступает здесь лишь в привычной для «цивилизации» форме.

В этих высказываниях есть слой мыслей, принадлежащий к временны́м, более или менее «этапным» увлечениям Блока идеей индустриального обновления России (ср. стихотворение «Новая Америка» и замысел драмы «Нелепый человек»),— слой, почти не смыкающийся с наличным и «субстанциональным» для Блока потоком его поэтического сознания, то есть прежде всего с содержанием его лирики в целом. Но вместе с тем в этих высказываниях присутствуют и некие постоянные для зрелого Блока мотивы, входящие, как основные определения, в его мечту о человеке будущего: идеи демократизма, мужественности, воли, артистизма («творческая интуиция»).

Таковы общие контуры встающих перед Блоком зрелого периода дальних и ближних целей (идеалов). При этом наблюдения показывают, что даже эти легкие прикосновения к мысли о цели нередко сменялись у Блока исключением ее из концепции движения. Недаром Блок так часто пользовался знаменательным для него эпитетом «бесцельный» (об этом — ниже, с. 113). В результате оставался императив чистого зова (dahin, dahin!), подобного тому, который звучал в поэзии немецких романтиков (см. в «Розе и Кресте»: «Людям будешь зовом бесцельным»). Но и сквозь это отрицание цели или сомнение в ней она все же просвечивала. Гаэтану, зовущему «в путь роковой и бесцельный», снится «блаженный брег». Конечно, и у Гаэтана, и у стоящего за ним Блока чувство долга было определенней и оформленней, чем чувство цели,— цель смутно мерцала, но это мерцание было необходимо для освящения долга и оправдания пути.

5

Силы пути, влекущие Блока вперед, являлись постоянно действующим фактором его поэтического сознания. Но эти силы в своих проявлениях сталкивались в различные периоды его развития с противонаправленными тенденциями. Творчество Блока было тесно связано с освободительным движением, но брожение индивидуалистических стихий, усиленное в эпоху реакции, несмотря на всю энергию сопротивления Блока темным порождениям этой эпохи, не могло пройти для него бесследно. Стихия отрешенного эстетизма, пряные красивости модернистского искусства, превратившаяся в культ эротика, игра в трагедию и мистику, соблазны «беспредметного» завораживающего лиризма окружали Блока и требовали бдительности. «...Город всех сбивает с пути», — провозгласил один из героев лирической драмы «Король на площади» (IV, 52). А позже, характеризуя эти уже прошедшие годы своей жизни, Блок признавался, что явившаяся ему тогда «неведомая сила» «блаженством исказила путь» («Вячеславу Иванову», III, 141), да и прежде отзывался об этом периоде, получившем выражение во «втором томе», более чем сдержанно. Погружение в жизнь, самоотдача стихии — это был тоже путь, соответствующий общему замыслу блоковской поэзии. Это был путь, открывающий горизонты и уводящий Блока из мира уединенных созерцаний и «аскетического служения». Но это стихийное приобщение к жизни контролировалось в творческом сознании Блока идеей пути в более высоком смысле — направленного духовно, этически и граждански ответственного. В соизмерении с этой постепенно изменявшейся идеей пути, включавшей мысль о неустанном росте, движении вперед, о высокой цели, контрастно выступали не покидавшие Блока переживания пассивности, образы возвратов, остановок, безысходной повторяемости. Жизнь предлагала Блоку и образцы роста, и вместе с тем символы замедления, круговорота, дурной бесконечности,[1] и поэт, не пытаясь уравновесить эти впечатления, принимал их как противоречащие друг другу и всеопределяющие данности: правду пути и реальность беспутья.

Законченные формулы отрицания поступательного

[1] Этим гегелевским термином пользовался и сам Блок (V, 202).

хода жизни Блок мог найти и находил, между прочим, в концепции так называемого «вечного возвращения». Я не хочу сказать, что эта концепция в ее *прямом* выражении имела для Блока особенное значение, но она, принимая различные формы, как бы концентрировала в себе и доводила до логического предела огромную массу жизненных и идеологических явлений, в которых он часто находил объединяющий их отрицательный смысл.

Мифологема «вечного возвращения», или, говоря современным научным языком, стихийно возникшая концепция «циклизма», явилась основой первобытного мировоззрения, непосредственно отражавшего — в верованиях и ритуалах — чередования природных, астрономических, годовых циклов. Природа выступала здесь как модель. «При всем бесконечном многообразии изменений, совершающихся в природе,— говорится у Гегеля,— в них обнаруживается лишь круговращение, которое вечно повторяется; в природе ничто не ново под луной...»[1] Идея циклизма окрашивает древневосточные религиозные системы (в частности, Веды и Упанишады) и, в ее последовательном выражении, насквозь пронизывает древнегреческую культуру. Связанная с представлением о восстановлении жизненных сил природы, ее обновлении, эта идея в Древней Греции отнюдь не вела к пессимистическому взгляду на жизнь и могла уживаться с ограниченным в своих возможностях историческим мышлением. (А. Ф. Лосев называет античный историзм «природным».)

В библейско-христианском мире, с развитием мессианистических надежд, в перспективе мыслей о будущем складывается иное отношение ко времени, своего рода «мистический историзм». Время представляется здесь не возвращающимся к себе, а развивающимся линеарно, в поступательном движении. Символическим знаком такого мышления может служить не круг, а линия. Нетрудно понять, что на фоне этих новообразованных представлений идея круговращения, «вечного возвращения» приобретала мрачный колорит («Екклезиаст» с его скорбной мыслью о возвращении всего существующего «на круги своя»).

---

[1] Гегель. Философия истории. Соч., т. VIII. М.—Л., 1935, с. 51.

Вполне закономерно, что в христианской литературе мифологема кругового движения оценивалась отрицательно. «Они не знают пути мира»,— говорится в «Послании к римлянам» (3, 17). Августин целый ряд глав своего знаменитого сочинения посвящает опровержению этого «безумного и нечестивого учения», созданного «лживыми и коварными мудрецами». «Философы этого мира,— пишет Августин,— полагали, что не иначе можно решить этот спор (о «создании человека».— *Д. М.*), как допустив кругообращение времен, в котором одно и то же постоянно возобновляется и повторяется в природе вещей, и утверждали, что и впоследствии беспрерывно будут совершаться кругообращения поступающих и проходящих веков, будут ли это кругообращения в мире постоянно пребывающем, или он, возрождаясь и погибая чрез известные промежутки, будет всегда представлять в виде нового то, что уже прежде было и будет опять. Это насмешка над бессмертною душою...» И в заключение главы — о том, что «нечестивии» ходят по кругу «не потому, что жизнь их будет проходить через воображаемые ими круги, а потому, что таков именно путь их заблуждения, то есть ложное учение». Отсюда Августин делает вывод: «Мы, следуя прямому пути, которым служит для нас Христос, направим ⟨...⟩ свою веру и ум в сторону от суетного и безрассудного круговращения нечестивых».[1]

В эпоху развитого исторического мышления, отделившегося от сакральной христианской традиции, концепция цикличности, «вечного возвращения» значительно изменилась. В европейских странах эпохи культурного расцвета о ней и вообще редко вспоминали. У европейских идеологов начала и середины XIX столетия, полных веры в надежность и прочность буржуазного развития, учение о «вечном возвращении», как и все аналогичные ему идеи, конечно, не могло вызвать сочувствия. Когда Пушкин поэтизировал «оборот во всем кругообразный» («К вельможе»), он не относил этой мысли к истории и ограничивался вольной и прихотливой, но стойкой для него мечтой о приобщении к оздоровляющей и ритмической жизни природы, отрешенной от «волнений мирских». В социологии и философии но-

[1] Творения блаженного Августина. О Граде божием, т. 4, кн. XII, гл. 13, 14, 20. Киев, 1905.

вого времени, особенно у Кондорсэ и позже — у Гегеля, отчасти у Конта, господствовала в разных вариантах оптимистическая идея всеобщего прогресса. Но во второй половине века положение изменилось. «Появление пролетариата на политической арене в Англии и Франции,— пишет Поль Лафарг,— породило в душе буржуазии беспокойство за вечность ее социального господства, и — прогресс потерял в ее глазах свое очарование».[1]

Характерно, что у Герберта Спенсера, одного из наиболее влиятельных социологов эпохи, само слово «прогресс» заменяется другой, менее определенной нейтральной формулой: «эволюция». И все же эти позиции Спенсера к концу его жизни уже не соответствовали настроениям многих из его младших современников. Так, Сомерсет Моэм в своей автобиографической повести, вспоминая свою молодость (90-е годы), признается, что презирал Герберта Спенсера «за его сентиментальную веру в прогресс». «Мир, который я знал,— добавляет Моэм,— катился в пропасть, и я с восторгом представлял себе, как мои отдаленные потомки, давно позабывшие искусства, науки и ремесла, будут сидеть в пещерах, кутаясь в звериные шкуры и ожидая прихода холодной вечной ночи. Я был воинствующим пессимистом...»[2] Скепсис, агностицизм, неверие в будущее приобретали в буржуазном мире Западной Европы небывалое прежде значение.

В русской демократической литературе XIX столетия просветительская вера в историю имела прочные корни. Русские революционные демократы целиком основывали свои воззрения на концепции прогресса и делали попытки (П. Л. Лавров и Н. К. Михайловский) теоретически разработать эту концепцию. Однако эти попытки, основанные на методе субъективной социологии с ее идеей долженствования, несмотря на весь их общественный резонанс, не предотвратили постепенного роста скептического отношения к концепции восходящего общественного развития. Л. Толстой в «Исповеди», повторяя основные положения своей статьи «Прогресс и определение образования», пишет о «суеверии прогресса». Скептическое воззрение на идею прогресса выражал Ап. Григорьев, и яростно, с реакционных позиций, бо-

[1] П. Лафарг. Экономический детерминизм Карла Маркса. М., 1923, с. 51.

[2] В. Сомерсет Моэм. Подводя итоги. М., 1957, с. 63.

ролся с нею К. Леонтьев. Марксизм, отстаивая идею революционного, качественного изменения социального строя, внес в понимание истории и в общественную практику новое, очень значительное и перспективное содержание, но противники марксизма не складывали оружия. Русская идеалистическая философия XX века, вообще говоря не склонная к скептицизму и последовательному пессимизму, тем не менее не осталась свободной от пессимизма и скепсиса по отношению к учению о прогрессе. Философ-идеалист Лев Шестов, например, назвал идею исторического прогресса «чистейшим заблуждением».[1] «Дух человеческий,— писал он значительно позже в книге «Sola fide» («Только верую»),— вовсе не развивается во времени. Или лучше: он когда развивается, а когда и не развивается. Если мы сравним XIX век по Р. Хр. с VIII веком до Р. Хр., то можем сказать, что в религиозном отношении люди пошли вспять. Есть у нас псалмопевцы, как царь Давид, есть у нас мудрецы, подобные царю Соломону, есть у нас пророки, как Исайя? Зовите хоть сотню Гегелей — они ничего не поделают с этим обстоятельством». Как одно из частных, специфических, но очень показательных проявлений «духа времени» на Западе и в России стала привлекать внимание и мысль о «вечном возвращении».

Эта мысль звучала в Европе XIX века: громко у Шопенгауэра, вдохновляемого Упанишадами, интимно, в форме экзистенциального религиозного парадокса, у Киркегора и позже, с наибольшей энергией,— у Ницше. Согласно воззрениям Шопенгауэра и Ницше, все существующее обречено на бессчетные повторения, уже было в прошлом и в тех же сочетаниях покажет себя и в будущем. Существование мира, человечества и человека превращалось, таким образом, в круговорот, в котором всякое возникновение и изменение вещей объявлялось иллюзией. «Во все времена существует одно и то же»,— писал Шопенгауэр.[2] И Ницше, противореча собственному учению о сверхчеловеке, настойчиво вторил Шопенгауэру, не случайно называя своего Заратустру «учителем вечного возвращения».[3]

---

[1] Л. Шестов. Начала и концы. СПб., 1908, с. 127.

[2] А. Шопенгауэр. Мир как воля и представление. Полн. собр. соч., т. 2. М., 1902, с. 456.

[3] Фр. Ницше. Так говорил Заратустра. СПб., 1913, с. 261 (ср.: там же, с. 180—183, 258—262).

Своеобразный и независимый от воззрений упомянутых мыслителей вариант этой древней концепции можно найти и в историософских построениях — в так называемой теории цикличности, которая, начиная с Джамбаттиста Вико, утверждает обособленность, замкнутость отдельных исторических циклов и повторяемость их внутренних структур (Н. Я. Данилевский, позже Шпенглер и не вполне последовательный «циклист» Тойнби). Очевидно, исследователь истории этих воззрений обнаружит стихийно возникшие эквиваленты идеи «вечного возвращения» или хотя бы прикосновения к ней и в русско-европейском художественном творчестве. Он увидит их, например, в статье Карамзина «Письма Мелодора к Филалету и Филалета к Мелодору» (1795), в сюжете поэмы Лермонтова «Мцыри», полной героической жажды обновления и скорби о неизбежности ненавистного «возврата», а также в горьком, вполне «блоковском» стихотворении Баратынского «На что вы, дни! Юдольный мир явленья...». Андрей Белый находит нечто подобное «вечному возвращению» (скорее отражение этого модуса существования) и в произведениях Гоголя. «В «Ревизоре» и «Женитьбе»,— пишет он,— фабула — круг; Подколесин кончает тем, с чего начал; в «Ревизоре» последнее явление возвращается к первому. (...) Линия времени заменена кругом пространства».[1]

Даже у Герцена в период разочарования, вызванного европейским кризисом 1848—1849 годов и последующим периодом, возникала тревожная мысль о муках Сизифа как символе истории человечества (так осмыслял Сизифа и Карамзин), о том, что история может оказаться «вечным движением в одном кругу, вечным повторением», «беличьим колесом», что «будущее импровизируется на тему прошедшего» и что, возможно, придется вернуться к учению «старика Вико» с его циклической теорией.[2] Нечего и говорить, какое значение имела мысль о «вечном возвращении» или «дурной бесконечности» со всеми ее модификациями в Западной Европе начала XX века даже у таких авторов, как Анатоль Франс («Остров пингвинов», «Боги жаждут»), и тем более в последующей пессимистической литературе

[1] Андрей Белый. Мастерство Гоголя. М.—Л., 1934, с. 20.

[2] См.: А. И. Герцен. С того берега. Собр. соч. в тридцати томах, т. 6. М., 1955, с. 11, 32 (ср. 109—111), а также «Концы и начала» (там же, т. 16, М., 1959).

Запада, начиная с Кафки и Джойса («Улисс») и кончая их современниками и продолжателями, подавленными видением «абсурдного мира», «мировой тавтологии» («Миф о Сизифе» Камю, пьеса Сартра «При закрытых дверях» («Huis Clos»), «В ожидании Годо» Беккета и др.). Стоит заметить, что концепция «вечного возвращения» в тех формах, в которых она присутствовала в мировоззрении первобытных обществ, иногда не только пугает людей нашего времени, но отчасти даже привлекает к себе возможностью противопоставить ее современному историзму и истории как таковой. Эта капитуляция перед «ужасом истории» (le terreur de l'histoire), боязнь истории и симпатия к первобытному внеисторическому природообразному «циклизму» сказывается, например, в книге известного американского исследователя ранних стадий религиозного сознания и мифологии М. Элиаде «Миф вечного повторения».[1]

Концепция «вечного возвращения» привлекала пристальное внимание и лидеров русского символизма. Наиболее внятно о ней сказал Мережковский в своей книге о Л. Толстом и Достоевском, которая, в известной мере, являлась для своего времени энциклопедией символистских идей на ранней стадии их развития. Мережковский извлекает эту концепцию не только из учения Ницше, но также из романов Достоевского (монолог Черта, слова Свидригайлова о вечности, подобной «бане с пауками»). Для Мережковского «вечное возвращение» — это ничем не прикрытый ужас — метафизический вывод из позитивистского мировоззрения.[2] Призрак «вечного возвращения» ужасает и З. Гиппиус, которая видит его на улицах Парижа в явлениях автоматизма, повторяемости, подчиняющих себе жизнь города.[3] О связи с идеей «кругового движения» самой сути творческого сознания Сологуба отчасти уже упоминалось. Но эта идея прорывалась у него и в прямых признаниях (см., например, стихотворение «Мне страшный сон приснился...»). Бальмонт в одном из своих мемуарных этюдов, «Пьяность солнца», проецируя концепцию

---

[1] Mircea Eliade. La mythe de l'eternel retour. Paris, 1949.

[2] См.: Д. Мережковский. Л. Толстой и Достоевский. СПб., 1901, с. 339—342 (ср.: Полн. собр. соч. Д. С. Мережковского, т. 10. М., 1914, с. 151—154).

[3] См.: Антон Крайний (З. Гиппиус). Литературный дневник (1899—1907). СПб., 1908, с. 421—422.

повторности на свою личную жизнь, говорит: «Бес кружил, жалкий, мучительный дьявол повторностей» — метафора, за которой стоит «...тюремная замкнутость в самом себе, сумасшедшая невозможность выйти из круговой цепи, звенья которой ты выковал сам».[1]

В потоке размышлений и творческих реализаций Андрея Белого идея мирового круговорота была еще значимей и весомей, чем у Мережковского и тем более Бальмонта (особенно во второй и в третьей симфониях), причем его эмоциональное отношение к самой концепции «возвратов» имело сложный характер. Возвращение к «возлюбленной вечности» осмыслялось Белым как благо, но бесконечность эмпирических повторений земной жизни его ужасала.[2] Раздумывал на эту тему и Вяч. Иванов. Призрак «вечного возвращения» пугает Иксиона, героя его трагедии «Тантал» — одного из самых личных и субъективно значимых произведений Вяч. Иванова (ср. в монологе Иксиона «Вращается ли свод? Иль сам я верчусь колесом мировым?»). Вопроса о «круговом возврате» Вяч. Иванов касается и в своей книге «По звездам» (в первой ее статье 1904 года). Даже такой поэт, как Михаил Кузмин, в таком художнике, как Сомов, в его стилизациях XVIII века усматривал намек на «повторяемость чувств и событий», «бесцельную игру истории», «улыбающуюся скуку вечного повторения».[3]

Мысли о «вечном возвращении» привлекали также внимание русских писателей, стоявших вне символизма, например Леонида Андреева. В таких его рассказах, как «В кругу» (1900) и «Возврат» (1917), они получили прямое выражение, а в ряде других произведений («Так было», «Жизнь Человека», «Царь Голод») превращались в лирическую предпосылку, в исходную эмоциональную атмосферу. Но и независимо от своего отношения к идее «вечного возвращения» писатели нередко

---

[1] К. Бальмонт. Морское свечение. СПб. — М., (1910), с. 198.

[2] Одним из кошмаров, преследовавших Белого, являлась мысль о том, что вся современная культура — философия, театр, живопись, литература — развивается по кругу, возвращаясь к своему исходному состоянию (см.: А. Белый. Круговое движение. «Труды и дни», 1912, № 4-5). Возражения против этой концепции содержатся в статье Ф. Степуна «Открытое письмо Андрею Белому по поводу статьи «Круговое движение» (там же).

[3] М. Кузмин. Условности. Пг., 1923, с. 183—184.

предоставляли слово той косной бытовой стихии, которая давала почву для этой идеи. «Я вспоминаю куприн-скую *«Реку Жизни»*, — писал еще молодой тогда критик Корней Чуковский.— Этот великолепный рассказ был бы плоским и ненужным анекдотом, если бы за каждым его словом не чувствовалось, что он будет повторяться и завтра, и послезавтра, и что он повторялся за много лет до своего начала.

— «И так без конца!»

Здесь, именно в этом ощущении, Куприн черпает свой лиризм...»

И далее: «Большинство своих рассказов Куприн черпает не из того, что было, а из того, что бывало (...). *Часто* — это типичнейшее слово Куприна, и гастрономически он обсасывает то, что *часто* происходит, *часто* бывает, *часто* повторяется». [1]

Блок, конечно, хорошо знал все, что писали Мережковский и Белый о «вечном возвращении». Он знал и первоисточники их высказываний, в первую очередь рассуждения на эту тему самого Ницше, переведенные на русский язык и опубликованные в виде отдельной статьи в журнале «Новый путь», сотрудником и внимательным читателем которого Блок являлся. [2]

---

[1] К. Чуковский. От Чехова до наших дней. М., (1908), с. 69—71.

[2] См.: Фр. Ницше. Вечное возвращение. «Новый путь», 1903, № 5. (Сличение показывает, что эта статья является частью книги Фр. Ницше 1881 г. «Die Wiederkunft des Gleichen. Entwurf», вошедшей в его собрание сочинений: Fr. Nietzsche. Werke, Bd. XII. Leipzig, 1897.) Интересно, что Ницше пытался подойти к теме «вечного возвращения» в оптимистическом духе, видя в повторениях личности возможность ее предельного утверждения под знаком вечности. Даже Андрей Белый, восторженный поклонник Ницше, выразил свое несогласие с теорией «вечного возвращения», очерченной в «Заратустре» (см.: А. Белый. На перевале. III. Кризис культуры. Пб., 1920 (под текстом: 1912—1916—1918 гг.), с. 39, ср. с. 51 и 55). Отрицательное отношение к сужденям Ницше «о вечном возврате форм бытия» высказывал также Эллис, называя эту мысль «убийственной» и «бредовой» (см.: Эллис. Vigilemus! Трактат. М., 1914, с. 12). Идею «вечного повторения», поскольку она связана с теорией цикличности, оспаривал Бальмонт (см.: К. Бальмонт. Белые зарницы. СПб., 1908, с. 40). Она была неприемлема и для большинства русских философов-идеалистов XX века (об этом можно судить, например, на основании статей сборника «Освальд Шпенглер и закат Европы», М., 1922). Один из опытов, хотя и не очень удачный, истолкования учения Ницше о «вечном возвращении» осуществлен К. Ловицем в книге «Ницшеанская философия вечного возвращения подобного» (Karl Löwith.

Блок не догматизировал своих настроений и поэтических суждений и — можно быть уверенным — не принял бы мысли о «вечном возвращении» в качестве тезиса философской системы — такой системы у Блока вообще не было. «Вечное возвращение» для Блока — не онтологический закон, а скорее лишь метафорическая облицовка, поэтическое заострение некоего субъективного комплекса переживаний, отражающих объективные исторические явления. Характерно, что в *статьях* Блока, то есть в сфере наиболее ответственной в смысле выявления теоретических взглядов, тема «вечного возвращения» в прямой форме не подымалась (исключение — статья «Безвременье»). *Поэтическая* вера в лучшее будущее человечества несомненно преобладала у Блока над *поэтическим* неверием в это будущее. И все же настроения, связанные с идеей «вечного возвращения», не были для Блока случайными и нередко в ярком и трагическом выражении возникали в его поэзии и в его записях. Конечно, эти настроения питались пессимистически преломленными жизненными впечатлениями, но оформляла их в известной мере и та традиция, о которой говорилось выше.[1]

При этом не будет ошибкой признать одним из наиболее общих факторов, порождающих мысли Блока о «вечном возвращении» и весь круг его чувствований, связанных с этими мыслями,— жестокую реакционную ситуацию, которую переживала тогда Россия. В этом отношении Блок в какой-то мере явно повторял, может быть и не зная их, герценовские признания 1848—1849 годов. «Русская революция кончилась,— писал он в 1909 году в записной книжке. — Дотла сгорели все головни, или чаши людских сердец расплескались ⟨...⟩ Свинцовые тучи ползут, ветер резкий. Мужики по-прежнему кланяются, девки боятся барыни. Петербург покорно пожирается холерой, дворник целует руку,— а

Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Stuttgart, 1956).

[1] Принимая во внимание эти настроения Блока и игнорируя противоположные им, легко можно прийти к одностороннему отрицанию веры Блока в поступательное развитие человечества. Именно к такому одностороннему, то есть неправильному выводу склоняется немецкий исследователь Блока Р.-Д. Клуге в своей диссертации «Западная Европа и Россия в мировоззрении Александра Блока» (Rolf-Dieter Kluge. Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks. München, 1967, S. 117—121).

Душа Мира мстит нам за всех за них. «Во́зврат» (...). Возвращается все, все. И конечно,— первое — тьма...» (IX, 153).

Итак, одним из коренных противоречий творческого сознания Блока являлась двойственность его лирического отношения к вопросу о возможности обновления и совершенствования жизни. Колебания в решении этого вопроса, борьба двух сталкивающихся ответов проходят через все его творчество. Поэтому наряду с прославлением «розоперстой судьбы» («Ямбы», 1907) и ее благого водительства он в какие-то моменты своего поэтического бытия отказывался верить в грядущие целительные перемены — в приход «кораблей» — и пытался даже обойтись без этого ожидания («Не надо кораблей из дали...», 1907, II, 224; ср. II, 214, 240) и остаться при роковых для него словах «опять», «вновь», «каждый», возвещающих во многих его стихотворениях — то к «худу», то к «добру» для его лирического героя — о «вечном возвращении» («И опять твой сладкий сумрак...», «И опять открыли солнца...», «И опять, опять снега...», «И вновь, сверкнув...», «И каждый вечер, за шлагбаумами...»).[1]

В поэтическом творчестве Блока второго периода можно найти все те комплексы, относящиеся к идее пути-развития и противостоящие этой идее, о которых говорилось выше (с использованием последующих блоков-

[1] Спор Блока с самим собой о возможности улучшения «человеческой породы» тянулся до конца его дней. Как показатель непрекращавшихся колебаний Блока в решении этого спора может послужить сопоставление его подготовительных дневниковых набросков речи «О назначении поэта» и самой этой речи. В дневнике (запись от 7 февраля 1921 г.) утверждается, что «порода» людей «явно несовершенна и *должна быть заменена более совершенной породой существ*» (VII, 406; курсив мой.— *Д. М.*). В речи говорится иначе: «Мировая жизнь состоит в непрестанном созидании новых видов, новых пород. Их баюкает безначальный хаос (...) Смысл этого нам непонятен; сущность темна; мы утешаемся мыслью, что новая порода лучше старой; но ветер гасит эту маленькую свечку, которой мы стараемся осветить мировую ночь (...). Мы знаем одно: что порода, идущая на смену другой, нова; та, которую она сменяет, стара...» (10 февраля 1921 г., VI, 161). В одном случае (сюда относится и предисловие к «Возмездию» 1919 г.) развитие понимается Блоком как совершенствование (хотя бы в плане долженствования), в другом — только как обновление. Но и в дневниковой записи, и в речи он твердо стоит на точке зрения *развития* и далек от того, чтобы свести движение жизни к «закону повторяемости».

ских высказываний). Поэзия «антитезы» отличается у Блока общим подъемом стихийного начала, угрожавшим в какие-то моменты ослаблением этических критериев. Вместе с тем путеводные импульсы и потенции в поэтическом сознании Блока, вырастая из стихии, уже очищенной, «отобранной» им, и подымаясь над стихией усилиями совести и сознанием долга, наполняются новым содержанием, прямо или косвенно связанным с высокими идеями эпохи. Но наряду с этим, также вырастая из стихии, из других и даже из тех же ее ипостасей, пробивается мысль о неподвижности жизни, об остановке бытия, мысль, которая в перспективе своего развития становится мифом о «вечном возвращении».

Тема неподвижности, неизменности мира в период «антитезы» в известной мере восходит — как и императив цели — к мотивам, звучащим еще в «Стихах о Прекрасной Даме». Но в первом периоде эволюции Блока эта тема несла в себе иной смысл и была лишена или почти лишена диалектических связей с противоборствующими представлениями (отдел «Неподвижность») и в окраске ее преобладали светлые тона. Стихийность поэзии Блока второго периода и новые вошедшие в нее голоса перестраивают эту уже известную нам тему. Лирический герой Блока готов признать теперь в час сомнений, что «круженье» его жизни, быть может, «бесцельно» (1904, II, 57).

Однако и в блоковской лирике 1904—1908 годов, в тех ее потоках, в которых драматическое столкновение с действительностью еще не достигло подлинной напряженности, ощущение неизменности созерцаемого в себе и вне себя опять-таки выдвигается порою на первый план. Тему вечного круговорота времен и стихий мы встречаем в циклах «Пузыри земли» (стихия природы, «вечность болот») и «Снежная Маска» (стихия «снежной» страсти, втягивающей душу в круговое бесконечное движение).[1] Очень активна в лирике Блока стихия сна, полного намекающих видений, который завораживает, приглушает сознание и останавливает время («Ночная Фиалка»). Даже в поэме «Ее прибытие», в сюжетной основе которой, казалось бы, лежит мысль о пути, о

[1] Вопрос о круговом движении стихии в «Снежной Маске» тонко освещен в работе З. Г. Минц «Лирика Александра Блока (1907—1911)» (Тарту, 1969).

движении, это движение почти не реализовано в действии ожидающих Ее. Они, в сущности, бездействуют — только ожидают. Она же, прибывающая, приближаясь к ним и наконец приблизившись, так и не является воочию: поэма обрывается до Ее появления.

Такое же представление о безысходном, «неподвижном» движении по кругу отразилось и в прозе Блока — в его лирических раздумьях о России, о судьбе человеческой души, брошенной в просторы русских равнин: «Открытая даль. Пляшет Россия под звуки длинной и унылой песни о безбытности, о протекающих мигах, о пробегающих полосатых верстах (...). Вот русская действительность — всюду, куда ни оглянешься,— даль, синева и щемящая тоска неисполнимых желаний (...). Не к чему стремиться, потому что все уже достигнуто (...). Это — бесцельное стремление всадника на усталом коне, заблудившегося ночью среди болот. Баюкает мерная поступь коня, и конь свершает круги; и, неизменно возвращаясь на то же и то же место, всадник не знает об этом (...). Точно гигантский небывалый цветок — Ночная Фиалка — смотрит в очи ему гигантским круглым взором невесты. И красота в этом взоре, и отчаянье, и счастье, какого никто на земле не знал, ибо узнавший это счастье будет вечно кружить и кружить по болотам...» («Безвременье», 1906, V, 74—75; ср. стихотворение «Русь»).

Мысли-представления о русской земле, природе и о душе русского народа сливаются здесь в единство, стоящее под знаком неизменяемости и неподвижности. И в этих явлениях неподвижности, именно *в тех, которые относятся к природной стихии*, Блок, как и в предшествующие годы, находит поэзию и прелесть.

Тишина умирающих злаков —
Это светлая в мире пора:
Сон, заветных исполненный знаков,
Что сегодня пройдет, как вчера,

Что полеты времен и желаний —
Только всплески девических рук —
На земле, на зеленой поляне,
Неразлучный и радостный круг.

И безбурное солнце не будет
Нарушать и гневить Тишину.
И лесная трава не забудет,
Никогда не забудет весну.

И снежинки по склонам оврага
Заметут, заровняют края,
Там, где им заповедала влага,
Там, где пляска, где воля твоя.

«Пляски осенние», 1905

Здесь — как бы лирический апофеоз неизменности, «вечного возвращения» в природе, хотя через два года, в одном из черновиков, Блок уже называет тишину в мире природы, а значит и неподвижность, «сонной врагиней», а затем и «людской врагиней» (III, 586, ср. III, 248).[1]

Но драматическое осмысление неподвижности и отождествление ее с косностью связывается в поэзии Блока, конечно, не с природой, а с человеческой средой.

В 1906 году Блоком была создана пьеса «Незнакомка», реализующая, помимо других аспектов, идею «вечного возвращения». И этой идее придается в пьесе трагический, пугающий характер. Основная мысль «Незнакомки» заключается в том, что современный раздвоенный и урезанный человек и среда, в которой он пребывает, несоизмеримы с мечтой о «жизни прекрасной, свободной и светлой» (IV, 434), что он сам и его окружающие недостойны и не могут быть носителями этой мечты и она обречена остаться невоплощенной. И универсальный характер такого решения, и его трагизм обнаруживаются в пьесе демонстрацией повторяемости, взаимозаменяемости ситуаций и персонажей в первом и последнем, то есть в третьем акте. Тот же трагизм бесконечного повторения вкладывается Блоком в эпизод «падения» идеальной женственности, Незнакомки, которую увел от возвышенного, но безвольного поэта, Голубого, пошлый и плоский господин в котелке (эпизод, предваренный в «Горе от ума» — Софья — Чацкий — Молчалин,— еще не увиденный нашей наукой как своего рода мифологема). Следовательно, «вечное возвращение» становится в человеческой жизни проклятием неподвижности, косностью, преграждающей путь к лучшему. В таком освещении темы нельзя не усмотреть неприми-

[1] Конечно, естественные ритмические повторения, циклы в природе имеют совсем иное гуманитарное значение («периодическое обновление», «гармония»), чем «вечное возвращение», тавтология, застой в истории и в жизни человека. Стихотворение «Пляски осенние» берется здесь лишь постольку, поскольку природный мир проецируется в мир человеческий.

римого отношения Блока к содержанию его собственной пессимистической констатации в этой же пьесе.[1]

Такая же духовная борьба с идеей «вечного возвращения», протест против тяготеющей над Блоком мрачной концепции обнаруживается и в концовке цитированной уже статьи «Безвременье»: «Самый страшный демон нашептывает нам теперь самые сладкие речи; пусть вечно смотрит сквозь болотный туман прекрасный фиолетовый взор Невесты — Ночной Фиалки. Пусть беззвучно протекает счастье всадника, кружащего на усталом коне по болоту, под большой зеленой звездой. *Да не будет так*» (V, 82; курсив мой.— *Д. М.*).

Но не следует думать, что и в названных выше циклах — «Пузыри земли» и «Снежная Маска», где идея неизменности была окружена поэтически возвышенным ореолом,— эта идея оставалась всеохватывающей и всеопределяющей. О стихотворениях «Пузырей земли», в которых целенаправленное движение нарушало господствующую здесь неподвижность, уже было сказано. Стихия как бы преодолевала в этих стихотворениях свою аморфность, как бы искала собственный, независимый путь и находила его.

Голос сознания, уже ставшего совестью, подымается и в стихийной «Снежной Маске». Мифотворческое стихотворение «На страже», включенное в этот цикл, построено на обычной для Блока теме двойничества, но двойник возникает в нем не в темном, ущербном, а скорее в строгом и светлом обличье. Именно такую форму двойничества морально оправдывал Достоевский, видя в ней выражение самоотчета и долга.[2]

Я — непокорный и свободный.
Я правлю вольною судьбой.
А Он — простерт над бездной водной
С подъятой к небесам трубой.

---

[1] Связь лирической драмы «Незнакомка» с идеей «вечного возвращения» была отмечена в книге Б. Соловьева «Поэт и его подвиг» (М., 1968, с. 341). Однако в качестве источника этой концепции Б. Соловьев называет лишь пифагорейскую философию (бесспорно, речь идет об учении пифагорейцев о повторяющихся «космических циклах» — вечном единообразии мира). Между тем идейное и крайне мрачное эмоциональное содержание эта концепция получает у Блока не от пифагорейцев, а в переосмысленном ее варианте — в идеологии нового времени.

[2] Тема двойничества у Блока будет рассмотрена здесь более подробно в разделе о стихотворении «Двойник».

Он видит все мои измены,
Он исчисляет все дела.
И за грядой туманной пены
Его труба всегда светла.

И, опустивший меч на струи,
Он не смежит упорный взор.
Он стережет все поцелуи,
Паденья, клятвы и позор.

И Он потребует ответа...

«На страже», 1907

Ангельски-рыцарски-воинские атрибуты образа двойника в этом стихотворении (подъятая труба, меч, стояние на страже) как будто дают нам повод отнести этот образ к миру «Стихов о Прекрасной Даме» и считать его голосом, идущим от «святого прошлого».[1] Однако следует помнить, что эмблемы, которые формируют образ Стража-ангела-двойника в цитированном стихотворении, приблизительно в том же значении появляются и в лирике позднего Блока («чтоб ангел камень отвалил», «так падай, перевязь цветная», «пронзи меня мечами, от страстей моих освободи», «Я не предал белое знамя», «лик Его был гневно-светел», «ты железною маской лицо закрывай», «с мечом на плече, идет он за мною» и т. д.). Если же брать не только эмблематическую форму, но и внутреннюю тему образов (голос совести и долга), то легко убедиться, что она звучит на протяжении всего творчества Блока, объединяя раннюю и позднюю его поэзию, но особенно усиливаясь в третьем томе: «Май жестокий с белыми ночами!..» (1908), «В сыром ночном тумане...» (1912), «Соловьиный сад» (1915). Так, этический императив, возникший у Блока, как уже говорилось, еще в эпоху «святого прошлого» (ср. «святое Прежде» у Жуковского), перестраиваясь и конкретизируясь на новых этапах, превращается у него в чувство напряженной бдительности и ответственности, в которых он улавливает зов будущего.

Из этих предпосылок в блоковской поэзии второго периода опять и по-новому возникает тема пути.

---

[1] Такого мнения придерживаются З. Г. Минц (указ. соч., с. 7—9) и В. А. Сапогов в статье «Снежная Маска» Александра Блока» («Учен. зап. Московского гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина», вып. 255, 1966, с. 16).

Одним из основных признаков новой стадии развития Блока справедливо считают его пристальное внимание к революционным событиям и творческое закрепление тех духовных импульсов, которые он получил от революции. Догадки Блока о своем пути совмещались в его сознании с мыслью о возраставшей и обнадеживавшей реальности общего движения во всех областях жизни. Он был убежден, например, что «путей и способов действия» «только и ищет русская литература» (1908, V, 325). Это движение, этот общий путь поэтически мыслились Блоком — еще очень туманно — как близкое осуществление революционных надежд или, еще шире, как некое универсальное просветление и преображение жизни (поэма «Ее прибытие», концовка «Ночной Фиалки»; ср. также выше об идеалах Блока).

Продолжая свою прежнюю традицию, Блок облекал тему личного подвига, связанного с темой пути, в рыцарские образы и рисовал своего героя с мечом в руках, выполняющим свой долг («Сын и мать», 1906; «Так окрыленно, так напевно...», 1906). Но рядом ставятся образы пути, уже свободные от рыцарских ассоциаций: полуотвлеченные («Не мани меня ты, воля...», 1905) и другие, наполненные более конкретным, небывалым в ранней блоковской лирике содержанием («Осенняя воля», 1905; «Холодный день», 1906; уже цитированный «Балаган», 1906). Все это — магистральные стихотворения с прямой и резко обозначенной темой пути. В «Осенней воле» и в «Балагане» Блок достигает высокого творческого подъема. Герой этих стихотворений и соседних с ними, о «мещанском житье», идет «торными путями», полевым, «каменным путем», «зловонными дворами» города в «дали необъятные», в русские поля с селами и кабаками, к «проклятью и труду», к людям, «сгибающим спину» под «низким потолком», с верой, что сопровождающее его, пробуждающее совесть страдание, боль охранит его от заблуждений — «вернет с пути окольного» (1907, II, 278, ср. стихотворение «Чем больней душе мятежной».) В этом широком и сумрачном мире, в котором злу должна быть противопоставлена злая борьба со злом, и складывается известное признание во «Втором крещении» того,

Что путь открыт наверно к раю
Всем, кто идет путями зла.

Так, пока еще в абстрактной форме, намечается у Блока мысль, которая ляжет впоследствии в основу поэмы «Двенадцать».

Вся эта линия Блока, особенно тема замечательного стихотворения «Осенняя воля», в большом масштабе развернута пьесой «Песня Судьбы» (1907—1908). В то время как драма «Незнакомка» целиком построена на горестно-ироническом отрицании движения жизни, а следовательно, и ее развития, «Песня Судьбы» является от начала до конца выявлением и утверждением пути блоковского автогероя. Не кажется странным, что схематичность и тяжеловатая аллегоричность пьесы дают возможность обнаружить в ней логику автора прямее и определенней, чем в предшествующих более удачных драматических опытах Блока. Герой пьесы Герман вполне соответствует лирическому *я* стихотворений Блока второго периода, и вместе с тем это персонаж, представительствующий, по замыслу Блока, русскую интеллигенцию. Путь его лежит из «тихого белого дома», овеянного снами и любовью его подруги, Елены, в большой мир его родины, в котором страстно тоскует и тоже ищет своего пути, своего избранника красавица Фаина — иносказательный образ, объединяющий представление о России, о могучей женской красоте и стихии. *Песня Судьбы* — формула, поставленная в заглавии, и означает зов, повеление, поднявшее Германа, поставившее на путь и влекущее по этому пути. Герман — не герой в высоком смысле слова, он не обладает теми силами, которые нужны ему, чтобы стала возможной подлинная и окончательная встреча его с Фаиной, но он уже не вернется домой и пойдет вдаль, руководимый прохожим, мужиком-коробейником, *знающим* дорогу (заключительная ремарка пьесы в первой печатной редакции: «Они идут. Светает»).

Отвлеченность мировосприятия и метода, на которую Блок не раз жаловался, помешала ему довести объективирование замысла «Песни Судьбы» до тех пределов (конкретизация личности героев, осмысление их в исторической действительности), которых требовал сам замысел. Ситуация и образы действующих лиц были абстрактно обоснованы современной эпохой. Бытовые картины из современной жизни превращались в отвлеченно-иносказательные сцены едва ли не в духе Л. Андреева. И все же, хотя «Песня Судьбы» как художественное

произведение не удалась, сам факт существования пьесы представлял собой в эволюции Блока, и в частности в его обдумывании темы пути, значительный шаг вперед. Здесь первая попытка Блока объективировать эту тему внелирическими средствами, включить ее в общую картину мира и проследить путь своего героя и современника последовательно, как бы растянуть его во времени.

Таковы общие контуры темы пути в лирике Блока периода «антитезы». Путь Блока был отнюдь не прямолинеен, но именно эта непрямолинейность, прихотливость, иногда натруженность, разветвленность, пунктирность, эскизность, «интимность» давали больше возможностей вжиться в истину, нащупать ее с различных, иногда совсем не лицевых, «непредвиденных» сторон и естественней в ней закрепиться.

Тема пути реализуется не только в содержании и структуре отдельных стихотворений Блока, о которых говорилось выше, но и в композиции его сборников. Здесь возникает исключительно важный для понимания Блока вопрос о циклах (или «отделах») в его лирике. Проблема циклизации в лирическом творчестве Блока уже ставилась в специальной литературе (наиболее обстоятельно — в книге Л. Я. Гинзбург «О лирике» (1964), позже В. А. Сапоговым и др.). Центростремительная тенденция блоковского творчества, его тяготение к интеграции были самым непосредственным образом связаны с циклической структурой его книг. Циклы Блока и следует рассматривать как одну из самых характерных для него форм поэтической интеграции. При этом нужно иметь в виду, что блоковскими циклами соединяются не только входящие в них стихотворения, но и сами циклы тематически соединяются друг с другом, образуя единую симфоническую систему творчества Блока. Недаром самим Блоком, как отчасти уже было сказано, его циклы воспринимались как отдельные главы, организующие всю его лирику, в которой он видел «трилогию» или «роман в стихах» (I, 559).

И вот изучение эволюции текста сборников Блока, которые он коренным образом перестраивал почти в каждом из новых изданий, приводит к мысли, что и расположение стихотворений внутри его циклов, и последовательность самих циклов основывались главным образом на принципе «выявления пути», точнее — *логики* пу-

ти. Так было и в первых изданиях лирических книг Блока, так было и в повторных изданиях. «План третьей книги моих стихов,— сказано в предисловии к этой книге,— неизбежная, драматическая последовательность жизни» (II, 371). «Переиздание моих книг,— признавался Блок А. Я. Гуревич,— побуждает меня всегда проверять весь путь, потому я семь раз отмериваю, чтобы раз отрезать (...). Выбираю и распределяю все так, чтобы как можно яснее (насколько в данное время жизни понимаю) было, чего хотел, чего не достиг, как падал, где удалось удержаться» (1916, VIII, 456—457).

Сравнивая характер циклизации в первых и в последующих изданиях ранних сборников Блока, переработанных автором, мы улавливаем в ней определенные различия. В ранних изданиях состав блоковских циклов и их названия, особенно во втором сборнике, определялись импрессионистически-субъективной стилистикой с ослабленной логикой переходов,[1] тогда как в переизданиях организация циклов становилась отчетливей и в известной мере рационалистичней. При этом можно утверждать, что вновь образованные циклы в последнем, то есть каноническом тексте Блока во многих случаях не отменяли предшествующих им циклов, а скорее уточняли, соединяли, обобщали и логизировали их. Это обстоятельство подтверждает право исследователя пользоваться при изучении Блока не только ранними изданиями его книг, но, в большей мере, и последующими, в которых авторское ретроспективно-умудренное и обобщенное толкование прошлого во многом облегчает задачу анализа.

Таким образом, рассматривая состав последнего прижизненного трехтомника Блока (канонический текст), нельзя не увидеть, что циклы его почти полностью превратились в вереницу вех, отмечающих отдельные этапы пути поэта.

Первый том организован в строго хронологическом порядке как лирический дневник, который является *непосредственным* отражением жизненного и духовного опыта Блока. Здесь хронология совпадает с логикой движения событий-переживаний. «Главы» последующих

[1] Привожу названия отделов второго сборника Блока «Нечаянная Радость» в порядке их расположения: «Весеннее», «Детское», «Магическое», «Перстень-Страданье», «Покорность», «Нечаянная Радость», «Ночная Фиалка».

томов, как писал сам Блок в примечаниях к первому мусагетовскому изданию, определяются уже не временной последовательностью, а понятиями (I, 559). При этом порядок, очередность этих глав-циклов-понятий подчинены логическому развитию, которое, то совпадая (особенно в третьем томе), то не совпадая с эмпирической хронологией, воспринимается как идеальный духовно-психологический процесс, протекающий в творческом сознании поэта в русле высшей, как бы сверххронологической последовательности.

Первый том канонического издания, как известно, разделен на три сменяющих друг друга цикла: «Ante Lucem», «Стихи о Прекрасной Даме», «Распутья». Строгая логика, определяющая их смену, при современном уровне нашего знания Блока, не требует объяснений. При этом последний цикл (отдел) «Распутья» не только по своему содержанию, но и по смыслу своего заглавия (бездорожье, перекрестки, развилины) как бы предопределяет многопутье второго периода, который начинается с утверждения прелести земного начала, живой природы («Пузыри земли») и кончается «Вольными мыслями», знаменующими приобщение к жизни людей, живущих рядом,— к бытию вольному и широкому, свободному от мифологизации «Стихов о Прекрасной Даме» и даже «Пузырей земли».

«Вольные мысли» в некотором отношении — итог второго тома, хотя они и написаны раньше, чем бóльшая часть стихотворений «Фаины». Второй том характеризуется двойным развитием — содержания и метода: 1) от природы («Пузыри земли») к людям современного города («Вольные мысли»); 2) от импрессионистически-обобщенного «стихийного» ви́дения к контурной конкретной образности, то есть к трезвому и четкому отношению к миру («Фаина», «Вольные мысли»). Это движение от цикла к циклу не прямолинейно, а скорее соответствует волнистой, зигзагообразной линии, протянутой, однако, в одном направлении. Поэтому трудно согласиться с Л. Я. Гинзбург, которая в своей ценной работе о Блоке высказала мысль о том, что «циклы второй книги (речь идет о каноническом втором томе.— *Д. М.*) фиксируют разные состояния души, взятые в синхронном разрезе».[1] Думается, что расположение циклов во втором то-

[1] Л. Гинзбург. О лирике. М.—Л., 1964, с. 287.

ме, как было уже сказано, хотя отчасти и ломает календарную хронологию, соответствует не «синхронному» принципу, а вполне определенному поступательному логическому развитию «состояния души» — будто бы во времени.

Это развитие и его исключительную интенсивность мы наблюдаем не только на всем протяжении тома, но и в сцеплении отдельных его звеньев. Скажу хотя бы о «Снежной Маске» и «Фаине», смежных циклах, созданных в 1907—1908 годах и связанных биографически с увлечением Блока Н. Н. Волоховой. В соотношении этих циклов нет и признака стремления автора к синхронной композиции. Соотношение это отражает в уменьшенном масштабе движение всего тома. В обоих циклах — как бы две ступени восприятия мира: максимальное для Блока растворение его очертаний в мифологизированной лирической стихии («Снежная Маска») и оплотнение, «заземление» его образного содержания — человеческого и предметного («Фаина»), но еще не настолько продвинутое, как в «Вольных мыслях». Даже отдел «Разные стихотворения», самый большой во втором томе, как будто выпадающий из логической системы циклов-разделов этого тома, на самом деле органически в нее входит. Этот отдел, невозможный в первой книге, тяготеющей к монолитной композиции, рождается из самой основы второго тома, из его играющей стихии, из идеи *вольности*, многоликости жизни, открытости души разнородным — «разным» — жизненным впечатлениям.

Не возникает сомнений, что это стремление к сцеплению отдельных поэтических компонентов проявлялось у Блока не только в циклическом строе его лирики, но и в фактуре многих его стихотворений. Мысля свои стихотворения, при самом их зарождении, существующими в общем потоке своей поэзии, частями ее развивающегося целостного организма и, по-видимому, даже в циклах, Блок не мог не внести в их построение этого сознания. Речь идет о размывании границ между этими стихотворениями, о характерном для Блока, особенно раннего, отказе от заглавий, как правило подчеркивающих эти границы (Брюсов пользовался заглавиями значительно чаще, чем Блок), и о некоторых других особенностях блоковской лирики.

Сюда относятся, например, такие показательные

частности, как отмеченное В. А. Сапоговым тяготение Блока к тому, чтобы начинать многие свои стихотворения союзом «и», в сложной функциональной природе которого отчетливо различается функция присоединения,— подразумеваемое желание синтаксически сомкнуть данное стихотворение с предшествующими.[1] Или — согласно наблюдениям того же исследователя — нередкое (особенно в третьем томе) употребление вопросительных концовок, в которых лирическая информация, скрывающаяся под видом вопроса, во многих случаях как бы связывалась с «надеждой» на ответ, то есть с ориентировкой на последующие «разъясняющие» стихотворения — особая форма сцепления компонентов, то есть, в конечном счете, интегрирования.

6

В третьем томе Блока идея и тема пути получают дальнейшее развитие. Следует напомнить (об этом уже говорилось), что творчество Блока и в этот период, как и в предыдущие годы, конечно, далеко не сводится к одному аспекту: поэзия Блока многообразна, многотемна, многосоставна по своим идейным импульсам и структурным принципам. И все же идея пути и тема пути, обнажая одну из самых основных тенденций блоковского творчества, самую длинную его мысль, превращенную в структуру, играют в нем огромную роль.

Значимость и своеобразие этой идеи-темы у Блока были выявлены сопоставлением со старшими и современными ему поэтами. Но значение этой темы для Блока обнаруживается еще ярче, если сравнить его с поэтами новой формации — с Иннокентием Анненским и лириками 10-х годов, прежде всего — с акмеистами Анной Ахматовой и Мандельштамом, во многом зависимыми от Анненского. Правда, поэзия акмеистов в годы наивыс-

[1] См.: В. А. Сапогов. К проблеме стихотворной стилистики лирического цикла. — В сб.: Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969, с. 241. Внося исправления в приведенные В. А. Сапоговым не вполне точно (по отношению к Пушкину) сравнительные показатели, мы приходим к выводу, что число стихотворений Блока, которые открывались союзом «и», превосходит приблизительно в четыре раза число соответствующих стихотворений Пушкина и в десять раз — Лермонтова (общее количество всех стихотворений Блока и сравниваемых с ним поэтов здесь во внимание не принимается).

шей зрелости блоковского творчества еще не вполне развернулась, но сравнение ее с творчеством Блока и не должно строиться на буквальном соблюдении принципа одновременности: типологическое сопоставление допускает широкие хронологические рамки.

Поэты русского символизма, при всем их отличии друг от друга, были объединены многими общими особенностями, прежде всего их исходным индивидуализмом и идеалистическим мировоззрением, тяготеющим к определенному кругу философских систем, сознанием происходящего в мире кризиса — катастрофической смены укладов и культур,— а также их бурным романтическим искательством, в котором, в свою очередь, легко найти связывающие их черты. Выражением этой общности являлась содержательная и структурная природа их поэзии, внутренняя сомкнутость, спаянность их произведений всех жанров (у каждого автора) — свойство, вполне совмещавшееся с индивидуалистически-субъективистской стихийностью носителей «нового поэтического сознания». Речь идет в данном случае не о конкретных идеях, но главным образом о самом их наличии и степени интенсивности: об *идеологичности* поэзии символистов, о господстве в ней общего над частным, центрального над периферийным, о смысловом стягивании, о всеобщем стремлении к тематической циклизации, о создании поэтически-философских мифологем (интеграторов), скрепляющих в одно целое малые и большие группы произведений, о стабильности выдвинутых в лирическом потоке и подчиняющих его образов-доминант, об их императивности и даже навязчивости. В этом смысле поэзия Блока — как бы она ни была своеобразна — имела с творчеством символистов много общего. В частности, как уже было выяснено, многие совпадения между Блоком и другими поэтами-символистами обнаружились в развитии темы пути. Иные выводы возникают в результате сравнения лирики Блока и Анненского.

Поэзия Иннокентия Анненского, обособленная внутри символизма и во многом отходящая от него, была все же причастна к принципам символистской лирики. Правда, в поэтическом творчестве Анненского не было столь развитых «интегрирующих» мифологем (тем более мистических), характерных для поэзии символистов, но у него были свои интеграторы, соответствующие внут-

ренним символическим аспектам его стихотворений. Все это, конечно, имеет отношение к тем чертам, к которым иногда сводили его самобытность,— к «предметности», к «вещности». Однако в плане изучаемых здесь явлений более важной является тематическая сторона его лирики. Достаточно назвать, например, очень стойкую у него, трагически переживаемую тему Скуки жизни, то есть ее остановки, перерастающую в тему Смерти — Большой Скуки или Полной Остановки. Эти стойкие, иерархически соподчиненные темы, зародившиеся еще в атмосфере 80-х годов («Смерть Ивана Ильича», «Скучная история», «буддийская» поэзия Голенищева-Кутузова и др.), служили руслом, направлявшим основные течения поэзии Анненского, сопровождали ее едва ли не на всем ее протяжении и просвечивали сквозь ее эмпирически-предметную оболочку («вещность», «предметность» Анненского, его скольжение у границ натюрморта — в родстве с его основным духовно-тематическим комплексом: натюрморт — а лучше по-немецки Stilleben, «тихая жизнь»,— и есть *Остановка*, статический модус бытия).

И вот читателям Анненского бросается в глаза, что в числе главных, организующих его лирику тем не было темы пути-развития. Лирика Анненского с годами не столько уходила по содержанию от своих истоков, сколько развертывала изначально заложенное в ней ядро. Лежащий в ее основе «комплекс 80-х годов» и этический опыт, добытый Достоевским и русскими классиками, перестраивались в ней, болезненно деформировались в зоне разорванного сознания XX века, но сохраняли всю свою остроту. Не случайно Анненский, борясь с Чеховым и зовя от него к Достоевскому (см. его письмо к Е. М. Мухиной от 5 июня 1905 г.), не мог все же духовно оторваться от Чехова. Поэзия Анненского развивалась плавно и постепенно, совершенствовалась, истончалась, становилась самобытной, мрачнела, но все эти объективные изменения не превращались в субъективно осознанную и *выдвинутую* мысль о духовно осмысленном внутреннем движении поэтического *я*. В образе героя Анненского возрастные изменения обнаруживаются едва ли не более определенно, чем все остальные. А когда все же возникали мечта о пути, образ пути,— они искажались иронией ужаса и обоснованно вводились поэтом в «трилистник кошмарный»:

Нет, не хочу, не хочу!
Как? Ни людей, ни пути?
Гасит дыханье свечу?
Тише... Ты должен ползти...

«Киевские пещеры»

Но и другой вариант этой темы не менее безотраден. Этот вариант — движение по кругу:

В тоске безысходного круга
Влачусь я постылым путем.

«Тоска миража»

И рядом — набегающие мысли о том, не является ли это круговое движение общим онтологическим законом бытия («Май», «Другому»; ср. «То было на Валлен-Коски»).[1]

В расположении микроотделов («трилистников») главной книги Анненского «Кипарисовый ларец» трудно уловить логическую закономерность, поступательное движение или организующую состав книги сквозную мысль: расположение «трилистников» так же зыбко и импрессионистично, как и содержание большинства стихотворений, входящих в книгу. (В этой зыбкости, соответствующей точности передачи ассоциативно связанных переживаний, и заключается одно из оснований своеобразия и прелести поэзии Анненского.) Отсутствие темы пути у Анненского косвенным образом подтверждается и его «сологубовским» отношением к хронологии стихотворений: поэт оставлял их без дат.

Акмеизм находился в явной генетической зависимости от символизма. «Вся современная русская поэзия вышла из родового символического лона»,— писал

[1] Характеризуя самосознание личности современного человека, Анненский писал, что она «в кошмаре возвратов» («Книга отражений», СПб., 1906, с. 185), что мы все «отлично знаем, что ничего у нас в будущем нет» (там же, с. 140), и даже: «зачем мне рай, которым грезят все?» А позднее упоминал о *«бреде* мессианизма» («Вторая книга отражений», СПб., 1909, с. 97; курсив мой. — *Д. М.*) и в несколько иной связи — о том, что ему, Анненскому, «решительно нечему учить» («Что такое поэзия?». «Аполлон», 1911, № 6, с. 52). Стоит заметить, что эти мотивы и, более того, стоящее за ними поэтическое мировоззрение Анненского, в целом трагическое и лишенное полностью догматических элементов, имеют общие черты с основными тенденциями философии современника поэта Л. Шестова, одного из основоположников будущего экзистенциализма.

Мандельштам в 1924 году.[1] Однако новое поколение поэтов не повторяло сделанного их ближайшими предшественниками. В отличие от символизма, достигшего апогея своего развития в пору революционных бурь и всеобщего идейного брожения, акмеизм был связан с эпохой, в которой новый политический подъем сосуществовал с проявлениями усталости от недавнего напряжения общественно-политической жизни и ослаблением идейных исканий (по крайней мере в некоторых эстетически-рафинированных группах интеллигенции). Идейная возбужденность, присущая символизму, в среде, породившей акмеизм, отсутствовала. В этом смысле можно было бы сказать, употребляя шахматную терминологию, что акмеизм являлся как бы рокировкой символизма. Трагические противоречия действительности, проникавшие в творчество символистов, здесь, в поэзии акмеизма, теряли свою остроту или вовсе сглаживались. Мобилизация сил и подлинный поэтический подъем осуществлялись в акмеизме — особенно в первый период развития школы — не столько вокруг общезначимых идей, сколько в связи с чисто литературными задачами.

Символисты в целом не были прямыми наследниками гуманистических, «путеводных» идеалов, выдвинутых русской литературой XIX века, но эти идеалы, преломленные или приглушенные, отсвечивали в их поэзии, порою — ярко и активно. Акмеисты отошли от этих будоражащих, бессонных идей большой русской литературы. В русской классике и в мировой литературе они выбирали для опоры другие пласты, в которых философия в большей мере, чем у авторов, питавших символизм, уходила в стихию непосредственной жизненности, в сферы относительно «нейтральной культуры», в поэтическое слово и не проявляла своей открытой ударной силы. Недаром в одной из своих статей («О природе слова») Мандельштам прославлял «номинализм» русского слова, то есть его самозаконность, найденную в нем энергию сопротивления наплывающим на него «бесформенным стихиям».

Широкие и широчайшие концепции символистов отражали их духовные искания. Но сверхширота этих концепций и, главное, самый ее характер таили в себе опас-

[1] О. Мандельштам. О поэзии. Л., 1928, с. 14 (статья «Выпад»).

ность потери подлинной серьезности — потенциальные возможности замены ее игрой в идеи. В лирике акмеистов «естественная философия», присущая, конечно, каждому поэту, не превращалась в философски подкрепленные концепции, их не замещали размашистые манифесты Гумилева и Городецкого. Но это отсутствие далеко идущих идейных притязаний совмещалось в акмеизме с укреплением и кристаллизацией словесного ряда, с тенденцией возвратить слову его первоначальную предметную весомость. Отдельные стихотворения акмеистов как бы раскрепощались от власти целого, уплотнялись внутри себя, вытачивались и чеканились, но в своем обособлении теряли часть объединяющей их в целое направленной смысловой энергии. «Частные впечатления», ситуации, сюжеты были связаны своей жизненной проекцией, психологическими ассоциациями или эстетическим строем в большей мере, чем духовно-философским единством. Интеграторы символистского типа — циклы, мифы, сквозные, «длинные мысли» — ослабевали или — у такого крупнейшего поэта, как Мандельштам,— во многих случаях заменялись иррациональными сцеплениями. Особенно наглядно это сказалось в вопросе о циклах: акмеисты, в отличие от символистов, уже не мыслили циклами. (В той мере, в какой интеграторы в символизме строились как абстрактные схемы,— а это было нередким явлением — дезинтегрирование поэзии, то есть освобождение ее от деспотизма сомнительных общих мест, само по себе имело тогда эстетически плодотворное значение.) Все это и, прежде всего, спад идейной напряженности в период формирования течения привели к тому, что в поэзии акмеизма тема пути как саморазвития почти исчезла.

Один из поэтов-акмеистов, как бы подытоживая свои прежние размышления, писал, что XIX век — «смешной и страшный век» —

...потому смешной, что думал он найти
В недостижимое доступные пути.

(1920—1921)

Это неверие в общие пути к «недостижимому» у поэтов-акмеистов совпадало с их отказом от индивидуальных путей духовной жизни, направленных к сверхиндивидуальным целям.

Вместе с тем в акмеистской лирике не было той избыточной исповеднической основы, которая составляет

условие, дающее возможность рефлектировать отдельные фазы саморазвития. И эта общая особенность поэтов акмеистской школы совмещалась с характерным для каждого из них индивидуальным развитием.

Эволюция в лирике Ахматовой и Мандельштама обозначилась, главным образом после Октября, вполне определенно. «Меня, как реку, Суровая эпоха повернула» — эти слова Ахматовой («Северные элегии») вполне применимы и к Мандельштаму. Но *тема* пути-развития у Ахматовой выявляется слабо, а у Мандельштама с его лирическим *я*, уходящим в подтекст, почти вовсе отсутствует. В поэзии Ахматовой преобладает тенденция к «феноменологическому», опосредствованному выявлению образа автора (в отличие от «субстанционального» метода, основанного на прямом назывании качеств), и в этом заключалась одна из причин, затруднявших возможное для нее рефлектирование пути. Когда же в стихах Ахматовой говорится об изменениях в жизненном облике и душевном строе лирического героя, образ пути, спорадически и как бы мимоходом возникающий из этих признаний (по крайней мере в дооктябрьской поэзии Ахматовой), обычно не наделяется сверхличным, провиденциальным смыслом.

В стихах Ахматовой, начиная со сборника «Белая стая», рассказывается о том, что автор ушел «от легкости проклятой», стал «спокойней и суровей», что его кровь «совсем похолодела», что наступило время воспоминаний и горечи. Простая и величественная в своей естественности, «пушкинская» чуткость к возрасту — к юности (со всей ее грацией и прелестью), возрастанию, возмужанию, к торжественной, умудренной старости — преобладала здесь над движением, отражающим индивидуальные повороты духовной жизни поэта. При этом нельзя сказать, чтобы Ахматову смущал пугавший ее современников призрак «вечного возвращения», сизифовой бессмыслицы бытия,[1] но вместе с тем поступатель-

[1] Ср. близкую к этому утверждению мысль исследователя Ахматовой А. И. Павловского: «Одной из излюбленных и постоянных философских идей, неизменно возникавших у нее (Ахматовой. — *Д. М.*), когда она касалась прошлого, является идея необратимости Времени» (А. И. Павловский. Анна Ахматова. Очерк жизни и творчества. Л., 1966, с. 127—128). Однако и поэзия Ахматовой не была полностью гарантирована от появления темы «возвращения» (см. ее стихотворение «Александру Блоку»: «Он прав — опять фонарь, аптека...»).

ное движение жизни мыслилось ею в ее ранних сборниках с минимальным количеством обобщений, поясняющих это движение. В послеоктябрьский период образ лирической героини в поэзии Ахматовой сильно изменился, как бы врос в историческую действительность, окрасился ею, но и тогда тема личного пути не была выдвинута поэтом на передний план, хотя иногда и подымалась на поверхность (см., например, четвертую из «Северных элегий»).

Отсутствие темы пути в лирике Мандельштама еще очевидней, чем у Ахматовой. Его замечательная поэзия по самому своему строю чуждалась или, точнее, долго чуждалась идейной определенности («Его стихи возникают из снов...» — записал о нем Блок, VII, 371). Движение этой поэзии сказывалось скорее в чередовании преломляемых ею культурно-бытовых пластов и духовно-эстетических структур (например, «готика», «эллинизм», «петербургский комплекс»), чем в смене идей, возглавляющих эти поэтические реальности (например, «католичество», «православие», «западничество», позже — революционные тяготения и т. д.).

Субъективное начало мандельштамовской поэзии, как и у Тютчева, не сконцентрировано в образе лирического героя. «И мне уж не хватает меня самого», — говорится в заключительном стихотворении его сборника «Камень» (изд. 1923 года). Лирическое *я* Мандельштама, как уже было сказано, скрывается в подтексте его стихотворений, в эманации словосочетаний, в смысловой атмосфере. Мандельштам избегает личных местоимений и прямых самохарактеристик. Интеграторы Мандельштама — это прежде всего аспекты поэтической действительности, преломленной в различных исторических и культурно-стилевых лирических призмах и пронизанной затаенными идейными потенциями. При такой структуре лирики тема пути как развития была неосуществима и не нужна Мандельштаму: фиксация поэтических моментов не складывалась у него в организованную темой картину движения. Правда, в поэтическом мире Мандельштама открывались просветы в будущее. Он видел в периоды величайшего исторического напряжения, что «земля плывет», и прославлял «огромный, неуклюжий, скрипучий поворот руля» (1918, «Сумерки свободы»), готов был приветствовать «гремучую доблесть грядущих веков», верил в предстоящий человечеству переход к

«социальной архитектуре», основанной на гуманистических ценностях («Гуманизм и современность», 1923). Но эти мотивы не получили в его поэзии решающего развития. «Все было встарь, все повторится снова»,— сказано в стихотворении «Tristia» (1918),— и эта мысль, по-видимому, имела для него бóльшее значение, чем надежда на историческое или какое-либо другое просветление, и, если почти не звучала у него в ее непосредственной форме, то можно думать, едва ли не подразумевалась в его поэзии как естественная предпосылка.[1]

Тема пути в лирике Блока «третьего тома» на этом фоне выделяется еще ярче, чем в окружении символистской поэзии и приобретает особую форму. Хронология, соответствующая смене реальных переживаний и идейных ориентаций Блока, не имеет теперь, в построении тома, решающего значения, поскольку развитие Блока зрелого периода, вплоть до Октября, не образует того отчетливого контурного рельефа, которым оно характеризовалось в предшествующие периоды. Порядок расположения циклов третьего тома определяется отнюдь не эмпирической хронологией, а логическим принципом, *идеальной* логической последовательностью стадий развития сознания и *логикой* жизненных восприятий — так, что эти стадии являются вместе с тем и сферами поэтического мира. Если пользоваться принятой здесь условной терминологией, можно сказать, что основная для Блока тема пути-развития как бы приближается — в границах этого периода — к теме пути как позиции.

Тема пути в лирике Блока, в частности «позднего Блока», нередко тяготеет к рационалистическому выражению. Не случайно в стихах третьего тома так часто встречаются связанные с темой пути («дороги») открытые формулы. Например: «надеясь отыскать пути» (1908, III, 66), «нам ясен долгий путь» (1908, III, 249), «наш путь — стрелой татарской древней воли Пронзил нам грудь» (там же), «и путь мой далек» (1908, III, 171), «дорога долгая легка» (1908, III, 254), «мы путь расчищаем» (1908, III, 125), «свой нищий путь возвратный» (1909, III, 76), «последний открывает путь» (1909, III, 72), «свободный путь» (1909, III, 180), «душа, на последний путь вступая» (1910, III, 24), «ночь светлая сби-

[1] Дополнительный материал, относящийся к вопросу о пути в поэзии акмеистов, см. в моей статье в «Блоковском сборнике», II (Тарту, 1972, с. 90).

ла со всех дорог» (1910, III, 503), «сны бытийственных метаний, Сбивающих с пути» (1911, III, 198), «свой верный продолжая путь» (1912, III, 137), «путь степной — без конца, без исхода» (1913, III, 269), «как дальний путь» (1914, III, 238), «путь шоссейный» (с символическим смысловым расширением; 1914, III, 271), «ты прошла ночными путями» (1914, III, 277), «ночные пути, роковые» (там же), «впереди — неизвестность пути» (1914, III, 221), «пути не помнят своего» (1914, III, 278), «простой и скучный путь земной» (1915, III, 151) и мн. др.

Сюда следует отнести также традиционно-романтическое уподобление жизни плаванию на «челне»: «бери свой челн, плыви на дальний полюс» (1909, III, 189), движению поезда (свадебного, железнодорожного, процессии?): «на царский поезд твой смотрю» (1912, III, 142, ср. 1914, III, 221) или связанный с этим комплексом образ «путеводительного маяка» (1909, III, 9).

В духе тех же уподоблений Блок называет своего лирического героя, повторяя романтические формулы: «путником запоздалым» (1908, III, 130), «вечным путником» (1909, III, 111), «странником» (1912, III, 140, ср. 1909, III, 544) и «угрюмым скитальцем» (1913, III, 212).

Характерно и то, что и в тематически-сюжетном отношении некоторые стихотворения Блока третьего тома строятся на развернутом иносказательном образе пути или полета (правда, у молодого Блока лирические сюжеты такого типа представлены были еще шире). К ним относятся стихотворения «Забывшие Тебя» (1908), «Старинные розы» (1908), «На поле Куликовом» (первое и отчасти второе стихотворение), поэма «Соловьиный сад», «Он занесен — сей жезл железный...» (1914), «Ветер стих, и слава заревая...» (1914). К указанным стихотворениям примыкают также и те, в теме, а отчасти и в сюжетном развертывании которых метафорическое представление пути имеет большое значение, но не охватывает их содержание полностью: «В сыром ночном тумане» (1912), «Песнь Ада» (1909), «В густой траве пропадешь с головой...» (1907), «Я не предал белое знамя...» (1914).[1]

[1] О таких стихотворениях, как «Осенний день» и «На железной дороге», в которых образ пути имеет прежде всего эмпирическое значение (поскольку эмпиризм вообще возможен в поэзии Блока), здесь, конечно, не говорится.

И в «Итальянских стихах», в подтексте цикла, скрепляющем отдельные его звенья, также намечается пунктирная тема пути: эмпирического и метафорического. На первом плане — это реальный маршрут, которым направляется поэт-путешественник-турист, заезжая в итальянские города и лирически фиксируя свои наблюдения. На втором, потаенном, плане — это духовное движение автора, «вечного путника» (так назвал себя Блок в стихотворении «Madonna da Settignano»), для которого города, и произведения искусства, и вся совокупность «итальянских впечатлений» — существенно значимый повод к реализации глубинных основ внутренней жизни, связанной с его духовным путем (в данном случае — без выявления логической последовательности развития).

Наиболее полно и прямо тема пути разработана Блоком в стихотворении, о котором уже упоминалось,— «Как свершилось, как случилось?..» (1912). В лирике Блока это стихотворение — одно из кульминационных в развитии темы пути. Оно связано со всем творчеством поэта и особенно тесно — с его статьями «О современном состоянии русского символизма» (1910), «От Ибсена к Стриндбергу» (1912) и «Памяти Августа Стриндберга» (1912). Содержание стихотворения — перифрастический рассказ о духовном пути Блока от «ранних откровений» через мытарства, испытания, наваждения, туманы, измены, двусмысленное торжество «антитезы» — к явлению грозной судьбы, открывшей путнику-поэту трагические будни, «железный день» настоящего и остановившей его в надежде на встречу с еще не найденным, таким же умудренным суровой жизнью товарищем и спутником.

К этому стихотворению примыкает ряд других очень важных, в которых так же, хотя и менее полно, рассказывается об этапах духовного пути поэта — человека начала XX столетия. Таковы стихотворения: «Когда я прозревал впервые...» (1909), «Ну, что же? Устало заломлены слабые руки...» (1914), «Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух...» (1916), отчасти — «Вячеславу Иванову» (1912). Обобщенное, типизированное, лишенное эзотеричности повествование о духовных потерях и превращениях (иначе говоря — путях) современника, двойника поэта, дается в стихотворениях «И вновь — порывы юных лет...» (1912), «Перед судом»

(1915) и в цикле «Жизнь моего приятеля»: «Все свершилось по писаньям...» (1913) и «Говорит смерть» (1915). Одной из особенностей всех этих стихотворений, связанной с темой пути, является подразумевание времени, некоторой длительности происходящего, в значительной мере проецированного в прошлое (Блок и в формально-грамматическом смысле употребляет здесь прошедшее время). Все это — как бы моменты духовной истории личности, введенные в лирическое повествование о настоящем, реализованная «связь времен».

Тема пути у зрелого Блока по своему содержанию характеризуется рядом особенностей, которые уже обозначились в предыдущий период, и вместе с тем новыми чертами.

Как и прежде, в творчестве Блока властвует стихийное начало. Стихия и теперь оборачивается в поэзии Блока разными ликами: дарит поэту энергию и страсть и вместе с тем угрожает сбить его с «ясного пути». Фон третьего тома — любовь, цыганщина, природа, «сонное марево» и «разбойная краса» русской жизни, и засветившиеся в ней надежды, и город, полный «неизвестных играющих сил», самовластных и бесконтрольных. Самая завлекательная из этих стихий для лирического героя Блока — стихия любовной страсти. Она подымает его над обыденщиной, приобщает к природе, но грозит ему отлучением от времени, гибельным забвением настоящего и «всех прошедших дней». Эти лики стихии, уже явленные в поэзии молодого Блока, приобретают теперь новое значение и новую тональность, соответствующую трагической атмосфере третьего тома. Но, как и прежде, стихии противостоит рождающаяся из нее и в то же время подымающаяся над ней мысль о долге.

Правда, эмоциональный ореол, который окружал тему долга в прозе Блока 1908 года, на этом новом этапе значительно изменился, стал более суровым и сумрачным. В статьях Блока предшествующего периода эта тема звучала — об этом уже говорилось выше — как властное жизнеутверждающее требование. В 10-х годах она не отступила, но часто и упорно соединялась в высказываниях Блока с трагическим пониманием неосуществимости того, к чему этот долг призывал. В сознании Блока начиная с 1910—1911 и особенно в 1912 году неизменно присутствовало стихотворение Тютчева «Два голоса»:

Мужайтесь, о други, боритесь прилежно,
Хоть бой и неравен, борьба безнадежна! —

стихотворение, которое в те годы являлось для Блока лирическим лейтмотивом, в котором он видел возможный эпиграф к «Розе и Кресту» (IV, 460) и о котором не забывал и в последний период жизни (VI, 151). И все же в связи с этим тема долга не только не ослабевала у Блока, но разрасталась, укреплялась, приобретала все большую силу и все очевиднее становилась для него путеводной.[1]

В основании ряда стихотворений Блока того времени лежит конфликт стихии, «сбивающей с пути», и долга. Так построены стихотворения «Забывшие Тебя» (оно создано, по-видимому, не без влияния ибсеновского «Бранда»), «Май жестокий с белыми ночами...», «В сыром ночном тумане...», поэма «Соловьиный сад», отчасти драма «Роза и Крест». В иерархии ценностей, приводящих в движение эти произведения, высшее место отведено не тому, что сбивает с дороги, заставляет забывать «о пути каменистом» («Соловьиный сад»), а голосу долга, тому, что зовет на путь (ср.: «В путь роковой и бесцельный Шумный зовет океан»).[2]

[1] Сложная противоречивость представления о стихии наглядно вскрывается в одном из наиболее стихийных циклов Блока — «Кармен». Героиня этого цикла — олицетворение стихийного начала — проносится как комета, «не ведая орбит», но поэт хочет увидеть в ее душе не только страсть, но и строгий образ пути:

Пусть эта мысль предстанет строгой,
Простой и белой, как дорога,
Как дальний путь, Кармен!

[2] Эпитет «бесцельный» встречается у Блока много раз, столь же часто, как и подобный ему «напрасный». Так, еще в 1904 г. Блок говорил о «бесцельном» кружении своего лирического героя и о тех, кто участвовал вместе с ним в этом кружении (II, 57). Далее — о «бесцельной пряже», которую прядет «Ночная Фиалка» (II, 31). В 1906 г. Блок уже в прозе характеризует этим эпитетом свое восприятие русских просторов (см.: V, 74). В «Розе и Кресте», помимо приведенной цитаты: «Людям будешь зовом бесцельным!»; в первой редакции: «Смирись! Мира полет бесцелен!» В лирических стихотворениях третьего тома: «Разлейся в море зорь бесцельных», «бесцельный холод», «Бесцельный путь, бесцельный вьюн», «Как этот мир, лететь бесцельно В сияющую ночь!» Эпитет «бесцельный», поскольку он прилагался главным образом к природе «малой», непосредственно окружающей, и «большой», космической, как бы оттеняет и корректирует представление Блока о его собственном пути, в котором поэт искал некую определенную цель или хотя бы подо-

В замкнутый мир средневековых персонажей «Розы и Креста» проникает беспокойство, которое превращается в зов, приоткрывающий неведомые феодальным обывателям возможности какой-то новой жизни (не случайно Блок сравнивает время действия своей драмы с тем, что было в России «между двух огней» — 1905 и 1914 годами.— IX, 288). Сопряжение зова, долга и естественной жизненности принимает в этой драме сложную форму. Силы стихийной непросветленной женственности, представленные образом Изоры (по определению Блока, она «способна ко всему» — к хорошему и плохому), как бы соприкасаются со сферой зова и долга, вдохновляющих странствующего рыцаря, трувера Гаэтана и «сына тулузского ткача», рыцаря-неудачника Бертрана. В лице этих рыцарей реализуются две ипостаси долга, два его уровня. Гаэтан, «рыцарь Грядущее» — наследие «бедного рыцаря» Достоевского-Пушкина, несомненно предваряющий образ Христа в «Двенадцати», носитель высокого, несоизмеримого с обыденной жизнью, иррационального долга — зовет на путь подвига во имя «невозможной мечты», «блаженного брега». Бертран, простой, страдающий человек, как бы материализует этот зов в своей скромной и ограниченной жизни, жертвуя собой во имя «долга любви» к Изоре и даже долга к своему сюзерену и тем самым как бы становясь на путь, указанный — в его идеальном ракурсе — Гаэтаном. Так в судьбе Бертрана жизнь его сердца, его любовь и его служение долгу, то есть его стихия и его воля, объединяются.

Но это объединение осуществляется в драме Блока (несмотря на его стремление к «шекспиризации», к реалистической разработке характеров) в романтически-условной, почти оперной форме, которая в тот период уже не вполне соответствовала основным устремлениям блоковского творчества и на фоне ближайшей к Блоку текущей литературы, явно поворачивавшей в сторону неореализма, могла казаться едва ли не архаичной.

В поэме «Соловьиный сад» тема ухода с пути и тема долга, призывающего на путь, поставлены резко и определенно («Я забыл о пути каменистом»). В сущности, эта поэма — о распутье, о двух возможных путях.

бие целесообразности. Так или иначе, и мир в целом, и природа, и собственная жизнь мыслились Блоком как процесс, как путь, независимо от того, оправдан ли он целью или нет.

И здесь, в отличие от «Розы и Креста», Блок уже не пытается найти точку примирения любви и долга, но сурово, альтернативно отделяет их друг от друга, отдавая предпочтение долгу. Однако сюжет поэмы показывает, что силу, уводящую с пути (в данном случае — любовь), Блок отнюдь не хочет судить аскетическим судом и лишить ее неотъемлемых прав. Это не Блок, а исследователи его в своем толковании «Соловьиного сада» идут на такой суд, заявляя, что Блок в своей поэме разоблачает мечту о любви и счастье и что соловьиный сад — «змеиный рай» и «бездонной скуки ад» (формулы из цикла «Черная кровь», примененные без достаточных оснований к разбору этой поэмы).

На самом деле аскетический праведный путь долга, которым шел в поэме погонщик осла и на который он возвратился, этот путь, лишенный праздничного содержания жизни, радости и любви, назван в поэме «пустым», «каменистым», ее герой — «бедняком обездоленным», а его мечта — «нищей». Поэтому, согласно художественной логике поэмы, получается, что возвращение героя к своей бедной трудовой жизни, то есть разрешение конфликта в пользу аскетического долга, является не идеальным и радостным, а трагическим, суровым, подвижническим выходом, который должен заменить недостижимое для современного человека слияние велений строгой совести и призывов жизненной, праздничной стихии, несущей непосредственное и заслуженное счастье.[1] И более того, оказывается, что этот «выход» грозит катастрофой. Герой, вернувшийся из соловьиного сада, попадает в положение человека, выпавшего из жизни, а заменивший его «другой рабочий, погоняя осла, повторяет знакомый уже нам путь. Поэму можно начинать вновь, в дурной бесконечности...».[2]

Зрелые годы в творческой эволюции Блока характеризуются крутым повышением его интереса к современной социальной действительности — к истории в настоящем и к истории прошлого. Исследователи Блока неоднократно и с полным основанием отмечали бурное расширение его поэтического мира и самосознания,

[1] Близкие к этим мысли о «Соловьином саде» были высказаны в статье З. Паперного «Блок и революция» (в его кн. «Самое трудное». М., 1963, с. 73—79).

[2] Анат. Горелов. Гроза над соловьиным садом. Л., 1973, с. 412.

в котором мысль о *я*, о судьбе личности еще теснее, чем прежде, сближалась и отчасти даже совпадала с мыслью о *мы*, о судьбе интеллигенции, России и человечества. Поэтому и вопрос о пути личности, и прежде всего о своем собственном пути, все чаще совпадал или перемежался у Блока с обдумыванием общего пути. И представление его об общем пути, в прошлом отвлеченное, почти апокалиптическое, становится теперь конкретней и, следовательно, соизмеримей с историософскими концепциями эпохи.

Правда, мы находим у Блока отрицательные высказывания о «теориях прогресса», но эти высказывания не следует абсолютизировать. Достаточно вспомнить хотя бы его стихотворение «Новая Америка» (1913) и его замысел «драмы о фабричном возрождении России» (1914—1916), чтобы заключить, что мысли о прогрессе в сфере демократической и технической *цивилизации* не были ему чужды (об этом — на стр. 77—78). Что же касается историзма в осознании народной и национальной жизни, то он намечался в блоковской поэзии еще раньше и принимал порою фаталистический характер:

...До боли
Нам ясен долгий путь!
Наш путь — стрелой татарской древней воли
Пронзил нам грудь.

«На поле Куликовом», 1908

Основной чертой лирической поэзии зрелого Блока является противостояние «страшному миру». «Страшный мир» был не только противником Блока, заползающим в душу, сбивающим с пути, но и противником тех светлых сил общей жизни, в которые поэт продолжал верить:

Да, знаю я: проползли ночь отвека
Незримые лучи.
Но меры нет страданью человека,
Ослепшего в ночи!

«Владимиру Бестужеву», 1912

И это видение ночи в предреволюционной лирике Блока разрастается до гигантских размеров. Оно охватывает в сознании поэта все мироустройство, которое в какие-то моменты представляется в блоковской поэзии диким, сумасшедше-бессмысленным, призрачным и на-

зойливым («Миры летят. Года летят...», 1912). «Тень Люцифера крыла» («Возмездие») падает на Россию, и Россия в этот момент воспринимается поэтом как «сонное марево», где все беспутно, даже то, что прикидывается дорогами и верстами, где «царь, да Сибирь, да Ермак, да тюрьма» («Русь моя, жизнь моя...», 1910). Будущее кажется тогда беспросветным и безысходным торжеством зла («Голос из хора», 1914).

И личная судьба человека в этом мире соответствует миру. Человек перестал быть героем: «Вот меч. Он — был. Но он — не нужен. Кто обессилил руку мне?» (1910, III, 29). Человеку перед лицом вежливого, *цивилизованного* и страшного рока («сёра») остается смириться («Осенний вечер был...», 1912). Он теряет веру в существование «рая» («Сквозь серый дым...», 1912). Он идет один, «утратив правый путь» (1909, III, 15). Он идет ночью, «тропой глухой ⟨...⟩ к прикрытой снегом бездне» (1912, III, 199). Он не видит «ни огня, ни звезды, ни пути» (1908, III, 176). Ему остается до могилы «тащиться без важного дела» (1914, III, 46). Он порою перестает различать даже, «что́ под жизнью беспутной и путной Разумели людские умы» (1915, III, 154). Он «отыскивает вяло путь» к блаженной двери небытия (1915, III, 53) и свидетельствует о смерти «души своей печальной» (1913, III, 49). И намного определеннее и резче, чем в предшествующий период, в сознании Блока возникает мысль, снимающая надежды на восходящее движение в развитии личности и общества,— мысль о повторяемости, тавтологичности жизни, о «вечном возвращении».

Кольцо существованья тесно:
Как все пути приводят в Рим,
Так нам заранее известно,
Что все мы рабски повторим.

«Кольцо существованья тесно...», 1909

Иногда эта мысль осложнялась у Блока явным влиянием учения о метемпсихозе, перевоплощении душ, о котором Блок задумывался еще в юности.[1] Я имею в виду стихи из первоначального наброска (1910) к поэме «Возмездие» — то место, где сын (в этой редакции Блок

[1] См. стихотворение 1903 г. «Никто не умирал...», в первой редакции — «Метемпсихоз».

вел рассказ еще от первого лица) размышляет над гробом отца:

Но — отдыхать? Иль снова жить?
С людьми? С собаками? С камнями?
Травой ложиться под косой?
Иль мышью верещать подпольной?
Иль что другое?.. Боже мой,
Как скучно, холодно и больно!..

И — в классически совершенной форме:

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

Умрешь — начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

1912

Это стихотворение можно назвать моделью «цивилизации» в блоковском представлении. Мысль стихотворения материализуется во всех его аспектах, начиная с построения.

Первая строфа о бессмыслице жизни («Живи еще хоть четверть века») расширяется до степени метафизического обобщения второй строфой-гиперболой — о бессмыслице смерти. («Умрешь — начнешь опять сначала»). Здесь выступает изумительно найденная Блоком сквозная симметрическая форма смысловой композиции. Стихотворение как будто разлиновано на равные доли какой-то черной линейкой. Симметрия в искусстве может выражать гармонию упорядоченного, просветленного разумом отношения к жизни (ср. «Элегию» Пушкина: «Безумных лет...»), но в стихотворении Блока у нее — другое значение. Она говорит здесь о повторяемости, механичности воссозданного мира, о наполняющей его и составляющей его суть страшной, беспредельной и запредельной Скуке, о ее безумии, о программированном хаосе.

В духе все той же симметрии целое стягивается инверсированной кольцевой формой, замыкающей стихотворение в один безысходный круг, пластически реализующий идею «вечного возвращения». Такое же кольцевое построение, соответствующее представлению молодого

Блока о неизменяемости таинственных глубин русского мира, мы встречаем в стихотворении «Русь». Но там эта живая неподвижность — органически пульсирующая, прикрывающая затаенное брожение непочатых стихийных сил народной души и поэтому лишенная явной трагической окраски. В стихотворении «Ночь, улица...» нет и помина об органических силах жизни, о «телеологическом тепле», о котором упоминалось выше. Словесная основа его предметно-пейзажной сферы номинативна, разомкнута, точкообразна, лишена «соединительных тканей» (синтаксических и мелодических), если не считать образа ночи, и Ночи с большой буквы, соединяющей вещи негативно — своего рода «органикой» небытия. Неподвижность в этом стихотворении — «сухая», «мертвая», бескрасочная, графически вычерченная, безутешная, действительно безысходная и безнадежная, как застывшая, окаменевшая боль. П. Громов удачно отметил полную безличность нарисованной здесь картины, отразившей «ужасающую прозаичность страшного мира». [1]

Правда, инверсия в последнем стихе, возникающая от сравнения его с первым, как бы намекает на то, что изменения возможны, но вместе с тем она же внушает догадку об их мнимости: *суть* угрюмых символов ночного города не изменяется от их перестановки: «Ночь, улица, фонарь, аптека» или «Аптека, улица, фонарь» — все едино.

И этот вывод *поэтически* «доказан» в стихотворении. Мрачные ореолы слов-предметов первой его строки еще не успевают сгуститься, до конца наполниться смыслом и поддерживаются только сущностью самих перечисленных предметов и их литературной предысторией в лирике Блока и вне ее (фонарь у Блока — «одинокий», 1904, II, 146; аптека всегда заставляет вспомнить о смерти и болезни). Но, возобновляясь в конце стихотворения и усиливаясь новым образованием такого же предметного характера («ледяная рябь канала»), эти слова-вещи становятся теперь уже иными — вобравшими в себя темную поэзию предыдущих лирических признаний. Теперь они, эти слова,— не только пролог, исходный рубеж стихотворения, но и «вещественное дока-

[1] П. Громов. А. Блок, его предшественники и современники. М.—Л., 1966, с. 462.

зательство» строящей его концепции и обоснование выражающей ее картины, в которой «фонарь» (без оживляющего определения!) является лишь призрачным контрастом окружающей ночи, образом, нужным для того, чтобы ее мертвая суть стала еще наглядней.

Стихотворение это — о страшном, повторяющемся, прозаическом мире, но вместе с тем оно — высоко поэтично. Поэтичность его — в переводе малых, почти бытовых измерений в огромные, космические и в той мощи, с которой этот перевод, это *называние*, творческое овладение хаосом осуществляется. Оно говорит о жизни вообще, без какого бы то ни было выделения ее исторического аспекта. Но и этот аспект, конечно, содержится в блоковском обобщении. Блок как будто вполне смыкается здесь с теми идеологами, которые видят в истории человечества или в жизни человека, или в том и другом в равной степени,— движение по кругу, повторяемость, неизменность.

Но в творчестве Блока эти безотрадные мысли — как уже было сказано — не превращались во всеохватывающее философское воззрение. Конечно, их нельзя отделить от личности Блока и считать, что они исходят от одного из персонажей его лирики,— наивный ход, порожденный сознательным или подсознательным желанием «реабилитировать» поэта, как будто он нуждается в реабилитации. Однако интуиции Блока о «вечном возвращении», возникающие в его стихах — об этом тоже говорилось,— выражают лишь одну сторону его восприятия жизни.

В прозаических и поэтических высказываниях Блока мы найдем и другую, противоречащую им мировоззренческую линию, которая в целом определяется его признанием того, что «мир прекрасен — втайне» (1911, VIII, 377). «Завещано развитие, а не топтание на месте» (V, 608),— писал Блок еще в 1906 году, обличая московских православных ортодоксов. «...Человек,— читаем у Блока в статье 1908 года,— весь окровавленный, избитый, израненный, идет к своему возрождению» (V, 249; то же, почти дословно,— в 1907 году; IV, 435). Критикуя современных ему поэтов С. Городецкого и В. Полякова — бравурный мажор первого и безнадежный пессимизм второго,— Блок заявлял: «Будет, да не так, как говорят Поляков и Городецкий, а по-третьему, и, во всяком случае, по-новому» (1910, V, 414). «Я все

больше верю в будущее,— признается он К. Эрбергу (Сюннербергу) в 1911 году,— чем меньше в личное, тем больше в общее» (VIII, 338). А вот в статье «Памяти Августа Стриндберга»: «Явно обновляются пути человечества; новый век, он действительно — новый век ⟨...⟩. Культура как бы изготовила много «проб», сотни образцов — и ждет результата, когда можно будет сделать средний вывод, то есть создать нового человека, приспособленного для новой, изменившейся жизни ⟨...⟩. Но каким же совершенным должен быть материал, предназначенный для создания нового человека!» (1912, V, 464—465).

И уже после Октября, ссылаясь на великих русских писателей: «Они знали, что рано или поздно *все будет по-новому*, потому что *жизнь прекрасна*» (январь 1918, VI, 13). А через год под влиянием того же революционного подъема: «Мир растет в упругих ритмах. Рост задерживается, чтобы потом «хлынуть». Таков закон всякой органической жизни на земле — и жизни человека и человечества ⟨...⟩. Рост мира есть культура» (VII, 360). И в непосредственном хронологическом соседстве — наиболее известное и развернутое заявление Блока (в предисловии к «Возмездию») о его вере в поступательное развитие: «в каждом отпрыске (рода.— *Д. М.*) зреет и отлагается нечто новое и нечто более острое, ценою бесконечных потерь...». Правда, в том же предисловии Блок признается в своей «ненависти к различным теориям прогресса», но это признание отнюдь не исключает позитивной части его заявления: ее общий смысл остается в силе (1919, III, 297, 298; ср. также: VI, 157).[1]

---

[1] На фоне этих суждений Блока теряет основание высказанное недавно в статьях В. М. Паперного мнение о том, что Блок будто бы не считал историю «необратимым движением во времени», но мыслил ее «как «возвращение» — преодоление времени вечным смыслом» (В. М. Паперный. Блок и Ницше. «Учен. зап. Тартуского гос. ун-та», вып. 491, 1979, с. 98; его же: «К вопросу о поэтическом механизме исторического мышления Блока. (Цикл «На поле Куликовом»)». — В кн.: Сборник трудов СНО филологического факультета. Русская филология, V, Тарту, 1977). В сущности, единственной реалией, которую приводит В. М. Паперный в подтверждение этого мнения, является известное примечание Блока к циклу «На поле Куликовом». В указанном примечании Блок причисляет Куликовскую битву к «символическим событиям русской истории», которым «суждено возвращение». Однако это замечание Блока не подтверждает мысли автора статей, которую оно пред-

Средоточием этих размышлений являлась для Блока идея пути, ведущего к будущему, и соизмерение с нею настоящего.

Об исторической осознанности этой идеи дают представление изумительные и знаменательные стихи Блока:

Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы — дети страшных лет России —
Забыть не в силах ничего.

Испепеляющие годы!
Безумья ль в вас, надежды ль весть?
От дней войны, от дней свободы —
Кровавый отсвет в лицах есть.

Есть немота — то гул набата
Заставил заградить уста.
В сердцах, восторженных когда-то,
Есть роковая пустота.

И пусть над нашим смертным ложем
Взовьется с криком воронье, —
Те, кто достойней, боже, боже,
Да узрят царствие твое!

1914

Стихотворение его в целом говорит о трагической судьбе русских людей, современников Блока. Но, характеризуя и исторически объясняя современные ему поколения, Блок в этом стихотворении не только уравнивает и объединяет их судьбу общим трагически-скорбным и все же просветленным заключением, но и противопоставляет их друг другу. Он разделяет своих современников на людей, *забывших* свой путь, а следовательно, утративших его, и *помнящих* о нем. И это объяснение и противопоставление осуществляются с помощью привычной Блоку антиномии: память — забвение.

Мы знаем, что память лежит в основе всякой поэзии: недаром матерью муз считалась Мнемозина, богиня памяти, источник памяти, противоположный Лете, реке забвения. Но стихийная память поэтов, восходящая к

назначено подтвердить. Из текста блоковского примечания отнюдь не следует, что Блок признавал «повторяющимися» *все* события русской истории и тем более исторические события вообще (о возвратах «по спирали», совместимых с поступательным движением, вопроса здесь не ставится). Блок судит здесь, конечно, избирательно, а не универсально (он выделяет «*символические* события» — курсив мой. — *Д. М.*), но, во всяком случае, толковать его суждение как *бесспорно* универсальное мы не имеем никакого права.

«случайным» или непреднамеренным сцеплениям, не у каждого из них превращалась в поэтическую концепцию, в тему. Пастернак, например, характеризуя себя, подчеркивал — по-видимому, с преувеличением — решающую роль случайности в своей жизни и памяти. «Вся она (жизнь.— *Д. М.*) составилась из кусочков,— писал он в 1924 году,— подбиравшихся помимо воли и мимо чаяний и главных устремлений. Ее целостность — явочного порядка. Слитность памяти явилась сама собой. Ведь даже кусочки свинца обладают силою сцепления. Конфузы, неожиданности, несчастные и счастливые случайности стали элементами какой-то одной судьбы или деятельности только оттого, что легли рядом и слежались».[1]

В поэтическом сознании Блока память перерастает свой стихийный уровень. Она, как поэтический принцип, имеет в структуре поэтического мира Блока и в его творческом самосознании совершенно исключительное значение. Она находится в самом прямом и глубоком отношении к *поэтической* сути его поэзии. Память, «связь времен», в творчестве Блока — не только универсальный интегратор, но и предпосылка, основополагающее начало, обусловливающее бóльшую, чем у множества других поэтов, непрерывность лирического ряда. Для того чтобы истина была синтетичной, то есть, по Блоку, действительно истинной, нужно, чтобы она освещалась «пожаром воспоминаний о великом прошлом» и «ярко сверкающей точкой» будущего (1906, V 631). Творчество Блока — *организм памяти*, в котором — по формуле самого Блока в программном для него стихотворении «Художник» — «прошлое страстно глядится в грядущее» и в котором протянутость к будущему воспринимается как основной закон поэзии («...прочтите в них о будущем»,— писал Блок о своих стихах в письме к А. И. Арсенишвили, 1912, VIII, 386).[2] В поэтической

[1] Письмо Б. Л. Пастернака О. Э. Мандельштаму. «Вопросы литературы», 1972, № 9, с. 159.

[2] Ср. в стихотворении Блока 1901 г.:

Но больше нет ни слабости, ни силы,
Прошедшее, грядущее — во мне.

«Все бытие и сущее согласно...»

Вопроса о памяти, точнее переклички прошлого и настоящего, у Блока бегло касается З. Г. Минц в своей книге «Лирика Александра Блока (1907—1911)» (Тарту, 1969, с. 119; ср. с. 146).

памяти Блока каждый этап его пути находится в активном состоянии и действенно, иногда драматически связан с остальными этапами.

В работах о Блоке, в том числе и в этой, с полным правом подчеркиваются огромность пути, проделанного поэтом, и пафос преодоления своего прошлого. И вместе с тем при изучении Блока нередко игнорируется другая сторона его человеческого и творческого бытия — его верность себе и пережитому им опыту (об этом выше, с. 43). Забывают о том, что путь Блока был грандиозным развитием и конкретизацией первооснов его духовно-поэтической личности, и о том, что это единство, движущееся и неизменное во всех своих изменениях, было предопределено явлением памяти в эмпирическом и глубинном, умопостигаемом значении этого понятия. Память для Блока — не только позитивный процесс восстановления исконных внутренних ценностей и критерий в оценке настоящего с помощью того, что остается незыблемым прошлым («*Все та же ты*, какой цвела когда-то», 1908, III, 129; «А ты все та же — лес, да поле, Да плат узорный до бровей...», 1908, III, 254). Память для него — и негативный фактор: способ отбора, орудие борьбы с тем, что недостойно Памяти и только загромождает ее, противоречит достигнутому и подлежит обновлению, пересозданию и очищению от всяческих наслоений. Так поэтическая категория памяти соотносится в творческом сознании Блока с идеей пути, поскольку «цель» пути у Блока есть утверждение и перестройка уже достигнутого, хранящегося в памяти.

Память о прошлом, прежде всего о том, что было связано со сферой Прекрасной Дамы, с «синтетическими идеалами», с личными и всемирными надеждами и — проще — с молодостью, со свежестью, со светлыми истоками жизни, заглядывание в прошлое, переосмысление и критическая проверка его, соизмерение с прошлым настоящего — составляют действенный фон поэтического творчества Блока, а иногда и антиномическую суть многих лучших его стихотворений («О доблести, о подвигах, о славе...», «За горами, за лесами...», цикл «Через двенадцать лет», «Ты в комнате один сидишь...», «Приближается звук и, покорна щемящему звуку...», «Двойник» и др.). Предыстория лирического *я* в каждом из этих стихотворений, да и во многих других, родственных им,— необходимый компонент, неотъемлемая структур-

ная принадлежность. В этом смысле лирика Блока во многом напоминает «аналитическую драму» Ибсена, смещающую центр тяжести сюжета в прошлое.[1] Но идея памяти не сводится у Блока к истории личности и распространяется им на культуру человечества. В этом отношении, может быть, особенно показательно стихотворение «Равенна» — стихотворение о трагической силе времени, о его уступках, о живом прошлом, которое не хочет умирать и рвется в будущее:

Тень Данта с профилем орлиным
О Новой Жизни мне поет.

С принципом памяти связаны у Блока самые жгучие недра его поэзии, пафос единства его личности, достоинство личности, ее верность ценностям, выстраданным за всю жизнь, способность сосредоточить всю громаду духовного опыта в каждой точке творческого пути (ср.: «И года минувшие, как единый час» — Вл. Соловьев). Если творческий подвиг старшего современника Блока Марселя Пруста заключался в нечеловечески напряженном воспоминании о прошлом и восстановлении его («В поисках утраченного времени»), то в мысли Блока неискоренимо присутствовало будущее, а когда он обращался к прошлому, то вспоминал вместе с тем и тем самым и будущее, так как его прошлое само по себе было обещанием будущего. Связывающая сила памяти была у Блока так велика, что прошлое могло являться к нему в облике будущего (явление изначальной для Блока «женственной тени» в финале стихотворения «Последнее напутствие», 1914), а мечта о будущем — принимать форму ушедшего «в глубину веков» прошлого («На небе зарево. Глухая ночь мертва...», 1900). Даже грядущую судьбу России Блок мыслил в категории прошлого, отнюдь не уходя в него от современной эпохи, но видя в давних исторических событиях зачатки будущего и его прообразы (цикл «На поле Куликовом», ср. статью «Катилина»). Достойным и стойким признавался Блоком лишь *Помнящий* — тот, который знает,

...что прошедшее есть,
Что грядущего ночь не пуста.

«Ты твердишь, что я холоден...», 1916

[1] Ср.: Н. Я. Берковский. Литература и театр. М., 1969, с. 247.

В этой общей концепции памяти у Блока определенную роль играет, конечно, идея платоновского анамнезиса — «прапамяти», мистического «припоминания» божественных истоков души, открывающего доступ в «миры иные» (о таком понимании памяти Блоком писал Б. Соловьев [1]). Но такое же «древнее воспоминание» вело Блока к темным, «довременным» хаотическим корням душевной жизни («Уютны мне черные сны. В них память свежеет моя», II, 88),— движение мысли, особенно значимое для А. Белого, а из предшественников — для Тютчева. Однако какое бы место ни занимал в поэтических созерцаниях Блока трансцендентный вариант «памяти» или христианская «вечная память», ее имманентная, общечеловеческая функция все же оставалась в блоковском творчестве основной и всеопределяющей. Но в данном случае меня интересует не столько вопрос об анамнезисе у Блока и даже не столько проблема памяти в общеупотребительном смысле, сколько особое специфическое значение, которое он вкладывал в это понятие.

«Память» в ее понимании Блоком — это неизменное присутствие в душе знания о высоком, выходящем за пределы индивидуальности: об идеале, о мире, о людях, о долге. Человек для Блока — это Помнящий, органически связанный с миром, поскольку это единение с миром без «памяти» невозможно. Позже даже о России, о ее достоинстве Блок говорил, указывая на всемирную «память» ее народа (в духе речи Достоевского о Пушкине): «Мы помним все — парижских улиц ад...» и т. д. Сама же мысль о «высоком» в блоковской поэзии допускала сближение его и с платоновскими идеями, и с социально окрашенной идеологией нового времени, и, в потенции, некое подобие объединения обоих этих вариантов (ведь и платоновский миф мог иметь и объективно имел в поэтическом сознании Блока более конкретные и исторически действенные эквиваленты).

Антитезой памяти выступает у Блока забвение — утрата знания о мире, сон души и, шире,— сон культуры. У Блока не было тютчевской мифологизации забвения (ср. у Тютчева: «Беспамятство как Атлас давит сушу»), но он развертывает эту тему многообразнее, чем

[1] См.: Б. Соловьев. Поэт и его подвиг. М., 1968, с. 328—331, 454.

Тютчев. По-видимому, Блок не пытался логически прояснить диалектическую связь памяти и забвения, которое могло быть и являлось не только врагом памяти, но и ее другом, сотрудником, ее спутником-Мефистофелем, уничтожающим ненужное и отжившее и облегчающим тем самым движение вперед. Конечно, забвение со своей освобождающей и исцеляющей миссией выполняло ее в поэтическом сознании Блока, как и в сознании любой человеческой личности. И, однако, в поэзии Блока выдвигалась на первый план не эта добрая работа забвения, а его пагубное действие. Не случайно блоковское противопоставление в «Ямбах»: «Печать забвенья *иль* избранья» (1911, III, 95; курсив мой.— *Д. М.*) или основанное на такой же антитезе: «Все, что память сберечь мне старается, Пропадает в безумных годах» (1910, III, 185).

Только в юности в «Стихах о Прекрасной Даме» с их лунатической лирикой Блок мог назвать «забвение» — святым («Когда святого забвения», I, 196). В пьесе «Незнакомка» трагедия главного персонажа, поэта, в том, что он *«все забыл»* (IV, 102), и прежде всего забыл то, что она, Незнакомка,— это Она. В «Снежной Маске» забвение (земного мира и своей мечты) — один из лейтмотивов цикла. «И я позабыл приметы Страны прекрасной — В блеске твоем, комета!», «И нет моей завидней доли — В снегах забвенья догореть», «Вам забвенью и потере Не помочь!», «Вьюга память похоронит», «Я всех забыл, кого любил» — в этих формулах из «Снежной Маски» забвение приобретает почти воинствующий характер, становится антипамятью. И все же отношение автора в этом цикле к забвению двойственно: он соблазняется соблазном растворения личности в стихии и вместе с тем подает тревожный сигнал о гибели, которую несет герою беспамятство снежных вихрей (ср. у Сологуба: «Все легко и все забвенно»).

В стихотворении «Незнакомка» лозунг «истина в вине», призывающий к забвению, исходит от «пьяного чудовища» и «одобряется» рассказчиком стихотворения иронически, горестно и трагически, как недолжная, вынужденная уступка злому миру. В стихотворении «Забывшие Тебя» (1908) говорится, что забывшим не отыскать путей и вообще не на что надеяться. В стихотворении «Все на земле умрет...» (1909) забвение людской любви, подвигов, страстей толкуется как путь к

смерти. Такое же решение мы находим в стихотворении «Я сегодня не помню, что было вчера...» (1909), которое, без сомнения, является кульминацией блоковской трагической темы забвения. Но угроза забвения продолжает и далее тяготеть над героем Блока: «Забудешь — канешь в ночь!» — предупреждает голос совести («В сыром ночном тумане», 1912). Главная мысль «Соловьиного сада» в том, что герой «*забыл* о пути каменистом», но потом *вспомнил* о нем («вдруг — виденье: большая дорога...» и т. д.) и ушел из царства забвения в царство трезвой, суровой и требовательной памяти (ср. близкое по общему смыслу стихотворение «В густой траве пропадешь с головой...», 1907). В поэме «Возмездие» представление о забвении конкретизируется, обрастая вполне определенными политическими ассоциациями: об отце говорится: «Правел», слабел... и *все* забыл» (1911, III, 339). И в тех же «Ямбах» — точный и жесткий выбор: альтернатива памяти и забвения гневно разрешается в пользу памяти, беспокойства, бодрствования, стояния на страже, в которых поэт видит истинный и праведный путь:

Пускай зовут: *Забудь, поэт!*
Вернись в красивые уюты!
Нет! Лучше сгинуть в стуже лютой!
Уюта — нет. Покоя — нет.

(1911—1914) [1]

---

[1] Перемещая антиномию «память — забвение» в жизнь современного искусства, правомерно утверждать, что «забвение» в этом ряду понималось Блоком как явление литературного и всяческого декаданса и эстетства («красивые уюты») и, более того, уравнивалось со специфически блоковским понятием «модернизма» — духовной безродности. В этом отношении можно найти точки соприкосновения взглядов Блока и позднейших высказываний Вяч. Иванова. «Память, — писал Вяч. Иванов, — ее (культуры. — *Д. М.*) верховная владычица, приобщает истинных служителей своих «инициациям» отцов и, возобновляя в них таковые, сообщает им силу новых зачатий, новых починов. Память — начало динамическое; забвение — усталость и перерыв движения, упадок и возврат в состояние относительной косности». Декадентство — «омертвелая память», утратившая свою инициативность, не приобщающая нас более к инициациям (посвящениям) отцов и не дающая импульсов существенной инициативы...» (Вяч. Иванов и М. О. Гершензон. Переписка из двух углов. Пб., 1921, с. 29. Иначе: Вяч. Иванов. Древний ужас. — В кн.: По звездам. СПб., 1909. Ср. также поэму Вяч. Иванова «Деревья».

Стоит заметить, что проблема памяти ставилась тогда и вне символизма — в смежной с ним идеалистической литературе. Свою

Применяя эту блоковскую антиномию к стихотворению «Рожденные в года глухие...», мы углубляем его понимание. Беспамятство и беспутье в концепции стихотворения — удел людей, рожденных в «года глухие», то есть в годы застоя, *реакции* (Блок не боялся употреблять это обнажающее слово). Напротив, памятью («забыть не в силах»; в черновике: «невозможно забытье»), опытом истории, а значит и чувством пути, наделены другие — «мы», «помнящие», к которым, как следует из этого местоимения, причисляет Блок и себя, «дети страшных лет России», то есть русско-японской войны и революции 1905 года (ср. дальнейшие стихи: «От дней войны, от дней свободы»).

Важный комментарий к стихотворению дает его черновик. На основании окончательного текста, без помощи черновика, можно было подумать, что «года глухие» — это «эпоха Победоносцева». Именно к такому пониманию толкали нас стихи из «Возмездия» с той же формулой времени:

В те годы дальние, глухие,
В сердцах царили сон и мгла:
Победоносцев над Россией
Простер совиные крыла...

Однако в третьей строфе черновика намечается прикрепление «непомнящих» к другой исторической эпохе:

Мы все — невольно или вольно —
Свидетели великих лет,
Мы знали голос колокольный,
Вы, вновь родившиеся, — нет.

(Курсив мой. — *Д. М.*)

Приведенное четверостишие показывает, что «мы» (в черновом варианте) — это старшее поколение, причастное к историческим бурям 1905 года, тогда как антагонисты этого поколения — «вы», младшие, «вновь родившиеся», — сформированы в годы последующей реакции.[1]

концепцию памяти предлагал, например, Павел Флоренский в книге «Столп и утверждение истины» (письмо седьмое) (М., 1914).

[1] Наглядную иллюстрацию к такому противопоставлению Блок делает, сравнивая в 1919 г. поэзию Д. Цензора и Г. Иванова. «Если одного, — пишет Блок, — бросила в мир малая революция (1905 год. — *Д. М.*), которая открыла какие-то источники песни и научила негромко петь без размышлений, то другой вступил в мир в годы

В окончательном тексте подразделение на «старших» и «младших» снято, возрасты устранены, точная историческая локализация «непомнящих» убрана — противопоставление стало более широким и обобщенным исторически. С одной стороны, «дети» революции и войны — это «помнящие», а с другой — «забывшие», «рожденные в года глухие», все равно, куда ни относить эти годы: к эпохе Победоносцева, или к так называемому «послереволюционному похмелью», или, вернее, к тому и другому вместе. Подсказка черновика укрепляет наше право на такое расширенное толкование блоковского противопоставления.

Подчеркнутый историзм стихотворения помогает нам правильно осмыслить и заключительные стихи:

Те, кто достойней, боже, боже,
Да узрят царствие твое!

Нельзя согласиться с Н. Венгровым и с Б. Соловьевым, которые в своих книгах о Блоке утверждали, что под «царствием божиим» нужно понимать здесь загробную жизнь.[1] Конечно, смысл последних строк стихотворения ничем не ограничен и в их содержание может потенциально входить, как один из моментов, религиозная идея о загробном воздаянии и блаженстве. Но эта идея, в которой Вл. Соловьев, разочаровавшийся к концу жизни в своих теократических утопиях, видел единственный источник надежды, не превратилась у Блока в символ веры и тем более не соприкасалась с мыслью о судьбе поколений.

Последовательная устремленность стихотворения к исторической конкретности и весь характер мировоззрения Блока 10-х годов заставляют думать, что слова о «царствии божьем» в данном случае имеют прежде всего земное значение. Чтобы приблизиться к пониманию концовки блоковского стихотворения, стоит сравнить ее с подобными ей стихами Блока 1909 года:

Народ — венец земного цвета,
Краса и радость всем цветам:

самой темной реакции, которая петь никого не учила...» (VI, 335). Необходимо заметить, однако, что в последующей характеристике Г. Иванова Блок подчеркивает его поэтическую одаренность.

[1] См.: Н. Венгров. Путь Александра Блока. М., 1963, с. 385; Б. Соловьев. Поэт и его подвиг. М., 1980, с. 569.

Не миновать господня лета
Благоприятного — и нам.

«В голодной и больной неволе...»

В этих стихах даже пристрастный исследователь не смог бы найти спиритуализма (кстати сказать, нет его и в евангельском (от Луки, IV, 19) и в библейском (Исайя, 61, 1—2) источниках символа «господне лето»). Обе символические формулы, «царство божие» и «господне лето», как бы они ни отличались словесно, в контексте стихотворений явно перекликаются. Обе они не так уж далеки от символа «новый век» из «Ямбов»:

Я верю: новый век взойдет
Средь всех несчастных поколений.

«В огне и холоде тревог...», 1910—1914

И Блоку в его переосмыслении евангельской идеи «царства небесного» было на что опереться: традиция социального или хотя бы социально ориентированного толкования догмата «о царстве божьем» издавна существовала в России и в Западной Европе (хилиазм) — и в литературе, и в сектантстве, которым, как известно, Блок серьезно интересовался.

Во всяком случае осуществление мечты о всеобщем счастье представлялось Блоку в категориях земной, исторической жизни, а пути, ведущие к этому счастью — путь личный и всенародный,— мыслью поэта в конечном счете объединялись. [1]

[1] Данное здесь истолкование концовки стихотворения Блока подтверждается сопоставлением ее с предшествующей ей и подготовившей ее традицией. Привожу примеры. «...И будут все святы, и будут любить друг друга, — размышлял Алеша Карамазов, — и не будет ни богатых, ни бедных, ни возвышающихся, ни униженных, а будут все дети божии, и наступит настоящее Царство Христово» («Братья Карамазовы», ч. 1, кн. 1, гл. 5). В том же духе высказывался иногда Достоевский и непосредственно от своего лица (см., например, «Дневник писателя» за 1876 г., июнь, раздел «Мой парадокс», и за 1877 г., раздел «Русское решение вопроса», а также речь о Пушкине); и хотя спиритуалистическое отношение к идее «царствия божьего» у него все же преобладало, К. Леонтьев в статье «Наши новые христиане» считал нужным упрекнуть его в отклонениях от ортодоксии. Вл. Соловьев, еще не написавший «Трех разговоров», говоря о «царстве божьем», также не относил его всецело к потустороннему миру и настойчиво связывал с историческим процессом («историческим деланием») и возникновением «совершеннейшей общественной организации» (Вл. Соловьев. Оправдание добра. Собр. соч., т. 7. СПб., 1903, с. 184—185 и др.; см. также: т. 3, СПб.,

7

Формы утверждения пути в творчестве зрелого Блока по сравнению с предшествующим периодом выявляются резче и определенней. Блок в ряде стихотворений сохраняет за своим лирическим героем образ путника, воина, борца со «страшным миром», но этот образ, в согласии с общим колоритом, характерным для позднего творчества поэта, становится сумрачней и суровей:

Объятый тоскою могучей,
Я рыщу на белом коне...
«Опять с вековою тоскою...», 1908

Земное сердце стынет вновь,
Но стужу я встречаю грудью.
«Земное сердце стынет вновь...», 1911—1914

Я не предал белое знамя,
Оглушенный криком врагов.
«Я не предал белое знамя...», 1914

Ты — железною маской лицо закрывай,
Поклоняясь священным гробам...
«Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух...», 1916

1901, с. 170, 204—205, и статьи 1891 г. «Об упадке средневекового мировоззрения» и «О подделках»).

Мысль о «царстве божьем» на земле была распространена и у русских сектантов, которые наполняли ее острым социальным содержанием. «Учения подавляющего большинства направлений старого русского сектантства, — пишет исследователь сектантства А. И. Клибанов, — складывались как выраженные то ярче, то бледнее крестьянские религиозно-социальные утопии о «царствии божьем», созидаемом самими верующими и непременно и только здесь, на земле! Как за крестьянскими рассуждениями о «божьей земле» стояло стремление отобрать землю у помещика, так за крестьянскими рассуждениями о посюстороннем «царстве божьем» стояло стремление осуществить на земле свое крестьянское царство» (А. И. Клибанов. История религиозного сектантства в России. М., 1965, с. 70; ср.: К. В. Чистов. Русские народные социально-утопические легенды. М., 1967, с. 18). Подтверждение этих наблюдений мы находим и у Блока, который в своей статье «Стихия и культура» (1908) цитирует письмо некоего неназванного сектанта: «Мы действительно люди земли, ибо веруем, — читаем в этом письме, — что Тысячелетнее Царствие наше будет не за гробом, не на небе, а на земле... Все наши воздыхания можно смело свести на краткую молитву: «Да приидет царствие твое, как на небе, так и на земле» (V, 358). Впрочем, о влиянии на Блока «религиозно-сектантских поисков «града божьего» на земле» говорит и Б. Соловьев («Поэт и его подвиг», М., 1968, с. 643). Жаль только, что исследователь, отмечая это влияние в поэме «Двенадцать», не ставит вопроса о нем в связи со стихотворением «Рожденные в года глухие...».

И особенно важные развивающие тему пути строки стихотворения «Благословляю все, что было...» (1912):

Глядят внимательные очи,
И сердце бьет, волнуясь, в грудь,
В холодном мраке снежной ночи
Свой верный продолжая путь.

О значении в поэзии Блока этих стихов и всего этого стихотворения говорит и тот факт, что оно было поставлено в сборнике «Снежная ночь» (Собрание стихотворений, кн. 3, изд-во «Мусагет», 1912) в конец текста и названо «Заключением», то есть являлось как бы лирическим итогом сборника, бросающим обратный свет на все его содержание и открывающим перспективу в будущее.

Но наиболее своеобразный для позднего Блока вариант идеи пути связан с мыслью о «падении в жизни», о «нисхождении», которое, по сути, и является и не является таковым. («Разве можно миновать «мрак», идя к «свету»?» — писал Блок в 1902 году, VIII, 37.) К этой теме — о ней уже упоминалось выше — Блок начал исподволь подходить еще в «Ante Lucem», прославляя страдание как путь к мудрости («Чем больней душе мятежной, Тем ясней миры»). Он продолжил ее с особенной силой в третьем томе и в «Розе и Кресте». Здесь опять следует вспомнить о «Фаусте». Блок в своем «нисхождении» приближался отчасти к пути Фауста и особенно к тем героям Достоевского, для которых «падение» (или опыт страдания) было этапом, необходимым для постижения истины.[1] Вместе с тем блоковский вариант «нисхождения» стихийно противостоял проповеди Л. Толстого, который, руководствуясь своими жесткими нормативными принципами, стремился к неукоснительному и бесповоротному движению вперед, к намеченным целям.

Известно, что отношение Блока к своему отходу от культа Прекрасной Дамы и погружению в мир трагических и будничных реальностей имело двойственный характер. Блок воспринимал этот ракурс своего пути как утрату, как измену когда-то открывшимся ему свя-

[1] Блок еще в 1906 г. видел в «падениях Достоевского» один из источников того, что он называл мудростью современной литературы (см. V, 82). С этим комплексом идей в конечном счете связана также мысль Блока о том, что углубление тревоги открывает «пути к воплощению» (письмо к Р. Ивневу, 1911, VIII, 378).

тыням и одновременно как предопределенный, духовно и этически необходимый опыт. Блок видел в приобщении к миру, к его свету и тени, в «попиранье заветных святынь» не только «роковую о гибели весть», но и «роковую отраду» («К Музе») и веху на «торном» пути к будущему, к «раю заморских песен» («Балаган»). Жена поэта, Любовь Дмитриевна, в своих записках о нем совершенно правильно, хотя и с характерным для нее оттенком порицания, писала, что «мрак мыслей» принимался Блоком «за долг перед собой, перед своим призванием поэта». [1]

Эта позиция Блока существенно отличалась от позиции отчаявшегося героя рассказа Леонида Андреева «Тьма», заявлявшего о том, что в плохом мире стыдно оставаться хорошим и нужно опуститься во тьму. Перед этим героем уже не возникал вопрос о «борьбе с тьмой», с недоброй жизненной стихией. Для Блока стояние перед лицом «страшного мира», установление с ним связи, проникновение в его недра и даже готовность предоставить себя воздействию его ядов являлись и уступкой и актом трезвого познания действительности в ее подлинном облике, способом выращивания в себе ненависти к источникам зла, к его «феноменологии». «...Борьба с темною силой,— писал Блок,— была для него (для Ап. Григорьева.— *Д. М.*), *как для всякого художника* (не дилетанта),— борьбою с самим собой» (1915, V, 500). Здесь не так важно определить психологическую почву этой позиции — соотношение в ней стихийного, «вынужденного» и направляющего волевого элемента. Достаточно сказать, что в блоковских стихах тема трагического «нисхождения» чаще всего получала высокую и горестную санкцию и, в окончательном итоге, соответствовала накоплению мятежных сил в сознании и в творчестве Блока. В объяснение этой особенности пути блоковского героя следует еще добавить, что его «нисхождение», «падения» и пр. действительно являются не только элементарными уступками недоброй жизненной стихии, но и «демоническим» нарушением косных лицемерных и прозаических трафаретов «страшного мира» — несовершенным видом борьбы с этим миром,

[1] Л. Д. Блок. И были и небылицы (о Блоке и о себе). Рукопись. ЦГАЛИ.

Тема «нисхождения» звучала у Блока еще в 1908 году в «гейнеобразном» стихотворении «Друзьям»:

...Ведь каждый старался
Свой собственный дом отравить,
Все стены пропитаны ядом,
И негде главы преклонить!
. . . . . .
Предатели в жизни и дружбе,
Пустых расточители слов,
Что делать! Мы путь расчищаем
Для наших далеких сынов!

И позже, в императивной форме:

Пои, пои свои творенья
Незримым ядом мертвеца,
Чтоб гневной зрелостью презренья
Людские отравлять сердца.

«Дохнула жизнь в лицо могилой...», 1909

Или в «Ямбах»:

На непроглядный ужас жизни
Открой скорей, открой глаза,[1]
Пока великая гроза
Все не смела в твоей отчизне, —

Дай гневу правому созреть,
Приготовляй к работе руки...
Не можешь — дай тоске и скуке
В тебе копиться и гореть...

1911—1914

В форме утверждения «чем хуже, тем лучше»:

Но чем полет неукротимей,
Чем ближе веянье конца,
Тем лучезарнее, тем зримей
Сияние Ее лица.

---

[1] Полемичность этих строк, написанных в сентябре 1911 г., выясняется из сопоставления их с письмом к Блоку Андрея Белого (май 1911 г.): «Пусть носятся мглистые вихри; оставь их, сожмись, уйди в себя; пусть меркнет свет вокруг, *Ты закрой лишь глаза* (курсив мой. — *Д. М.*). И *Святой Дух*, свой собственный свет, прикосновеньем к все новым ранам, опять и опять, и опять будет Тебя исцелять...» («Александр Блок и Андрей Белый. Переписка». М., 1940, с. 258). Конечно, сводить *всю* позицию Белого того времени к этому наставлению было бы неправильно, и, однако, оно не имело для него, и не только для него, случайного характера.

И сквозь круженье вихревое,
Сынам отчаянья сквозя,
Ведет, уводит в голубое
Едва приметная стезя.

«Он занесен — сей жезл железный...», 1914

И еще:

Иль — порываний нам довольно,
И лишь недуг — надежный щит!

«Мой бедный, мой далекий друг...», 1912

Но я — человек. И, паденье свое признавая,
Тревогу свою не смирю я: она все сильнее.

«Ну, что же? Устало заломлены слабые руки...», 1914

Эти признания, вопросы, призывы, помимо всего, что мы знаем о Блоке, еще раз убеждают нас в том, насколько мысль об индивидуальном пути срастается в зрелой поэзии Блока с представлением о пути общем, в перспективе — всенародном.

Концепция «нисхождения» наполняется у Блока активным этическим сознанием. «Блоковский человек» подвергается в поэзии Блока анализу и суду. Этот анализ — рассечение личности — приводит Блока в зрелую пору его жизни к восстановлению на новой основе уже изведанной им в прошлом темы двойника.

Двойники у Блока — это прежде всего явление пути. Мифологема о двойниках возникает в его поэзии с первого тома, наполняется различным содержанием и принимает разные формы. Начиная с 1909 года в таких циклах Блока, как «Пляски Смерти» (вступление), «Жизнь моего приятеля», «Черная кровь», а также в стихотворениях «Песнь Ада», «Демон» (1909 и 1916), появляется целый ряд двойников-масок, сюжетно не связанных с авторским *я*, но как бы стремящихся заменить его, «неслиянных и нераздельных» с ним. Ключ к этому ряду — стихотворение «Двойник» (1909), в котором, в отличие от двойников-заместителей, образ двойника-«беспутника» становится перед лицом лирического героя, несущего даже в своем «падении» светлые начала и вооруженного высокой Памятью. Встреча лирического героя с двойником в этом стихотворении помогает опознать и объективировать темные наслоения души «блоковского человека», то есть в конечном счете ведет к очищению, открывающему путь. [1]

[1] Подробнее о стихотворении «Двойник» и связанных с ним темах см. ниже главу «Об одном стихотворении».

Но Блок третьего тома обращается к такой форме, исключительно важной для пояснения сути двойничества, сравнительно редко. Образы двойников, как уже говорилось, чаще всего полностью занимают у Блока все пространство отведенных им стихотворений, не оставляя места для автогероя и тем самым приобретая качество двойников-масок, которые сближаются с лирическими персонажами (о лирических персонажах — выше, с. 39—40). Опознание их как двойников осуществляется здесь вне сюжета и уже не столько на основании текста данного стихотворения, сколько путем сопоставления с общим фоном блоковской поэзии.

Исключительно ярким и наглядным выражением путей, которыми идет «блоковский человек», являются циклы «Родина» и «Ямбы».

Стихи «Родины» — одна из вершин третьего тома, средоточие едва ли не самой светлой и задушевной лирики позднего Блока. Сомнения и тревога о России, звучащие в этих стихах, сочетаются с разлитой в них горячей силой любви и веры. В цикле «Родина» образы путей, дорог (символических и эмпирических) выдвигаются как основные, едва ли не самые важные атрибуты России. «Мотив «пути», — справедливо пишет Вл. Орлов, — красной нитью проходит сквозь все стихи Блока о России».[1] И стихи Блока действительно подтверждают эту мысль:

...До боли
Нам ясен долгий путь!
«На поле Куликовом», 1908

И невозможное возможно,
Дорога долгая легка,
Когда блеснет в дали дорожной
Мгновенный взор из-под платка...
«Россия», 1908

Чудь начудила, да Меря намерила
Гатей, дорог да столбов верстовых...
«Русь моя, жизнь моя...», 1910

Тоска дорожная, железная...
«На железной дороге», 1910

[1] Вл. Орлов. Александр Блок и Россия. — В кн.: Александр Блок. О родине. М., 1945, с. 7.

Путь степной — без конца, без исхода.

«Новая Америка», 1913

И опять влечет неудержимо
Вдаль из тихих мест
Путь шоссейный, пробегая мимо,
Мимо инока, прудов и звезд...

«Ветер стих, и слава заревая...», 1914

И в «Последнем напутствии» (1914) в исключительно сжатом (пять строк) перечислении признаков русского мира — целый сгусток, классификация дорог (в эмпирическом смысле):

...еще леса, поляны,
И *проселки*, и *шоссе*,
Наша русская *дорога*...

(Курсив мой. — *Д. М.*)

Даже взаимоотношения героя лирики Блока с Россией поэтически определяются образом пути:

Да, ночные пути, роковые,
Развели нас и вновь свели,
И опять мы к тебе, Россия,
Добрели из чужой земли.

«Я не предал белое знамя...», 1914

Приведенные здесь стихи говорят сами за себя. Но указанием на прочность ассоциативных связей представления Блока о России и образов пути наши задачи не исчерпываются. Ассоциативная связь, которая здесь отмечалась, имела для Блока принципиальный характер.

Изучая творчество Блока, мы, как уже не раз было сказано, приходим к выводу о том, что мысль о пути индивидуальном у Блока зрелого периода все сильнее и сильнее смыкалась с представлением о пути общенародном. «Поблагодарите Бога прежде всего за то, что вы — русский,— цитирует Блок Гоголя в своей статье «Народ и интеллигенция» (V, 325—326, 1908).— Для русского теперь открывается этот путь, и этот путь — есть сама Россия... Она теперь зовет сынов своих еще крепче, нежели когда-либо прежде».[1] В этом отноше-

[1] Н. В. Гоголь. Выбранные места из переписки с друзьями, гл. XIX и XX.

нии Блок резко отличался от Льва Толстого, который не ставил вопроса о пути народа. В народной религии для Толстого таилась «неподвижная», уже обретенная истина, а люди, ищущие истину, согласно его концепции, изменялись и перестраивались, постепенно ее открывая. Блоку же именно в этот период стало ясно, что Россия сама двинулась в дорогу, сама превратилась в путь. И самым надежным и реальным путем к будущему, к «жизни свободной и светлой», представлялось Блоку общенациональное преобразование России, связанное с освободительным движением, прежде всего с революцией. «Вот — я — до 1917 года, путь среди революций; *верный* путь»,— записывает Блок в дневнике 7 января 1919 года (VII, 355).

В третьем томе Блока, как и во втором, исключительно важными вехами пути в его идеальном логически-причинном развитии являются лирические циклы. В открывающем том цикле «Страшный мир» возникает ужасающее видение той действительности, которая в построении тома должна служить фоном к восприятию других циклов-отделов. Следующее звено, прагматически связанное с первым, отдел «Возмездие» — лирическое повествование о каре, которая обрушивается на личность, допустившую прикосновение к себе окружающего зла, об искажениях и болезнях этой личности. Далее «Ямбы» — стихи, построенные на одном интонационном и эмоциональном уровне, лишенные апогея и резких смысловых поворотов, полные освободительной энергии, выходящей за пределы индивидуального и индивидуалистического протеста. В них — другая, действенная, «позитивная» сторона возмездия, угрожающего здесь уже не личности, а самому существованию «страшного мира». Далее — ряд отделов («Итальянские стихи», «Разные стихотворения», «Арфы и скрипки», «Кармен»), скрепленных между собой менее интенсивной, более свободной смысловой связью и все же включенных в общую систему тома как отражение сознания современного человека, его состояний, путей, поисков выхода (любовь, «цыганская стихия», искусство, боль жизни, ее бездонность, ее угрозы, тревога, порывы, «безочарование»).

Далее, к концу тома,— новое напряженное выявление логической связи циклов, ведущее к реализации пути автора: «Кармен» — «Соловьиный сад» — «Родина». Дело здесь, как и во втором томе, не в хронологии рабо-

ты Блока над этими циклами («Кармен» писалась в промежутке между отдельными этапами создания «Соловьиного сада»), а именно в логике их последовательного включения в том.

Цикл «Кармен» — это апофеоз торжественной и таинственной, земной и уводящей в неизмеримость космических представлений любовной страсти. При этом в самом содержании стихов о Кармен заложено нечто, требующее выхода за пределы цикла. Такую потенцию создает перенапряжение, безудержная экспансия возвышенной страсти, которая неизбежно должна столкнуться с другими сферами душевной жизни лирического *я* и уже поэтому не может быть длительной. Поэтический мир цикла «Кармен», сам по себе безгрешный и неподсудный, в какой-то своей проекции начинает расходиться с этическим сознанием блоковской поэзии в целом (строки о том, что страсть ведет к забвению, «смывает память об отчизне», и мимолетное сравнение возлюбленной со змеей).[1] Так возникают предпосылки к новому звену блоковской лирики — к поэме «Соловьиный сад».

Действительно, герой поэмы, попавший в замкнутый круг блаженного любовного уединения, связан со своим предшественником в цикле «Кармен», как и он, пленником любви («Это — сердце в плену у Кармен?»), но еще не осознавшим, вернее, не пережившим свой плен как неволю и замкнутость. Героиня «Соловьиного сада» — также в какой-то мере преемница героини «Кармен».[2]

---

[1] На эти моменты в цикле «Кармен» обратил внимание Анат. Горелов в своей книге «Гроза над соловьиным садом» (Л., 1973, глава «Кармен») и в статье «Высокое назначение поэта» («Звезда», 1970, № 11).

[2] Связь-эстафета героев «Кармен» и поэмы «Соловьиный сад» подтверждается и биографическим подтекстом этих произведений. Как известно, на экземпляре поэмы, подаренной Блоком Л. А. Дельмас, исполнительнице партии Кармен и вдохновительнице поэта, Блок надписал: «Той, которая поет в «Соловьином саду». К этому можно прибавить, что Л. А. Дельмас в одной из бесед (1946 г.) с пишущим эти строки, между прочим, рассказала, что Блок, читая ей «Соловьиный сад» и отождествляя себя с героем поэмы, шутливо спросил, не обидится ли она, что он ушел от нее к ослу. Кстати сказать, восприятие этого персонажа поэмы, осла, значительно углубляется, если мы взглянем на него, приняв во внимание античную и средневековую функцию этого (эмпирического по своему прямому значению) образа как символа «материально-телесного начала» (см. об этом со ссылкой на «Соловьиный сад»: М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 87—88).

Но и герой, и героини, и их страсть — уже не такие в поэме, какими были в цикле: их изменения отразили логику развивающегося сознания, в которое вписываются стихи Блока. В «Соловьином саду» уже нет «космизма» «Кармен», возвышающего и расширяющего переживания страсти: любовь в соловьином саду сохраняет свою прелесть, но ограничена своими пределами и не вполне свободна от сладости. Иначе говоря, любовь-страсть в «Соловьином саду» уже явно противопоставлена широкому и суровому миру, а значит, и бегство героя, его путь предопределены.

Уходя из соловьиного сада, герой поэмы в то же время уходит за пределы любовной темы. Теперь он в новом кругу — в огромном пространстве, на большой земле, которая, в дальней перспективе, не может не открыться ему, вернее стоящему за ним лирическому сознанию, в своем конкретном содержании — как родина (в самой поэме отразились элементы пейзажа Южной Франции, но как целое она лишена определенного национального колорита). Все это вполне объясняет, почему рядом с «Соловьиным садом», вслед за ним поставлен цикл «Родина» — одна из вершин третьего тома.

Наконец, завершающий книгу цикл «О чем поет ветер», цикл, который Анат. Горелов в своей работе о Блоке назвал «примостившимся на отшибе».[1] Построенный с преобладанием минорной тональности, овеянный лиризмом забвения, этот цикл знаменует в симфоническом движении третьего тома новый и, может быть, не сразу доходящий до сознания читателя поворот. Этот цикл связан с предшествующим («Родина») не больше и, пожалуй, даже меньше, чем, например, со «Страшным миром» или хотя бы с некоторыми стихотворениями отдела «Арфы и скрипки». Завершая этим сумеречным — с редкими просветами — финалом композицию третьего тома, Блок, по-видимому, стремился к тому, чтобы пропорция света и тени, «личного» и «общего» соответствовала его представлению о целом, о том образе правды, *своей* правды, которая являлась для него и поэтической нормой, иначе говоря, чтобы внутреннее движение в книге не вытягивалось в прямолинейную и подозрительную этой прямолинейностью круто восходящую линию. (К сожалению, поползновения увидеть в развитии Блока

[1] Анат. Горелов. Гроза над соловьиным садом, с. 236.

нечто напоминающее победоносно-маршевое восхождение к заранее известным рубежам до сих пор встречаются в наших юбилейных и неюбилейных работах о Блоке.)

Понятно, что стихи из отдела «Родина», многотемные и многосоставные по своим решениям и по своему эмоциональному содержанию, устремленные к широчайшему кругу действительности, не могли без особого нажима, без «конструктивного» вмешательства авторской воли, «естественно» сникнуть и сузиться до элегически-созерцательного лиризма (поскольку он возможен у Блока). Поэтому цикл «О чем поет ветер» с его тяготением к ограниченному пространству (дом), с его горькими и одинокими раздумьями и «эфирной» мелодикой в чертеже третьего тома, в разветвлении его путей оказывается действительно необходимым звеном.

Путь Блока — это приобщение к жизни, рост, восхождение, в котором «отвлеченное» становится «конкретнее», «неясное» — «яснее», уединенное срастается с общенародным, вневременное — с историческим, в пассивном зарождается активность. И тем не менее мы видим, что это восхождение, осуществляясь в стихийном потоке блоковской поэзии, сопровождалось задержками, отклонениями и возвратами, что придавало ему, как признавал сам Блок, *спиралеобразный характер* и вместе с тем вполне соответствовало естественной, органической сути творчества Блока. Именно таким частичным возвратом и представляется в композиции циклов третьего тома его последний отдел. Цикл «О чем поет ветер» в чем-то перекликается со «Страшным миром»: тревожный, щемящий и лихорадочный уют этого цикла есть прямое следствие действия «страшного мира», сбивающего душу с пути. В свете этих мыслей возникает догадка о тяготении третьего тома к кольцевому построению с затаенным в этой форме намеком на «вечное возвращение». Могучая логика пути, отраженная в циклизации зрелого Блока, не нарушалась этой потенцией (только потенцией!), но лишалась геометрической схематичности, а свобода пути и даже доля свободы от пути — одно из условий поэтичности его поэзии — возрастала.

Как уже не раз было сказано, в творческом сознании зрелого Блока мысли о его личном пути все определеннее и настойчивее сближались с его представлением

о пути общем, соотнесенном с большой историей. Вместе с тем все сильнее развивалось в Блоке ощущение недостаточности чисто лирических способов художественного мышления и стремление к объективным формам творчества. Именно этим объясняются предпринимаемые Блоком попытки по-новому объективировать свое лирическое *я* и его путь. Речь идет уже не о «Песне Судьбы» и не о поэме «Соловьиный сад». Более сложной и монументальной по масштабу попыткой ввести своего основного героя в объективный мир и показать его на этот раз средствами эпоса явилась поэма «Возмездие» (1910—1921). В отличие от «Песни Судьбы» и «Соловьиного сада», она построена на грандиозном историческом материале, определяющем и объясняющем жизнь личности. В аспекте поставленной темы «Возмездие» — это поэма о пути поколений с двумя проекциями: явной и очевидной — на русскую действительность в целом (путь русской интеллигенции и России) и подспудной, «стихийной», но исключительно важной для понимания поэмы — на судьбу самого поэта, автора поэмы, на его путь.

Незавершенность «Возмездия» не мешает с помощью предисловия Блока и сохранившихся авторских планов судить, хотя и очень приблизительно, об общем замысле произведения. Поэма написана четырехстопным ямбом. Четырехстопный ямб — это фон русского поэтического сознания в его господствующем русле, обобщенное музыкальное «мировоззрение» русского стиха, почти столь же широкое, как и фоновое гекзаметрическое «мировоззрение» греческой поэзии. Но у Блока — не только ямб в четыре стопы, но и спаянное с ним эпическое задание — поэтическая интенция огромной ответственности. В основе эпического задания «Возмездия», как и в основе всего лирического творчества Блока, лежит обобщенный и преобразованный в духе блоковской концепции автобиографический материал. «Возмездие» — это рассказ о пути рода в четырех его поколениях — дед (первое поколение), отец, мать и ее сестры (второе поколение), сын (третье поколение) и (по плану) сын сына, правнук (четвертое, последнее звено рода). Во всем этом чередовании поколений представлена судьба русской интеллигенции, одной из ее групп, и в перспективе, по крайней мере в пунктире замысла,— ее слияние с народом.

Жизнь рода, быт, история, явленные в «Возмездии», определяются, по Блоку, двумя лейтмотивами: «один — жизнь идет, как пехота, безнадежно. Другой — мазурка» (план, 21 февраля 1913 г.). Такое же соотношение лейтмотивов «спада» и «подъема надежды» мы видели и в лирике Блока («Испепеляющие годы! Безумья ль в вас, надежды ль весть?»). В содержании реализованной части поэмы господствует «спад», картина утраты и потускнения духовных ценностей рода, хотя бы и «устаревших». Но в замысле произведения, изложенном в предисловии Блока, в манере вольного и широкого, с ироническими, игровыми ходами повествования, в мажоре эпиграфа («Юность — это возмездие», Ибсен), в стремительных потоках «пушкинского» ямба (лейтмотив мазурки) звучит «надежды весть», полнота чувств — любви, печали, гнева, смеха,— предопределяющих трагическое движение жизни, если не прямо от худшего к лучшему, то от старого, ветхого к новому, действенному. Такое понимание развития поколений было связано с тяготением Блока к вере в моральный смысл родовой и исторической жизни, в которой, как уже говорилось, он видел осуществление того, что он называл «законом возмездия», то есть законом пути — личного и общего (в возникновении этой концепции помимо Ибсена могла сыграть роль распространенная в восточных религиозных учениях и известная в России идея «кармы»).

Объективация лирического героя Блока и его пути прежде всего была намечена и частично осуществлена в образе сына, которого Блок в первой редакции поэмы прямо отождествлял с собой, ведя повествование от первого лица. Однако с известной долей осторожности можно утверждать, что не только путь сына, почти еще не развернутый Блоком в поэме, но и весь путь исторического развития *рода*, изображенный в «Возмездии», совпадает в каких-то важных внутренних моментах с эволюцией самого Блока. В этом смысле его поэма более или менее соответствует мысли Льва Толстого, которому представлялось, «что ум человеческий в каждом отдельном лице проходит в своем развитии по тому же пути, по которому он развивается и в целых поколениях» («Отрочество», гл. XIX).[1]

[1] Для пояснения этой мысли стоит сравнить ее с формулой биогенетического закона, предложенной дарвинистом Эрнстом Геккелем: «онтогенез есть укороченный филогенез», то есть утробное

Здесь снова возникает вопрос о социальных основаниях эволюции Блока, о том, что в этапах его пути отражались не только биографические и творческие периоды жизни поэта, но отчасти и некие культурно-психологические эквиваленты сменяющих друг друга социальных укладов. Действительно, в непрочном уже дворянско-либеральном «благообразии» дедовской семьи (ср. у Достоевского — заключение к «Подростку»), в ее «благородстве запоздалом» (III, 314), охарактеризованном в поэме, угадывается какая-то параллель к истокам блоковской «тезы» — его юношеского, романтического, «фетовского» эстетизма и поисков внесоциальной гармонии («...как цветок над бездной, Очаг семейный и уют», III, 316). Второе звено рода, отец, пришедший в семью извне, хотя и чужд сыну «во всех путях», «быть может, кроме самых тайных», уже одним этим очень ответственным замечанием сближается с сыном, а следовательно, и с лирикой Блока, принявшей тень «страшного мира». Обоих героев связывает «флоберовское наследство» — «éducation sentimentale», о котором говорится в поэме, и присущий им обоим романтический индивидуализм с его отщепенством, неутоленностью и затаенным «врубелевским» демонизмом.[1] В отце и сыне, переставшем быть юношей, уже нет «благообразия» «тезы», оба они — уже в «страшном мире» буржуазной России с его недугами и с его свободой, чаще всего — мнимой. Они — это Блок «антитезы» со всеми вытекающими отсюда последствиями.

И, наконец, последнее звено — сын сына, образ, стоящий вне лирического творчества Блока, а в поэме при-

---

развитие индивидуального организма есть повторение эволюции всего рода. (Современная биология признает это положение упрощающим факты, но в принципе его не отменяет.) Конечно, приведенное сравнение может иметь в данном случае лишь внешнее, поясняющее значение и не затрагивает сущности явлений, относящихся к разным планам. Впрочем, становясь на путь поясняющей метафорической импровизации, удобней было бы сказать, что в «Возмездии» духовный и душевный «филогенез» является удлиненным «онтогенезом».

[1] Про отца сказано, что он «*все* забыл» (III, 339), — но только эмпирически; «ноуменально» — не все:

...в преданьях темных
Его слепой души, впотьмах —
Хранилась память глаз огромных
И крыл, изломанных в горах...

сутствующий лишь в замысле, в задании (см. предисловие к поэме). И, однако, этот образ или, вернее, это звено — необходимая вершина в сложившемся у Блока чертеже «Возмездия» и в духовной жизни самого поэта (в этом отношении интересно сравнить развитие рода в «Возмездии» и в «Деле Артамоновых» Горького — произведении, написанном немногим позже, чем поэма Блока). Потомок «потерянных поколений», сын сына, рожденный от союза с женщиной из народа, по замыслу Блока, должен превратиться в действующую и волевую личность, способную влиять на историю и оправдать своим явлением затраченную энергию рода и муки его. Это последнее звено эволюции поколений, если соизмерить его с «трилогией вочеловечения» самого Блока, будет какими-то чертами соответствовать мыслимой поэтом «развязке» трилогии, ее «цели» — мечте о человеке, мужественно глядящем в лицо жизни и активно к ней относящемся. «Пускай, наконец, «герой» воплотится», — замечает Блок в одной из записей о плане поэмы (1911, III, 462).

Здесь не место подробно рассматривать идейную суть и метод «Возмездия». Поэма Блока в целом, что бы ни говорили ее противники (например, Анна Ахматова) об архаизме, то есть о вторичности ее художественной фактуры, есть подвиг поэтической воли и искусства, который, между прочим, заключался именно в том, что Блок, преодолевая современные ему эстетические запреты, имел смелость вернуться к испытанному «пушкинскому» оружию и применить его по-своему для своих целей. Это произведение во многих отношениях замечательное, с неисчислимыми богатствами содержания и стиха, с удивительными взлетами (гениальный пролог поэмы и многое другое), но не ставшее ведущим явлением поэтического творчества эпохи. Можно было бы, например, упрекнуть Блока в том, что он суживает действие освободительного процесса, о котором повествуется в поэме, до пределов эволюции интеллигентского рода, который как таковой, *внутри себя* (по «вертикали» развития) не был способен найти силы к радикальному изменению. Можно считать, что именно этот взятый Блоком род, то есть определенная интеллигентская прослойка, недостаточно представителен и отчасти даже периферичен даже в общем развороте жизни русской интеллигенции и тем более в масштабе освободительного

движения, составляющего центр эпохи и измеряемого, конечно, не только «вертикалями», но и «горизонталями», степенью своей включенности в жизнь народа. Можно признать неубедительной и проектируемую Блоком развязку, которая должна была внести в реалистически построенную поэму условно-символическое искусственное решение проблемы (встреча героя-интеллигента и простой женщины выглядела бы в поэме как аллегория).[1] Повторяю: моя задача — не в разрешении вопроса, в какой мере удалось или не удалось «Возмездие» как целое произведение, а лишь в том, чтобы выделить значение в этой поэме идеи пути. И вывод, возникающий у каждого внимательного читателя «Возмездия», не может не подтвердить положительного ответа: проблема пути как развития личности в истории и как эволюция поколений действительно лежит в основе этой поэмы.

Тема и идея пути имеют основополагающее значение и в последнем эпохальном произведении Блока, в «Двенадцати», хотя поэтически материализуются в этой поэме иначе, чем в «Возмездии». Путь в «Возмездии» — метафорическое понятие, поясняющее эволюцию поколений. Шествие красногвардейцев-апостолов в «Двенадцати» — это реальное, эмпирическое их движение по вьюжным улицам города и вместе с тем символическое движение революции в истории. Структура «Двенадцати» — вытянутая трагическая линия пути именно в таком двойном смысле: прямом и переносном. Трагический пафос в первую очередь и придает этой поэме необычайную художественную широту и художественную убедительность.

В своей лирике и в «Возмездии» Блок говорит о пути интеллектуальной, даже «элитарной» личности. В «Две-

[1] Неорганические сочетания реалистической системы и символистской (или только романтической) условности — своего рода химии и алхимии — возникали в творчестве Блока неоднократно. Именно такие сочетания (сосуществование методов) являлись причиной его недоделок, относительных неудач (поэма «Ее прибытие», «Песня Судьбы») и эстетической уязвимости некоторых из его центральных произведений («Роза и Крест», «Соловьиный сад»). Поэтически безупречный способ объединения «реального» и «философско-иррационального» планов Блок находил в методе *символического* раскрытия эмпирических явлений (эмпирическая символизация) и в откровенном, демонстративном гротеске — введении фантастического в повседневное.

надцати» выдвигается «массовый герой», совершающий общенародное дело революции, действующий на фоне враждебного и нейтрального окружения. В результате возникает многоголосье объективного социального мира (а в возможной проекции — и «душевный город», как в известном гоголевском толковании «Ревизора»). Поэма развивается в движении отдельных *сказовых* голосовых партий и реплик, в конечном счете связанных преемственностью с лирическими голосами третьего тома (далеко не сказовыми), в которых можно различить потенции будущих Катьки, Ваньки («черная кровь», двойник), гражданского пафоса «Двенадцати» («Ямбы»), антицерковные мотивы, «жестокий романс», даже мотивы «буржуя» («Как тяжко мертвецу среди людей...», «Унижение» и др.) и, конечно, «комплекс Петрухи».

Образ Петрухи выносится в «Двенадцати» на авансцену. Петруха особенно явно и широко соотносится с лирическим героем Блока дооктябрьской поры, а любовная ситуация варьирует ситуацию «Балаганчика». В Петрухе, как и в сознании «блоковского человека», борется стихия индивидуалистического своеволия, равнодушия к добру и злу с высоким, «музыкальным» началом, в котором стихийная основа превращается в «музыку долга», влекущую героя и его соратников в будущее («Революцьонный держите шаг» и пр.). Получается так, что вся новелла о Петрухе, его страсть, его «падение» и намек на его «выпрямление», в сущности,— рассказ о его пути, вызывающий аналогии с представлением, с одной стороны, о пути блоковских красногвардейцев в целом, а с другой — о пути героя лирики Блока (за ним — героев Достоевского).

И еще одно. Утверждая пафос революции, Блок, верный себе, не устранил из своей поэмы давней исконной тревоги о судьбе мира, о его будущем («Порядок мира тревожен»,— говорится в его речи «О назначении поэта»).[1] Эта тревога, как и прежде, принимала у Блока

[1] Следует, между прочим, заметить, что позитивный пафос, побеждающий в «Двенадцати», явно расходился с очень талантливыми и острыми, параллельными Блоку *по методу*, но бесспорно негативными, гротескными иллюстрациями к поэме Юрия Анненкова. В то время как в тексте поэмы революция, как и мир в целом, являлась в единстве «черного» и «белого» («Черный вечер. Белый снег») и это единство получало высшую санкцию (с сохранением дифференцированных моральных оценок), рисунки художника, намеренно или бессознательно, фиксировали лишь образы темной сти-

угрожающий образ «дурной бесконечности», «вечного возвращения». Угроза оборачивалась в поэме навязчивым, оскаленным видением старого — «страшного мира», который в обличье пса-волка неотступно плелся за двенадцатью в сопровождении карикатурно-жалких, но по-своему «вечных» и навязчивых, как галлюцинация, обывателей. «Страшный мир» пробрался и в сферу двенадцати, сгустившись в клубок темных и мстительных страстей Петрухи и его товарищей, помогавших ему в его кровавой расправе.

Тревога Блока сказалась даже в финале поэмы — в *необходимом* по ее замыслу и концепции, но зыбком и двоящемся образе Христа, который, казалось бы, по своей поэтической функции должен был снять все противоречия, показывать путь, вести и требовать, чтобы те, кто за ним, стали «как стезя» (II, 84), превратились в путников, идущих к высокой цели («Куда я иду, вы знаете, и путь знаете... Я есмь путь...», от Иоанна, 14, 4, 6). На самом деле Христос в поэме — сам противоречив и «слабосилен». Этот образ у Блока далек от аллегоризма, то есть не поддается однозначно рассудочной расшифровке типа: «символ нового мира» (у Блока — «вестник нового мира» — VI, 71), или: «этическое начало» и пр., хотя эти смысловые грани в нем, конечно, присутствуют. Христос «Двенадцати» — многозначный, своего рода «апофатический» символ, несущий в себе помимо этих, действительно очень важных, множество других смыслов, вошедших в него за двухтысячелетнюю историю христианства, преломленных и в какой-то мере отобранных в индивидуальном опыте Блока (вспомним то, что говорилось о «памяти» поэта, ее значении). Направленность образа и его струящиеся пунктирные контуры возникают из всего контекста произведения и самой фактуры образа.

хии. Блок, разумеется, не мог этого не заметить и, одобряя иллюстрации Анненкова в целом, может быть сознательно принимал столкновение поэзии и ее графического истолкования как одну из форм художественной диалектики. Однако даже при этом условии (если это предположение правильно) Блок письменно просил Анненкова освободить некоторые из его рисунков от снижающих интерпретаций («старый рот» у Катьки и Петьки, «заниженность» Христа, папироса у Катьки). Анненков выполнил просьбу Блока, но и при этом пафос революции, составляющий основную суть поэмы, и просто черты человечности в образах Петьки и Катьки в его иллюстрациях переданы не были.

Это совсем не «сжигающий» скитский Христос, как в прежних блоковских стихах (III, 248), и отнюдь не канонический его образ, а какой-то прозрачный призрак, плывущий в снежном ветряном воздухе, украшенный белым цветочным венчиком, с которым поразительно не согласуется «кровавый флаг».[1] Известно, что и у самого Блока образное решение Христа в поэме вызывало сомнение. «...Можно только найти,— писал он о своем «видении» Христа Юрию Анненкову,— но сказать я не умею, как, может быть, хуже всего сумел сказать в «Двенадцати» (по существу, однако, не отказываюсь, несмотря на все критики)» (12 августа 1918, VIII, 514).

И самое важное то, что Блок боялся отсутствия в своем Христе действительно нового, обновляющего, перестраивающего начала, то есть опасался его традиционности, повторности, связи с прошлым — «вечного возвращения». «Страшная мысль этих дней,— записывает он в дневнике 20 февраля 1918 года,— не в том дело, что

---

[1] К этому можно прибавить, что и *живописный* образ Христа в «Двенадцати» на самом деле не имел прямой опоры в канонической церковной традиции: ни в православной, ни в католической иконографии Христос «в белом венчике из роз» не изображался, и лишь в крестьянском обиходе, в избах и церквах, его иконы украшались иногда бумажными розами. Живописный образ Христа из «Двенадцати» в какой-то мере мог быть навеян именно этими сохранившимися в памяти поэта зрительными впечатлениями. Впрочем, с ними могло сочетаться и влияние средневекового уподобления Христа и Христовой крови — алой розе, которая являлась вместе с тем и символом мадонны (Sancta Rosa), уводящей к представлению о «вечной женственности». Такие и подобные им контаминации в поэзии Блока давно уже имели место (см., например, в стихотворении «Вот он — Христос — в цепях и розах...», где западнохристианский «агнец кроткий» совмещается с русскими березками и елками). В целом образ Христа в «Двенадцати», несмотря на «кровавый флаг», бесспорно феминизирован Блоком («нежной поступью», «венчик из роз»), что вполне соответствует дневниковым записям Блока на эту тему: «не мужчина, не женщина», «женственная восприимчивость», «женственный призрак» (1918, VII, 316, 317, 330). Характерно, что художникам, иллюстрировавшим «Двенадцать», приходилось в изображении Христа отступать от текста поэмы, которая в этом пункте сопротивлялась их искусству. Не случайно в разговоре с автором этой работы К. С. Петров-Водкин высказал свое отрицательное отношение к зрительной реализации образа Христа в «Двенадцати». «Я предпочел бы, чтобы там был просто Христос, без всяких белых венчиков»,— сказал художник. Отчетливо помню, что и Л. Д. Блок в своем чтении «Двенадцати» (я слышал его в 1926 г.) явно корректировала концовку поэмы, снимая пафос заключительного образа и внося в нее нечто подобное интонации раздумья или даже недоумения.

красногвардейцы «не достойны» Иисуса, который идет с ними сейчас; а в том, что именно Он идет с ними (вариант из записных книжек: «*опять* Он с ними». Курсив мой.— *Д. М.*), а надо, чтобы шел Другой» (VII, 326). Так промелькнуло это неотступное, трагическое «опять» в самой сердцевине увиденной поэтом новизны. [1]

В поэтической сфере «Двенадцати» этой «страшной мысли» были положены пределы. Тревога, затаенная в «Двенадцати», не преодолевается, но как бы просветляется, оттесняется всем музыкальным напором, всей художественной логикой поэмы. *Утверждение* революции остается в ней господствующей силой. Двенадцать, несмотря ни на что, сквозь ветер, мрак и вьюгу идут своим снежным путем в будущее, покорные таинственному, влекущему их долгу. Революция помогла Блоку осознать в новом ракурсе диалектику стихии и организующей воли — тех сил, которые в своей «нераздельности и неслиянности» строят сюжет и ритмы «Двенадцати».

Борьба со «страшным миром» в той форме, в какой она была продемонстрирована в «Двенадцати», не входила непосредственным образом в блоковскую «трилогию вочеловечения», но имела к этой «трилогии» прямое отношение. «Интеллектуальный герой» лирики Блока был отмечен тем же знаком мятежа, что и его «массовый герой» в поэме. «Трилогия» Блока, весь путь, пройденный им, сделали возможным создание «Двенадцати» — попытку поэта, не отрекаясь от себя, *помня* о себе, выйти за свои пределы. Художественно реализованная идея пути остается и в этой поэме одним из самых знаменательных и ведущих принципов.

1972

---

[1] Ср. дневниковую запись 1921 г.: «Жизнь изменилась (она изменившаяся, но не новая, не nuova)» (VII, 415—416). Достойно внимания, что угроза «вечного возвращения», возврата к непросветленному первообразу, возникает и в поэтическом мире «Скифов». «А если нет, — нам нечего терять...», а также: «Мы обернемся к вам...» и т. д.

ОБ ОДНОМ СТИХОТВОРЕНИИ

(Двойник)

1

При чтении любого блоковского стихотворения, так или иначе раскрывающем его объективное идеальное бытие, возникает, как и при всяком соприкосновении с блоковским текстом, ощущение беспримерной смысловой спаянности этой малой частицы поэтического мира Блока со всей его поэзией. Это свойство, которое мы наблюдаем не у одного Блока, в блоковской лирике, как уже говорилось, принимает характер основного закона, становится одним из важнейших признаков своеобразия поэта. Все стихи Блока крепко связаны, *как бы сложены в одно произведение.* Их связывает единый образ поэзии Блока и все то, что к нему относится: переживания, поэтические идеи, темы, мифологемы, символы, глубинная духовная преемственность слова и стиля. И среди этих объединяющих начал едва ли не первое место занимает идея пути, внутреннего развития, проходящая через все блоковское творчество и организующая его в то, что названо Блоком «трилогией вочеловечения». Поэтому едва ли не каждое стихотворение Блока мы осмысляем и оцениваем не только в его обособленности, как автономное явление искусства, но и в его контексте, ближнем и дальнем, как часть целого — непосредственно окружающей лирической среды, цикла, тома, тематической линии и всего блоковского творчества. Эта закономерность вполне приложима и к стихотворению Блока «Двойник».

Стихотворение «Двойник» (1909; окончательный текст — 1914) входит пятым по счету в цикл (отдел) «Страшный мир», который является в каноническом тексте третьего тома Блока своего рода вводной главой, лирической предпосылкой ко всему последующему содержанию тома.

Систему циклов Блока в составе той или другой его книги не следует рассматривать исключительно как реализацию сосуществующих, как бы застывших во време-

ни сфер лирического сознания. Порядок расположения циклов у Блока, как правило, соответствует пути поэта, процессу развития лирического содержания, отдельным *«психо-логическим»* стадиям этого процесса, который не всегда совпадает с реально-эмпирической хронологией, но воспринимается как подобие движения во времени, то есть создает некий воображаемый хронологический ряд (с *этой* точки зрения не так важно, что стихотворения «Страшного мира» почти синхронны *всему* тексту тома).

При таком построении смысловые потенции и лирическая атмосфера каждого цикла сосредоточиваются не только в его собственном пространстве. Они воздействуют на содержание других циклов — последующих и даже предыдущих. Иными словами, каждый цикл Блока служит подтекстом или фоном окружающих его, превращая книгу в полифоническую многослойную структуру. И каждый из этих слоев, смысловых полей, активно взаимодействует — как подкрепление или корректив, как следствие или противоборствующая сила — с другими циклами. Содержание каждого цикла-отдела и каждого стихотворения Блока является результатом интерференции или борьбы сталкивающихся смысловых сил — своих собственных и рядом стоящих.

Из этого и следует, что цикл «Страшный мир» и его часть, стихотворение «Двойник», не исчерпываются собой и в какой-то мере заражены содержанием всей предыдущей и последующей поэзии Блока. «Страшный мир» Блока принимает в себя, таким образом, и отсветы молодых «синтетических» идеалов поэта (они перестраивались, но сохранялись в сознании Блока), и далекие сигналы мятежной темы «Ямбов», и смысловые ореолы высокой любовной лирики «Кармен», и мерцающие отражения горько-просветленных созерцаний в стихах о России. И под воздействием этого лирического окружения, этих подспудных проникновений действительно страшные стихотворения «Страшного мира» и весь этот цикл начинают восприниматься не как универсальные декларации Блока, выражающие его абсолютное кредо, но как отдельные голоса или даже хор голосов — настойчивых и повторяющихся, но не единственных. Так в контексте поэзии Блока «Страшный мир» теряет какую-то часть своего пугающего смысла. Так и стихотворение «Двойник», в котором мрачная окраска бросается в глаза, приобретает — если воспринимать его как фраг-

мент блоковского мира и одно из звеньев духовной эволюции поэта — смысловой оттенок, корректирующий его наличное содержание. Как увидим ниже, это столько же корректировка, идущая извне, как и подчеркивание явно и потенциально присутствующих в стихотворении мотивов.

Но процесс смыслового наполнения «Двойника» протекает и в другом русле. Я имею в виду возникающую в сознании читателя связь блоковского стихотворения с традиционной темой двойничества (прежде всего в ее фантастической разработке), давно утвержденной в мировой литературе и в самой лирике Блока на всем ее протяжении. [1]

Важнейшими вехами в развитии этой темы в Западной Европе и в Америке явились произведения таких авторов, как Ахим Арним («Изабелла Египетская»), Шамиссо («Петер Шлемиль»), в особенности Гофман (в первую очередь «Эликсир Сатаны»), Гейне («Двойник», всемирно прославленный в музыкальном истолковании Шуберта), Эдгар По («Вильям Вильсон»), Стивенсон («Странная история доктора Джекиля и мистера Хайда»), вплоть до кинофильма Ингмара Бергмана «Персона» (1966). [2] Здесь можно упомянуть и произведения, отклонившиеся от этой традиции, но все же зависимые от нее, например новеллу Мопассана «Орля» и «Портрет Дориана Грея» Уайльда.

Тему двойника часто рассматривали как мистическую, как свидетельство о вере автора в возможность общения с потусторонним миром. К такому пониманию

---

[1] Здесь в первую очередь принимается во внимание концепция двойничества, определяемая двумя признаками: 1) фантастическим элементом в реализации образа двойника (или двойников) и 2) включением этого образа в *сюжетное* взаимодействие с основным героем. Однако нужно помнить, что концепция двойничества существует в литературе и помимо фантастики, например в таких сочетаниях, как Чацкий — Репетилов, Печорин — Грушницкий, Ставрогин — Петр Верховенский. Кроме того, в лирических системах функцию двойников выполняют иногда основные персонажи произведений вне *сюжетного* взаимодействия со своим антагонистом — образом авторского *я* (например, мертвец из «Плясок смерти» Блока или герой цикла «Черная кровь»), в таком случае двойник-маска как бы сопоставляется или, в каких-то моментах, сближается с обобщенным образом автора, объединяющим *всю* его лирику.

[2] О повести Стивенсона в связи с проблемой двойника в зарубежной литературе см. статью Ю. Котовой «Тема «двойника» и ее социальные истоки» («Герценовские чтения», XXVI, Л., 1973).

толкало ощущение связи этой *литературной* темы с патологическим феноменом раздвоения личности, действительно темным и странным, недостаточно изученным в его психопатологическом механизме и поражающим воображение бредовыми формами своего проявления.[1] Однако фантастический характер образа двойника в литературе и таинственная атмосфера, его окружающая,— обе эти особенности могут служить и нередко служат лишь средством условной реализации темы без прямой и даже без всякой связи с мистикой (достаточно вспомнить, например, поэму Маяковского «Про это», в которой тема двойника является одной из центральных, или сборник Пастернака «Близнец в тучах»).

Русская классическая литература подходила к теме двойничества в социально-психологическом ракурсе — в гоголевском «Носе» и в «Двойнике» Достоевского — и в грандиозном философско-психологическом преломлении — в основных романах Достоевского, в которых следует выделить фантастическую конструкцию диалога Ивана с его двойником — Чертом в «Братьях Карамазовых» (преемственно связанный с Достоевским, но в ином наполнении этот эпизод с двойником-чертом, как известно, повторяется в «Докторе Фаустусе» Т. Манна).[2] Даже у Чехова в «Черном монахе» вполне определенно проступает концепция двойничества с элементом психиатрически мотивированной фантастики. Но, пожалуй, наиболее сильно поражают своей кажущейся неожиданностью записи в позднем дневнике Льва Толстого, из которых мы видим, что и в его духовном мире возника-

---

[1] «...Галлюцинации двойника, — замечает В. М. Бехтерев, разбирая «Двойника» Достоевского, — составляют ничуть не редкость и описывались многократно психиатрами». И далее с полным основанием прибавляет: «Ценность же художественного произведения вовсе не в копии с натуры и не в воспроизведении самих болезненных психических состояний. Это дело науки» (В. М. Бехтерев. Достоевский и художественная психопатология (доклад 1924 г.). «Русская литература», 1962, № 4, с. 137).

[2] В русской литературе XIX века, помимо ее вершинных явлений, тема двойника развивалась в целом ряде произведений с социально-бытовым уклоном. Она представлена в творчестве А. Погорельского («Двойник, или Мои вечера в Малороссии», 1828), Е. Гребенки («Двойник», 1836, на рус. яз. — 1837), В. Даля («Савелий Граб, или Двойник», 1842), Н. Ахшарумова («Двойник», 1850, под псевд. Н. Чернов, перепеч. — 1895) — с элементом «петербургской фантастики», а также — преломленная психологически — в стихотворении А. Майкова «Двойник» (1844).

ла настойчивая потребность в конструировании мифа о двойничестве.

«Приучить себя думать о себе, как о постороннем; а жалеть о других, как о себе...» — записывает Толстой, и продолжает: «И теперь самое для меня дорогое, важное, радостное; а именно: Как хорошо, нужно, пользительно, при сознании всех появляющихся желаний, спрашивать себя: чье это желание: Толстого или *мое*. Толстой хочет осудить, думать недоброе об NN, а *я* не хочу. И если только я вспомнил это, вспомнил, что Толстой не *я*, то вопрос решается бесповоротно. Толстой боится болезни, осуждения и сотни и тысячи мелочей, к⟨оторые⟩ так или иначе действуют на него. Только стоит спросить себя: а *я* что? И все кончено, и Толстой молчит. Тебе, Толстому, хочется или не хочется того или этого — это твое дело. Исполнить же то, чего ты хочешь, признать справедливость, законность твоих желаний, это — *мое* дело. И ты ведь знаешь, что ты и должен и не можешь не слушаться меня, и что в послушании *мне* твое благо.

Не знаю, как это покажется другим, но на меня это ясное разделение себя на Толстого и на *Я* удивительно радостно и плодотворно для добра действует...» [1]

В русском символизме тема двойничества получила большое значение главным образом у Блока и Белого. Друг Белого, поэт и критик Эллис-Кобылинский, утверждал даже — и скорее серьезно, чем в шутку,— что он видел как-то шмыгнувший из комнаты черный контур двойника Белого. [2] В творчестве других символистов тема двойника была распространена в меньшей мере. [3] Очевидно, это различие могло зависеть от несовпадения

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 57. М., 1952, с. 46, 47. В дневниках Толстого имеются и другие подобные записи на эту тему.

[2] См.: А. Белый. Начало века. М. — Л., 1933, с. 49.

[3] В литературе начала XX столетия, соприкасающейся с символизмом, тема двойника возникала в творчестве Л. Андреева (пьеса «Черные маски», 1907), в повести Вал. Свенцицкого «Антихрист (Записки странного человека)» (СПб., 1908) и в таком своеобразном произведении на эту тему, раскрывающем ее в связи с идеей времени, как повесть А. Иванова «Стереоскоп (Сумеречный рассказ)» (СПб., 1909). Отмечу также, как свидетельство интереса к теме двойничества во «вторичной» модернистской литературе, ориентированной на общие места стиля «модерн», стихотворение «Двойник» Черубины де Габриак (мистификаторский псевдоним Е. И. Дмитриевой), напечатанное в «Аполлоне» (1910, № 10).

культурных опор писателей и от характера и интенсивности их этического сознания, у большинства символистов несомненно ослабленного.

В то время как старшие поэты, Валерий Брюсов и Вячеслав Иванов, широко, хотя и по-разному, использовали в своем творчестве античную мифологию (а Брюсов — и историю), Блок не часто заглядывал в античный мир и опирался — помимо чисто русской традиции — на «мифы» библейско-христианской и общеевропейской культуры средних веков и нового времени. Творчество Блока, конечно, отнюдь не сводится к этой мифологии, но она являлась для него активной формирующей силой. Поэтические мифологемы Блока, относящиеся к этой области, будут указаны далее (см. с. 343 и сл.). К ним относится и бытовавший в литературе широко известный сюжет о двойнике. Он вписался в творчество Блока именно в таком мифологическом обличии.

Развивая тему двойника, Блок был связан главным образом с такими авторами, как Гейне (его «Двойника» он перевел в начале 1909 года), как Гофман, может быть Андерсен, идущий в своем рассказе «Тень» по следам Шамиссо («Петер Шлемиль»). Но эта традиция, как можно думать, обогащалась у Блока опытом Достоевского, пропустившего тему двойника, в более широком смысле, проблему двойничества сквозь призму современного сознания и быта и включившего ее в цепь высокого идейного напряжения. С опытом Достоевского соприкасается у Блока и этическая сторона темы двойничества, имевшая в блоковском творчестве первостепенное значение.[1]

[1] Об этической основе двойничества у Достоевского, или, точнее, двойственности, порождающей образы двойников, можно судить по его письму к Е. Ф. Юнге от 11 апреля 1880 г.: «...Вы мне родная, потому что это *раздвоение* в Вас точь-в-точь как и во мне, и всю жизнь во мне было. Это большая мука, но в то же время и большое наслаждение. Это — сильное сознание, потребность самоотчета и присутствия в природе Вашей потребности нравственного долга к самому себе и к человечеству. Вот что значит эта двойственность» (Ф. М. Достоевский. Письма, IV. М., 1959, с. 137; иной поворот мыслей о двойственности намечается у Достоевского в его письме М. А. Поливановой от 16 августа 1880 г. — Указ. соч., с. 198—199). Вопрос о связи концепции двойничества у Достоевского и Блока поставлен в статье Б. И. Соловьева «Блок и Достоевский» (в сб. «Достоевский и русские писатели», М., 1971, с. 305 и след.). О двойничестве в творчестве Достоевского см. статью Дм. Чижевского «К проблеме двойника» («О Достоевском. Сборник статей», I, Прага, 1929).

Двойничество в творчестве Блока — явление пути, неизбежный феномен развития поэта. Оно, оставаясь во всех случаях нарушением цельности личности, принимало у Блока разные формы и сопровождало его поэзию на всем ее протяжении. Не случайно *первая* фраза, открывающая юношеские дневники Блока, содержит признание в собственном раздвоении — предпосылка к двойничеству, его психологическая и мировоззренческая основа. Не случайно в записке к Е. М. Тагер он писал, что «в каждом человеке несколько людей, и все они между собой борются».[1] При этом двойники возникали не только из глубины лирического *я* Блока или его лирического героя как реализация внутренних противоречий, но и «насылались» на него чужой жизнью, у позднего Блока — «страшным миром», проникающим внутрь личности. Чаще всего то и другое совмещалось. Можно даже сказать, что в двойничестве у Блока путь «блоковского человека» как бы разветвлялся: рядом с магистральным путем основного героя, соответствующего основному лирическому *я* поэта, как бы намечались в потенции пути его двойников, то исчерпывавших себя в своем спорадическом выявлении, то тяготевших к развитию от образа к образу.

В первом томе и в феерии «Балаганчик» антиномическая сдвоенность персонажей (юноша — старик, Пьеро — Арлекин, двоящиеся лики Возлюбленной и возлюбленных) соответствовала расщеплению личности индивидуалистического типа, а следовательно, и разветвлению ее путей (один из вариантов двойничества у Блока). Если не бояться отдаленных и парадоксальных сопоставлений, можно было бы сказать, что Пьеро и Арлекин в «Балаганчике» — идеализированные и стилизованные образы — соответствуют тем свободным от идеализации антиподам-двойникам, которых мы находим до Блока в «Невском проспекте» Гоголя (Пискарев — Пирогов) и после Блока — в «Зависти» Олеши (Кавалеров — Бабичев). В «Ночной Фиалке» двойник — это человек, грустящий века над пивной кружкой, вперенный в свою неподвижную сонную мечту, променявший на то и другое былую доблесть и высокое назначение. В драме «Незнакомка» отдельные стороны теряющей свое единство

[1] «Учен. зап. Тартуского гос. ун-та», вып. 104, 1961, с. 303. Записка относится к 1915 г.

индивидуальности, то, что можно было бы назвать ее «отвлеченными началами», реализованы в образах двойников: Поэт — Голубой — Звездочет. Но в той же «Незнакомке» двойничество выступает и в другой функции. Превращаясь в дублирование основных бытовых персонажей и окружающей их обстановки в первом и в третьем «видении», оно служит символом «вечного возвращения», повторяемости, нивелирующей взаимозаменяемости всего на свете. Совсем другое значение имеет двойник в стихотворении «На страже», являющийся с ангельско-рыцарскими атрибутами и поэтически объективирующий голос совести и долга.

И, наконец, целый ряд двойников, масок поэта (а не персонажей, независимых от авторского *я*) в третьем томе, в отделе «Страшный мир». Об этих двойниках в широком смысле слова уже упоминалось (см. выше — с. 39 и 136): они не связаны с лирическим героем сюжетно. К ним можно присоединить еще одного двойника — матроса, не принятого на борт уходящего судна,— в стихотворении «Поздней осенью из гавани». Очевидно, потенциальным двойником является у Блока и «литератор модный», творец «слов кощунственных», образ, близкий к представлению Блока о писателях декадентского склада («За гробом»).[1]

Эти двойники позднего Блока во многом отличаются от предшествующих им в первом и втором томах — по содержанию своих образов и поведению. Все они в

[1] Неприязнь Блока к двойникам в декадентском обличье не вызывает сомнений. Именно этой неприязнью, на мой взгляд, объясняется, между прочим, его отрицательное отношение к своему портрету 1907 г. («двойнику»!) работы К. А. Сомова, стилизованному талантливым художником в модном декадентско-богемном духе (И. Анненский в стихотворении «К портрету А. А. Блока» уподобляет Блока (его «двойника»!) в изображении Сомова «беломраморному андрогину»). Едва ли не двойником, чуждым и далеким и все же не совсем посторонним, по-видимому, показался Блоку молодой эстет, душевно опустошенный юноша, с иронической горечью описанный поэтом в очерке «Русские дэнди». Известно, что этот «живой двойник» был вполне реальным лицом, переводчиком В. Стеничем (В. И. Сметанич), который, согласно воспоминаниям Н. К. Чуковского, намеренно *сыграл* перед Блоком роль эстета-денди, не будучи таковым на самом деле (Николай Чуковский. Что я помню о Блоке. «Новый мир», 1967, № 2). Ошибался ли Н. К. Чуковский в своем толковании личности и поведения В. Стенича в беседе с Блоком — не столь важно: в любом случае сам факт бытовой «материализации» образа двойника-эстета, образа, давно и хорошо знакомого Блоку, заслуживает внимания.

большей мере, чем их предшественники, связаны со «страшным миром». За ними стоит оторопь, омертвение, смирение, забвение жизни, опустошенность и — реже — демоническое самоутверждение. Они уже не противопоставляются друг другу с той напряженностью, как это было у молодого Блока (Пьеро — Арлекин). Но они окружают лирическое *я* Блока, агрессивно наступают на него, пытаясь заменить его собою. Разумеется, и сам Блок ведет с ними борьбу, хотя бы уже тем, что поэтически их объективирует.[1]

По своей тематической схеме ближе всех к «Двойнику» стихотворения: во втором томе — «По улицам метель метет...», а в третьем — «Песнь Ада», «Осенний вечер был. Под звук дождя стеклянный...» и «Пристал ко мне нищий дурак...». (Возможно, одной из отдаленных моделей этого последнего стихотворения служат известные Блоку по университетскому курсу песни и повесть о Горе-Злочастии, в которых злая кабацкая судьба, требующая покорности и подчинения, персонифицирована в гротескной фигуре *серого* оборотня, представляющего своего рода старорусский народный вариант двойника, его «архетип». Ср. написанное через месяц стихотворение «Вновь богатый зол и рад...». Не связан ли с «Горем-Злочастием» и «Черный человек» Сергея Есенина?)

О двойниках Блока и его «лирических масках» писали многие исследователи поэта, начиная с Андрея Белого.[2] И все же вопрос не может считаться исчерпанным,

---

[1] Ср. у Гоголя: «Бог дал мне многостороннюю природу. Он поселил мне также в душу... несколько хороших свойств; но лучшее из них... было *желанье быть лучшим*. Я не любил никогда моих дурных качеств (...) взявши дурное свойство мое, я преследовал его в другом звании и на другом поприще, старался себе изобразить его в виде смертельного врага, нанесшего мне самое чувствительное оскорбление, преследовал его злобой, насмешкою и всем, чем ни попало» (Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 8. М., 1952, с. 293—294). Вполне очевидно, что это признание не может быть использовано как прямая аналогия отношения Блока к своим лирическим двойникам. Однако момент не только подразумеваемого, но и явного «саморазоблачения» в некоторых стихотворениях «Страшного мира» бесспорно присутствует.

[2] Андрей Белый посвятил вопросу о двойничестве в лирике третьего тома Блока большой раздел своих «Воспоминаний о Блоке» («Эпопея», № 4, 1923, с. 268—305). Однако убедительность его интересных и глубоких наблюдений снижается абстрактной схематизацией (в стиле Мережковского), выпрямляющей живое и многообразное содержание блоковской поэзии. Едва ли не вся лирика

и разработка его, конечно, будет продолжаться в более широком плане, чем в данной работе. Одной из разведок, намечающих путь к изучению этого вопроса, может послужить размышление о стихотворении «Двойник».

2

Это стихотворение — не из самых лучших у зрелого Блока, но оно знаменательно и важно. Оно вводит в третий том прямо и явно тему двойничества и предваряет этим все остальные стихотворения поздней лирики Блока с двойниками и «масками». Восприятие их читателем в какой-то мере осуществляется сквозь призму «Двойника».

Приведу текст стихотворения полностью:

Однажды в октябрьском тумане
Я брел, вспоминая напев.
(О, миг непродажных лобзаний!
О, ласки некупленных дев!)
И вот — в непроглядном тумане
Возник позабытый напев.

И стала мне молодость сниться,
И ты, как живая, и ты...
И стал я мечтой уноситься
От ветра, дождя, темноты...
(Так ранняя молодость снится.
А ты-то, вернешься ли ты?)

Вдруг вижу — из ночи туманной,
Шатаясь, подходит ко мне
Стареющий юноша (странно,
Не снился ли мне он во сне?).
Выходит из ночи туманной
И прямо подходит ко мне.

И шепчет: «Устал я шататься,
Промозглым туманом дышать,
В чужих зеркалах отражаться
И женщин чужих целовать...»

третьего тома оказывается, по Белому, во власти двух типов двойников, которые соответствуют двум духовно-душевным первоосновам — Люциферу (отвлеченная мысль и отвлеченная мечта, по Белому, суть западноевропейского мира) и Ариману (чувственность, хаотическое начало — Восток). «Духа цельности» в поэтическом сознании Блока, воли к преодолению раскола А. Белый в этом разделе не отмечает, хотя сам Блок в свое время писал ему о том, что верит в цельность своей личности (VIII, 197).

И стало мне странным казаться,
Что я его встречу опять...

Вдруг — он улыбнулся нахально, —
И нет близ меня никого...
Знаком этот образ печальный,
И где-то я видел его...
Быть может, себя самого
Я встретил на глади зеркальной?

Существенное отличие этого стихотворения от подавляющего большинства других, реализующих образы масок-двойников, состоит в том, что образ двойника в нем не отделен рамкой стихотворения от лирического героя, а сопоставлен с ним сюжетно в одном произведении. Перед нами в образе двойника — персонификация одной из сторон авторского сознания, которое по-другому, в своей нерасчлененной противоречивости присутствует в таких стихотворениях, как «Незнакомка», «Я пригвожден к трактирной стойке...» и в ряде других. Здесь, в «Двойнике», двойник-беспутник является перед лицом авторского *я*, уже принявшего частицу «страшного мира», но несущего, даже в том, что Блок считал «падением», высокие духовные ценности. Существование в душевном мире личности «материала», из которого сделан двойник, есть признак трагического кризиса и болезни духа. Но выделение двойника в форме, которую мы имеем у Блока,— начало борьбы с кризисом.

Какие бы внутренние издержки ни приносило явление двойника, оно способствует обострению сознания «блоковского человека». Встреча лирического героя с двойником, очная ставка с ним по своему внутреннему значению — *моральный акт*, направляемый совестью. Эта встреча помогает осознать и объективировать темные наслоения души, то есть в конечной перспективе ведет к просветляющему и подымающему личность развитию. В этом варианте двойничество у Блока по сути несет тот же моральный смысл, который заключается в приведенных выше признаниях Толстого и Достоевского, хотя и выражено в другом эстетическом плане, без признаков толстовского рационализма и обнажения целенаправленной этической функции. Такова классическая форма явления двойника в зрелой поэзии Блока.

В основе стихотворения лежит повествование, ведомое прямо от лица автора,— ich-Erzählung — о душевном кризисе, представленном как событие (встреча с

двойником), протекающее в объективном мире. Повествование в «Двойнике» определяется временной последовательностью. Интонация стихотворения очень сложна, во всяком случае не может быть сведена к одному типовому принципу. В «Двойнике» мало характерной для Блока завораживающей напевности (она присутствует главным образом лишь в 4-й строфе). Общему строю стихотворения соответствует преобладание повествовательной интонации, но это повествование — прерывистое, пульсирующее, перебиваемое взволнованными, драматизированными репликами и вместе с тем — наперекор этим драматическим голосам — приглушаемое монотонными словесными повторами. Так в интонационной противоречивости «предваряется» и поясняется конфликтная суть стихотворения.

Повествовательная, с диалогической фразировкой, форма «Двойника», по-видимому, имеет соответствия и в семантическом поле его трехстопного амфибрахического стиха. Этот размер, его «образ», вообще говоря, в истории русской поэзии, и у Блока в частности, сочетался, как и все другие размеры, с разными мелодическими системами и нес различные смысловые нагрузки. Например, преимущественно лирические — у Фета и Брюсова («Когда опускается штора...», «На даче», «Приветствие») и преимущественно эпически-повествовательные — у Лермонтова («Воздушный корабль», «Тамара») и Некрасова («Мороз, Красный нос»). Блоковский трехстопный амфибрахий (он представлен у Блока 26-ю стихотворениями, составляющими 485 строк) [1] в семантическом и стилистическом отношениях унаследовал все эти традиции, но вместе с тем и вышел за их пределы. Так или иначе, это один из тех размеров, в пределах которого Блок, как и в данном случае, нередко ослаблял свою обычную напевность.

В блоковском восприятии амфибрахия, по крайней мере в варианте «Двойника», было нечто совпадающее и вместе с тем расходящееся с восприятием его современником Блока Н. Н. Шульговским, автором известной тогда книги «Теория и практика поэтического творчества». Амфибрахий, писал Шульговский, «один из метров, дающий спокойный ритм (расхождение! — *Д. М.*). По-

[1] См.: П. А. Руднев. Метрический репертуар А. Блока. — «Блоковский сборник», II, Тарту, 1972, с. 239.

И стало мне странным казаться,
Что я его встречу опять...

Вдруг — он улыбнулся нахально, —
И нет близ меня никого...
Знаком этот образ печальный,
И где-то я видел его...
Быть может, себя самого
Я встретил на глади зеркальной?

Существенное отличие этого стихотворения от подавляющего большинства других, реализующих образы масок-двойников, состоит в том, что образ двойника в нем не отделен рамкой стихотворения от лирического героя, а сопоставлен с ним сюжетно в одном произведении. Перед нами в образе двойника — персонификация одной из сторон авторского сознания, которое по-другому, в своей нерасчлененной противоречивости присутствует в таких стихотворениях, как «Незнакомка», «Я пригвожден к трактирной стойке...» и в ряде других. Здесь, в «Двойнике», двойник-беспутник является перед лицом авторского *я*, уже принявшего частицу «страшного мира», но несущего, даже в том, что Блок считал «падением», высокие духовные ценности. Существование в душевном мире личности «материала», из которого сделан двойник, есть признак трагического кризиса и болезни духа. Но выделение двойника в форме, которую мы имеем у Блока,— начало борьбы с кризисом.

Какие бы внутренние издержки ни приносило явление двойника, оно способствует обострению сознания «блоковского человека». Встреча лирического героя с двойником, очная ставка с ним по своему внутреннему значению — *моральный акт*, направляемый совестью. Эта встреча помогает осознать и объективировать темные наслоения души, то есть в конечной перспективе ведет к просветляющему и подымающему личность развитию. В этом варианте двойничество у Блока по сути несет тот же моральный смысл, который заключается в приведенных выше признаниях Толстого и Достоевского, хотя и выражено в другом эстетическом плане, без признаков толстовского рационализма и обнажения целенаправленной этической функции. Такова классическая форма явления двойника в зрелой поэзии Блока.

В основе стихотворения лежит повествование, ведомое прямо от лица автора,— ich-Erzählung — о душевном кризисе, представленном как событие (встреча с

двойником), протекающее в объективном мире. Повествование в «Двойнике» определяется временной последовательностью. Интонация стихотворения очень сложна, во всяком случае не может быть сведена к одному типовому принципу. В «Двойнике» мало характерной для Блока завораживающей напевности (она присутствует главным образом лишь в 4-й строфе). Общему строю стихотворения соответствует преобладание повествовательной интонации, но это повествование — прерывистое, пульсирующее, перебиваемое взволнованными, драматизированными репликами и вместе с тем — наперекор этим драматическим голосам — приглушаемое монотонными словесными повторами. Так в интонационной противоречивости «предваряется» и поясняется конфликтная суть стихотворения.

Повествовательная, с диалогической фразировкой, форма «Двойника», по-видимому, имеет соответствия и в семантическом поле его трехстопного амфибрахического стиха. Этот размер, его «образ», вообще говоря, в истории русской поэзии, и у Блока в частности, сочетался, как и все другие размеры, с разными мелодическими системами и нес различные смысловые нагрузки. Например, преимущественно лирические — у Фета и Брюсова («Когда опускается штора...», «На даче», «Приветствие») и преимущественно эпически-повествовательные — у Лермонтова («Воздушный корабль», «Тамара») и Некрасова («Мороз, Красный нос»). Блоковский трехстопный амфибрахий (он представлен у Блока 26-ю стихотворениями, составляющими 485 строк) [1] в семантическом и стилистическом отношениях унаследовал все эти традиции, но вместе с тем и вышел за их пределы. Так или иначе, это один из тех размеров, в пределах которого Блок, как и в данном случае, нередко ослаблял свою обычную напевность.

В блоковском восприятии амфибрахия, по крайней мере в варианте «Двойника», было нечто совпадающее и вместе с тем расходящееся с восприятием его современником Блока Н. Н. Шульговским, автором известной тогда книги «Теория и практика поэтического творчества». Амфибрахий, писал Шульговский, «один из метров, дающий спокойный ритм (расхождение! — *Д. М.*). По-

[1] См.: П. А. Руднев. Метрический репертуар А. Блока. — «Блоковский сборник», II, Тарту, 1972, с. 239.

этому он пригоден для повествовательных стихотворений не очень большого размера ⟨...⟩ и с характером элегическим (совпадение! — *Д. М.*). Иными словами, применим к таким повествованиям, где не требуется объективного спокойствия эпоса ⟨...⟩ или же длинного рассказа, а вносится в описание или субъективный элемент или же стороны, действующие на чувство и фантазию (совпадение! — *Д. М.*)». И еще: «В элегии личного характера амфибрахический ритм может выражать трагизм. Посредством его легко остановить внезапно мысль и мучающее переживание, оборвать их с отчаяньем и вместе с тем придать им характер раздумья» (все это совпадает!). И еще: трехстопный амфибрахий — «минимум для спокойного течения амфибрахических стоп». [1]

Конечно, эти соображения Шульговского зыбки и приблизительны, как и большинство подобных, по сути импрессионистических рассуждений о смысловом значении стихотворных размеров. И тем не менее, как показывают приведенные цитаты, наблюдения Шульговского не вовсе лишены оснований и с типовой точки зрения применимы до некоторой степени к метру «Двойника»: близкое к «Двойнику» по теме и сюжету, также повествовательное стихотворение «Пристал ко мне нищий дурак...» (1913) и соседнее в книге, перекликающееся с ним, «Когда невзначай в воскресенье...» (1913) написаны тем же трехстопным амфибрахием. В третий том входят и другие стихотворения, построенные на этом размере, которые находятся в значительно большем смысловом расстоянии от «Двойника», и все же в какой-то мере родственны ему своей эмоциональной атмосферой: «Друзьям» (1910), «Над лучшим созданием божьим...» (1910), «На улице — дождик и слякоть...» (1915) и др.

Оригинальнейшей особенностью стихотворения является объединение в нем трех форм речи — повествования о происходящем, лирического автокомментария к повествованию (своего рода à parte) и краткого монолога-признания, исходящего от самого двойника. Автокомментарий в первых трех строфах резко выделяется из основного речевого потока троекратными скобками и

[1] Н. Н. Шульговский. Теория и практика поэтического творчества. СПб. — М., 1914, с. 58—59, 62, 60.

продолжается в 4-й и 5-й строфах уже без скобок. Это расслоение речи как бы отражает живую сложность сознания, в котором самонаблюдающее и переживающее *я* подымается над *я*, ведущим рассказ. Смысл этого спокойно констатирующего рассказа расширяется горячими, лирически-взволнованными репликами. «Локальная» ситуация стихотворения связывается в них с прошлым лирического героя и с авторским самосознанием в целом. Вместе с тем эта расчлененность совмещается в стихотворении с единством сознания, завороженного в моменте самоуглубления, но не потерявшего себя на грани «лунатизма», не переставшего бодрствовать. Расчлененность и единство интуитивного созерцания не имеют *прямого* отношения к феномену двойника, но они однородны этому феномену, окружающей его атмосфере, гармонируют с общим строем стихотворения и подтверждают его.

3

Исходные данные в содержании стихотворения — «пейзажный фон» и образ бредущего в тумане, как бы затерявшегося в нем человека-прохожего, лирического героя. Но здесь необходимо вспомнить о контексте.

Содержание «Двойника» во многом подготовлено стихотворениями, стоящими перед ним и непосредственно к нему примыкающими. Эта подготовка проявляется прежде всего в наращивании сумрачной, призрачно-тревожной атмосферы города.

Первое стихотворение — «К Музе». Оно подымается над этим лирически объединенным рядом и распространяет поле своего действия на весь цикл и на весь том. Оно и формально — вступление к циклу и, в какой-то мере, к тому.

Прямая подготовка начинается со второго стихотворения:

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

Я обрываю нить сознанья
И забываю, что и как...

В третьем стихотворении приблизительно в том же городском окружении выделяется грозный, инфернальный призрак некоего женского существа:

В эти желтые дни меж домами
Мы встречаемся только на миг.
Ты меня обжигаешь глазами
И скрываешься в темный тупик.

В четвертом — еще одно, едва намеченное, почти невоплощенное видение в мареве ресторанного мира:

Из хрустального тумана,
Из невиданного сна
Чей-то образ, чей-то странный...
(В кабинете ресторана
За бутылкою вина).

Стихотворение «Двойник» вбирает в себя все эти эманации города — сумрак, туман, фрагменты ресторанной атмосферы — и сгущает эти пасмурные тени в фантастическое видение второго персонажа, возникшего, чтобы предостеречь первого. Так, вполне автономное стихотворение, сохраняя свою индивидуальность, включается в «большую молекулу» блоковского текста, срастается со своим окружением, укрепляя себя его содержанием и его энергией и увеличивая, таким образом, свою выразительность, свою ударную силу.

Стихотворение ориентировано на объективный мир с его материальным содержанием, пространством и временем. Фон стихотворения настойчиво, монотонно, равномерно проводится через весь текст — «вдавливается» в сознание читателя. Это — ночной туман во всех его ипостасях: «октябрьский туман», «непроглядный туман», «промозглый туман», еще дважды о «ночи туманной» и сверх того — строка параллельного содержания, хотя в ней и нет слова «туман»: «от ветра, дождя, темноты». И повторяющиеся образы тумана, и сами эти повторы создают не только эмоциональный фон и колорит стихотворения, но вместе с тем и тем самым и ту интонационную линию монотонии, которая является как бы аккомпанементом в сложно-противоречивом голосоведении «Двойника».

В этих образах локализация носит более или менее обобщенный характер. Но другие стихотворения цикла, вся поэзия Блока в целом и стоящая за Блоком тради-

ция «петербургской литературы» (особенно Достоевский) требуют прикрепления этого фона к образу осеннего, непогожего Петербурга и таким путем повышают конкретизацию целого (не случаен вариант 5-го стиха «Двойника» в первоначальной рукописной записи: «И вот в петербургском тумане»[1]). При этом читателю становится ясно, что пунктирно явленное здесь лицо Петербурга не только совпадает с тем, которое складывалось в «Пиковой даме», в произведениях Гоголя, Некрасова и Достоевского, но и отличается от него. Развернутый этими писателями «петербургский пейзаж» сводится у Блока к лаконическим словесным мотивам, которые выявляют его с максимальным сгущением, в чисто блоковском преломлении. В результате «петербургская фантастика» становится еще более фантастичной, призрачной, угрюмой, чем это было у ее первооткрывателей,— одна из особенностей поздней лирики Блока, подготовлявшей образ Петербурга в знаменитом романе Андрея Белого «Петербург». Так в реальной основе стихотворения выявляется относительность ее реальности.

Но мы улавливаем в «Двойнике» и другие формы посягательства на объективный мир — пространственно-предметный и временной.

В стихотворении можно заметить такой значимый для поэтики Блока момент, как столкновение двух сфер предметной действительности, в которой происходит встреча с двойником. В основных описательных частях это — городская сфера, улица, октябрьский туман, а в заключительном стихе — правда, в вероятностной форме («проблематическая модальность») — «мир зеркал», полуметафорический-полуреальный, ассоциативно связанный у Блока с «ресторанной лирикой»:

Быть может, себя самого
Я встретил на глади зеркальной?

(Ср. с 4-й строфой: «В чужих зеркалах отражаться» и со стихотворением «В ресторане», в котором — снова о зеркалах).[2]

---

[1] Записная книжка А. А. Блока № 29, с. 2. Рукописный отдел ИРЛИ. Указанный вариант повторен и в журнальной публикации стихотворения, см. III, 502.

[2] В русской символистской литературе тема зеркал, «зеркального мира» пользовалась популярностью (см., например, повесть З. Гиппиус «Зеркала», 1896) и соединялась, как обычно в произведениях этого круга, с традиционным сюжетом о двойниках (см. но-

Воспринимающее сознание балансирует между этими мирами, не зная, к какому из них прочнее прикрепить ситуацию стихотворения. Все то, что относится к «октябрьскому туману», как будто побеждает, вытесняет своей массой вариант последней строки, но некоторое колебание между двумя сферами все же продолжается и как бы отнимает частицу реальности у городской сферы. Процесс дематериализации городского мира на какую-то вполне ощутимую долю продвигается вперед.

Смещение временного ряда в «Двойнике» связано с повествованием.

Классическая форма повествования подразумевает определенно выраженную однократность воспроизводимых событий, их смену, их несовместимость во времени. Однако впечатление повествовательности может сохраняться и при наличии многократной формы, выражающей повторяемость действия, — чаще всего в очерковом жанре. Такую форму мы имеем, например, в «Незнакомке»: «И каждый вечер друг единственный В моем стакане отражен...» и т. п.

В «Двойнике» формально-грамматический принцип повествовательности соблюдается. «*Однажды* в октябрьском тумане...», «*И вот* в непроглядном тумане *возник* позабытый напев», «*Вдруг вижу...*», «*Вдруг он улыбнулся...*» — все это действия в прошлом, в однократной форме. И тем не менее само событие — явление двойника — таково, что при его естественно подразумеваемом психологическом проецировании в реальное сознание оно скорее растягивается во времени: расщепление сознания («двойник») мыслится не столько в форме мгновенного акта, сколько в форме процесса. Такое понимание подсказывается и автокомментарием в стихотворении, наводящем на мысль, что событие уже совершалось или неограниченно по длительности: относится к прошлому, и к давнему прошлому, и к будущему. Я имею в виду, помимо прямого повествования, обращенного к прошлому, репризы 3-й, 4-й и 5-й строф, комментирующие двойника: «Не снился ли мне он во сне?» (прошедшее), «И стало мне странным казаться, Что я его встречу опять» (будущее), «И где-то я видел его» (давнее прошлое). Все это размывает представление об одно-

веллу В. Брюсова «В зеркале», 1902—1906, и стихотворение «Старый дом» Бальмонта). Мотив зеркала сохранился даже в есенинской поэме с двойнике «Черный человек» (1925).

кратности встречи с двойником и, распространяя ее во времени, почти вырывая из времени, повышает ощущение значимости этой встречи, а вместе с тем сгущает вокруг нее фантастически-ирреальную атмосферу. Как будто эта встреча только что совершилась, уже совершалась где-то на границе сна и яви и, может быть, будет совершаться.

Все это создает в стихотворении особый вид *поэтической* модальности (я позволяю себе ввести этот термин, который открывает еще не определившийся у нас и подлежащий теоретической разработке аспект исследования). Стихотворение по своей содержательной фактуре связано с материальным миром и немыслимо без него, но оно в то же время вносит в этот мир психологически достоверную условность, подвижность «модального сознания», относительность, и тем самым не умещается в границах этого мира, расшатывает его.

Однако этому сопутствует и другая особенность «Двойника», которая соотносится с только что указанной. Нужно помнить, что все конкретное содержание поэзии Блока, вся «предметно-эмоциональная» сторона его лирики почти всегда выходит за свои логически очерченные пределы и принимает в себя «дополнительные» символические смыслы, которые определяются его общим мировоззрением и сменой его поэтических идей — мифологем. В связи с этим следует ставить вопрос о символическом характере поэзии не только раннего, но и позднего Блока — и независимо и зависимо от его отношения к литературной школе символизма. И нужно помнить, что сигнал к восприятию символического смысла стихов Блока и их шифр даются и его творчеством в целом и каждым его стихотворением порознь, в каждом отдельном случае — с различной энергией и различной определенностью. И, конечно, весь колорит, сюжет, вся фактура «Двойника» обусловливают присутствие в стихотворении скрытых, иерархически расширяющихся символических планов. К ним ведут и сам образ двойника, и лейтмотивы, словесные повторы, и крайняя обобщенность признаков эмпирического мира, и завещанная традицией эмблематичность образов, отчасти совпадающих с лейтмотивами (туман, ночь, темнота, ветер, человек, идущий во мраке — рассказчик стихотворения, и встреча с неизвестным). Так из этих смысловых точек, линий и контуров возникает, в *известном отдале-*

нии от них, обобщенный угрюмо-фантастический образ зловещего города и — в еще большем отдалении — неуловимое *только* из этого текста — стихийно-хаотическое лицо России, которую Блок назвал почти в то же время (III, 259) «сонным маревом» (Блок мыслил Россию, конечно, и в другом, светлом облике), и — еще отдаленней и обобщенней — инфернальный призрак «страшного мира», по своей сущности столь же космический, как и социальный, встающий над человечеством и личностью, осеняющий их «тенью Люциферова крыла» («Возмездие», гл. I).

При этом вся намеченная здесь смысловая перспектива отнюдь не превращает стихотворение в аллегорию. Опорные образы, вошедшие в него из материальной действительности, приобретают в нем символический подтекст, но в известной мере сохраняют свою «первоначальную» эмпирическую достоверность и подлинность: процесс их дематериализации имеет свои границы. Стихотворение по своей структуре отличается от аллегорической, однозначной формы и множественностью развивающихся в нем смысловых планов — тех, которые были названы выше.

Монотонии и размягченности лирического *фона* «Двойника» (лирическая статика) соответствует его строфическая композиция, организация рифм и словосочетаний.

Отличительный признак стиховой структуры стихотворения — необычное для Блока выдвижение ярко выраженного, подчеркнуто симметрического принципа строфики и фразеологии. И этот принцип, конечно, активней и характерней для «Двойника», чем его амфибрахический стих, который, как уже говорилось, звучит и во многих других лирических произведениях Блока. И симметрия здесь, как и всякая композиционная симметрия, как бы упорядочивает и организует те смыслы, которые влекут стихотворение к стихийности и бесформенности. Тем самым она не только отражает, но и оформляет бесформенность, противостоит подавляющему душу «черному сну» (Блок), превращая его в осознанный, подвластный воле художника объект эстетического исследования («Искусство есть только космос — творческий дух, оформливающий хаос»,— писал Блок в 1909 году; VIII, 292). Здесь — как бы «предварительное», «априорное» сопротивление «страшному миру»,

как будто исходящее не от Блока, а только от самого искусства, от «искусства вообще», по природе своей несовместимого с хаосом.

Касаясь вопроса о композиционной симметричности «Двойника», я ограничусь лишь самыми общими замечаниями.

В стихотворении обращают на себя внимание редкие в русской литературе, а у Блока едва ли не единственные, секстинообразные (шестистрочные) строфы, которые к тому же сочетаются здесь с необычным для секстины трехстопным амфибрахием. Блок, вообще говоря, резко отталкивается от характерного для многих символистов маньеризма сложных канонизированных строф, и даже к форме сонета, широко распространенной в поэзии начала века, обращался лишь несколько раз.[1] Но в данном случае секстина, по-видимому, притянула его своей монотонной структурой. Хотя Блок, по сравнению со старой, так называемой «большой секстиной», внес в строфы «Двойника» значительные вольности, он сохранил все же общую для старой секстины тенденцию к однообразию рифм и к рифмам-словоповторам. На каждую из строф стихотворения приходятся две пары тройных рифм, распределенных так, что в первых трех строфах $^2/_3$ рифмующихся слов не только рифмуются, но и полностью повторяются. При этом в трех случаях в указанных строфах Блока повторяются и слова, примыкающие к рифмам, или эквиваленты этих слов:

Однажды в октябрьском тумане...
. . . . . .
И вот — в непроглядном тумане...

И стала мне молодость сниться...

(Так ранняя молодость снится...
. . . . . .
Вдруг вижу — из ночи туманной...
. . . . . .
Выходит из ночи туманной...

Эти симметрические повторы образуются в стихотворении опорными словами и словосочетаниями, создающими его мрачный фон (вся гамма туманов). Но вместе с тем симметрия повторов охватывает здесь и другие

[1] В 1905 г. Блок находил в сонетной форме «слишком неподвижную схему» (V, 587), да и в более поздний период склонен был высказываться о сонете критически (1915, V, 501).

слова-мотивы, о которых будет сказано ниже,—слова, контрастирующие с этим фоном, то, что относится к «напеву» и к «снам» о молодости. Так, с одной стороны, выявляется и закрепляется в стихотворении «изначальная», «фоновая» его стихия — сонная монотония, ассоциативно связанная с глубоко переживаемой Блоком трагической идеей о «вечной повторяемости» жизни. С другой стороны, в цепь симметрических повторов попадают и словесные темы, противоборствующие мрачному фону, хотя этот фон *количественно* преобладает.

Однако количественное преобладание нельзя отождествлять с поэтическим *результатом*, с решением. Мы не можем утверждать, что туманы и ночь одерживают победу в стихотворении Блока. Активная сила стихотворения — не монотония «страшного мира», не его застывшая маска, а противостоящее этой безвыходной неподвижности *лирическое событие*: светлое воспоминание («Память» в блоковском смысле), сопровождаемое взрывами живых чувств, а также явление двойника, который возникает из недр «страшного мира», но, как увидим далее, не отождествляется с тем, что его породило. То же и в структурном аспекте: статическая исходная предпосылка стихотворения преодолевается его наличной драматической динамикой, описательные мотивы перекрываются повествовательными, зловещий покой, никуда не ведущий,— движением, в конечном счете ведущим и обещающим.

4

«Второй силой» в «Двойнике», противостоящей первой — темному фону с его угрюмой неподвижностью, туманом и ночью,— является мотив «святого воспоминания». Так сталкиваются в стихотворении настоящее и прошлое «блоковского человека». В этом смысле «Двойник», как и многие другие стихотворения Блока,— микрокосм, в котором отражается сведенная к малому большая судьба блоковского героя, стадии его развития от прошлого к настоящему с проекцией в будущее.[1]

[1] Тема раздвоения, возникающая как результат столкновения в душе светлой памяти о прошлом и горькой опустошенности в настоящем, разрабатывалась в лирике и без помощи мифа о двойничестве (см., например, стихотворение В. Ходасевича «Перед зеркалом»).

Этим конфликтом «прежде» с «теперь» стихотворение Блока напоминает «Двойника» Гейне. Однако то, что у Гейне только намечено и формально ограничено горьким воспоминанием об ушедшей любви, у Блока усложнено конкретизацией и оценкой, распространенными и в сторону настоящего и в сторону прошлого. (В этом сопоставлении не следует видеть сравнительной оценки обоих стихотворений, поскольку «сложность» в эстетическом и во всех отношениях не обязательно превосходит «простоту», как и наоборот.)

Герою стихотворения Блока вспоминается молодость, молодая любовь, чистота. И, как обычно у Блока, это конкретное содержание в своей потенции расширяется, превращаясь в синтетический образ «светлого мира». И все это, как и темное окружение, подготовляется — хотя и в меньшей мере, чем оно,— предыдущими стихотворениями (см. III, 9—12): образом «путеводительного маяка», мыслями о родине («от родины не увела»), о «солнце юга», озарявшем святую землю, видением жены-мироносицы Марии Магдалины, победившей грех («Магдалина! Магдалина!»), и ясными словами о том, что тьма есть тьма (она названа здесь «ночной распутицей»).

Но особенно глубоко проникла в творчество Блока на всем его протяжении сама коллизия «прежде» и «теперь». По-видимому, наиболее рельефно она выступает в стихотворении, написанном за несколько месяцев до «Двойника»,— «Ты в комнате один сидишь...». В этом стихотворении, как и в позднейшем, которое служит предметом моего анализа, «прошлое» — «давно забытый час», несущий память о «первой любви» и «зорях»,— возникает как судья перед лицом человека, растерявшего прежние ценности и идущего к смерти своим «нищим путем» (поэтому стихотворение и включено в отдел «Возмездие»). Блок не хочет абсолютизировать это «прежде» в том содержании и в той форме, в которых его когда-то переживал, и тем более «возвращаться» к нему, забывая об окружающей реальной жизни, то есть не хочет «свято лгать о прошлом» (III, 35), которое оказалось невоплощенным, невоплотимым и прошло. Но идеальный смысл пережитого, сияющий над ним ореол, потенция этого «прошлого», устремленного в далекое будущее через голову настоящего, сохранили для Блока

на всем протяжении его пути свою значимость и святость.

При этом следует заметить, что Блок не вносит в «Двойнике» в светлый образ утраченной молодости оттенка «тайны», эзотеризма «Стихов о Прекрасной Даме» с их темой «вечной женственности» и соответствующими языковыми шифрами, хотя этот комплекс потенциально подразумевается в строках стихотворения, обращенных к «прошлому». Блок ко времени создания «Двойника» мыслил себя и своего героя уже не столько «носителем тайного знания», посвященным, сколько просто человеком, «как все, как вы», поэтом, который «поет», находясь «в толпе» (пролог к «Возмездию»). Вот почему, чтобы восстановить образ ушедшей светлой поры жизни своего героя, Блок, минуя элитаризм символистского языка, употребляет наряду с бытующими, все еще распространенными в русской поэтической культуре полустертыми формулами («позабытый напев», «мечтой уноситься», «молодость снится») откровенно подчеркнутую тривиальную фразеологию:

О, миг непродажных лобзаний!
О, ласки некупленных дев!

З. Г. Минц в своей монографии о Блоке высказывает мысль, что эти два стиха ироничны.[1] Я думаю, что она ошибается. Блок зрелого периода, когда пафос отталкивания от прежнего, от того, что он называл «тезой», ослабел у него, мог иронизировать скорее не над сутью своих молодых переживаний, а в большей мере над их формой («сказочность») и над возможностью их близкого и реального воплощения в жизнь. Но и независимо от этого, если бы он допустил иронию в приведенном двустишии «Двойника», построенного на противостоянии «прошлого» с его свежестью и чистотой и «настоящего» с его «непроглядным туманом», он превратил бы стихотворение в «бесконфликтное», то есть изменил бы всю его основу. Можно думать, что здесь — не ирония, а мудро продемонстрированная высокая наивность, беззащитность слова, то есть того мира, разрушаемого жизнью, который за этим стоял.

Здесь характерное для Блока с его склонностью к

[1] См.: З. Г. Минц. Лирика Александра Блока (1907—1911). Тарту, 1969, с. 122.

поэтике романса, к романсной линии в лирике А. Григорьева, Фета, Апухтина, исключительно смелое языковое и не только языковое «опрощение» (даже гипербола «опрощения»), та видимость банальности, которая на самом деле, в блоковском смысловом контексте, конечно, не является таковой. Более того, эти «банальные» пассажи Блока под напором строящих его творчество поэтических идей (его «мифа», всей динамики его духовной судьбы), сохраняя налет старинного высокого благородства и чистоты, обогащались новым и совсем не банальным содержанием.

В данном случае большое значение в преобразовании «банального» имеет связь «светлого мира», открывшегося герою стихотворения, с блоковской концепцией «музыки».

Выражением мечты о «потерянном рае», лоном, ее рождающим, является «музыкальный звук», «напев» (это слово в стихотворении повторено два раза):

Однажды в октябрьском тумане
Я брел, вспоминая напев.
. . . . . .
И вот — в непроглядном тумане
Возник позабытый напев.

В системе «Двойника» «напев» — эмпирический символ, совмещающий прямое и «дополнительное», синтетическое содержание. Это — символ, несущий всю полноту воспоминаний героя о юности и в пределе восходящий к своей вершине — к характерно блоковскому представлению о «музыке» как сущности мира. Закономерность такого толкования подтверждается тем, что в одном из самых проникновенных стихотворений Блока возникновение «звука» («музыка»), в такой же мере, как и в «Двойнике», открывает все дальнейшее «мистериальное» действие этого стихотворения.

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

1912

И в другом, программном стихотворении «Художник» (1913) таинственное дыхание «музыки» — оно названо здесь «звоном» — служит импульсом и основой воспроизводимого процесса творчества:

В жаркое лето и в зиму метельную,
В дни ваших свадеб, торжеств, похорон,
Жду, чтоб спугнул мою скуку смертельную
Легкий, доселе неслышанный звон.

«Звук» и «звон» в этих контекстах менее конкретны и эмпиричны, чем слово «напев» (оно почти синонимично «мотиву», «мелодии», «песне»), но природа всей этой звуковой символики почти однородна. Общий смысл таких стихов воспринимается каждым чутким к поэзии сознанием. Тем не менее эта символика доступна *в своей полноте* лишь читателю, посвященному в то единое и целостное произведение искусства, которое мы называем творчеством Блока. И если она доступна и раскрывается в восприятии, слово «напев» становится смысловой точкой, распространяющей свою *поэтическую* радиацию на смежные компоненты.

Однако «напев», оживший в душе героя стихотворения, «блоковского человека», его сон о потерянном рае, о молодости заключает в себе не только противоядие против «страшного мира», но и некую потенциальную опасность. Уносясь мечтой «от ветра, дождя, темноты», герой в какой-то мере уносится и от окружающей жизни. Еще немного, и он может превратиться в двойника, но не в того, которого он встречает, а в другого, противоположного, о котором писал молодой Блок,— в бесплотного мечтателя, «белого призрака» (I, 206), отстранившегося от реального мира (о соблазне возвращения на этот уже изжитый путь говорится в стихотворении «Повеселясь на буйном пире...» (1912), также, хотя и по-иному, затрагивающем тему двойника). Андрей Белый, бегло касаясь в своей характеристике Блока стихотворения «Двойник», прямо называет лирического героя этого стихотворения именно таким двойником-мечтателем.[1] Если бы это действительно было так, получилось бы то, чего Блок не хотел. «...Я ведь никогда не любил «мечты»,— писал он Ан. Чеботаревской в 1915 году,— а в лучшие свои времена, когда мне удается более или менее сказать свое настоящее,— я даже ненавижу «мечту», предпочитаю ей самую серую действительность» (VIII, 451). Даже приняв во внимание полемическую заостренность этого признания, нельзя

[1] А. Белый. Воспоминания о Блоке. «Эпопея», № 4, 1923, с. 274.

отрицать его значимости для Блока. Но мечта в стихотворении «Двойник» является только моментом в сознании героя, она не отрывает теперь «блоковского человека» от действительности, серой и мрачной, которая присутствует здесь же рядом. И кроме того, даже в своем моментальном явлении эта мечта не бесплотна, как не бесплотна молодая любовь, живая женщина («вернешься ли ты?») и «ласки... дев» — все то, о чем вспоминает герой. Андрей Белый чутко улавливает потенцию стихотворения, но без достаточных оснований представляет ее реализованной.[1]

Знаменательной особенностью «Двойника» является сочетание его условно-фантастической ситуации со скрытой за текстом реально-психологической мотивировкой.

Столкновение двух сил — неподвижного «страшного мира» и засветившегося в душе героя образа юности («юность — это возмездие»), как уже было сказано, составляет в стихотворении его изначальный конфликт, создающий напряжение смысловых полюсов и приводящий лирический сюжет в движение. Именно этот конфликт, резко выделяющий заложенные в душе ценности, и мотивирует возможность осознания, объективации противоположного им начала, персонифицированного в образе двойника. Если бы лирический герой не ушел в светлую сферу душевной жизни и оставался бы слитым с темным фоном, он не мог бы разглядеть рядом с собой свою темную тень — двойника. Такая психологически достоверная, реальная мотивировка составляет ядро блоковской фантастики и является основой ее поэтической силы и в данном случае, и вообще.

Отсюда можно вывести и схему тематической структуры стихотворения. Оно построено как *триада*: столкновение двух тем, рождающее третью: «страшный мир» — пронизанное «музыкой» светлое воспоминание — образ двойника.

---

[1] Интересно сравнить с «Двойником» почти совпадающее с ним по «сюжету» одноименное и, по-видимому, синхронное ему стихотворение Вл. Пяста, поэта-символиста, близкого друга Блока («Ограда», СПб., 1909). Это стихотворение построено именно по той схеме (дуалистически-прямолинейной), которую искал Белый в блоковском «Двойнике». Лирический герой стихотворения Пяста — мистик, постигший «тайну» и готовый унестись от земли; его двойник — тупой пошляк, втягивающий героя в сферу приземленной материальной жизни — «плоти», «крови», «костей».

5

Двойник — это часть души лирического *я* Блока, темная ее сторона, которая — в восприятии поэта — уже соприкоснулась с недобрыми тайнами инфернальных сфер. Это о нем, о таком же двойнике сказано в стихотворении 1907 года «Клеопатра» (здесь он не отделен от лирического *я*):

Я сам, позорный и продажный,
С кругами синими у глаз.

Двойник — порождение «страшного мира» и одновременно жертва этого мира. «Стареющий юноша» — смелый и точный оксюморон, который в сочетании с краткой исповедью двойника в 4-й строфе создает образ неприкаянного шатуна, беспутника, душевно бесприютного и опустошенного прожигателя жизни (в черновике 3-й строфы говорится и повторяется, что он выходит «из мглы ресторанной»; III, 502). Осознание в себе двойника есть акт выделения и отчуждения «зла», потенциально присутствующего в личности и искажающего ее. Иначе говоря, разделение в себе добра и зла. Если в этом акте мы еще не можем увидеть прямого движения индивидуальности по восходящей линии, то во всяком случае должны признать совершившееся предпосылкой к очищению и духовному росту личности. Нужно найти и назвать зло, чтобы суметь с ним справиться. И Блок это делает: его поэзия в глубочайшей, хотя и не всегда явной своей основе — аксиологична.

«Ваше письмо меня серьезно обрадовало,— писал Блок С. А. Богомолову в 1913 году.— Очень ярко бросается в глаза борьба, происходящая в Вас: борьба *старого*, нейрастенического, самолюбивого, узкого, декадентского — с *новым* — здоровым, мужественным, почувствовавшим наконец, что мир безмерно больше и прекраснее, чем каждый из нас. Что радостнее всего, мне кажется,— *второй побеждает*. Самоосуждение строгое — только к благу. Только «половинное» самоосуждение может приводить к отчаянию. Осуждайте себя, ненавидьте, не бойтесь этого. Вы сами увидите, как из такого самоосуждения рождается новый человек» (VIII, 412). Прямолинейно-учительский, «толстовский» стиль этих высказываний мы не можем признать характерным и адекватным поэзии Блока, диалектически сложной и чуждой демонстративного морализирования. И все же

мысли, высказанные Блоком, имеют к ее внутренней сущности, *к ее глубинной логике* прямое отношение.

Я не ставлю задачу прокомментировать текст стихотворения, выявляя его движение последовательно, от этапа к этапу. Однако смысл стихотворения остался бы нераскрытым без некоторых последующих замечаний.

Я уже обращал внимание на то, что тема «страшного мира», за исключением самого образа двойника, пребывает в стихотворении в пассивном состоянии. Она соответствует «пейзажному фону», мареву, уличному туману и не случайно дается в приглушенной интонации (ни одно из пейзажных вкраплений не вызывает повышения голоса). Наоборот, все то, что лирический герой говорит о своих чувствах, составляет динамический, интонационно повышенный план стихотворения. Промозглый туман, в котором «уютно угрюмствовать» (выражение Блока), не затушил в герое душевного огня. Его горячие признания — его речь с восклицательными и вопросительными знаками, многоточиями и паузами — свидетельство его волнения, его сопротивления «страшному миру».

Но самое поразительное в стихотворении, имеющее прямую связь с той линией в его содержании, о которой только что говорилось,— трагический исповедальный шепот двойника:

...Устал я шататься,
Промозглым туманом дышать,
В чужих зеркалах отражаться
И женщин чужих целовать.

Дело в том, что и в шепоте двойника, и в самой фигуре этого промотавшего себя в *чужом* ему мире шатуна и беспутника намечаются противоречивые, оксюморонные начала. Двойник шепчет, то есть не смеет говорить громко, но он и улыбается нахально; он улыбается нахально, но его образ печальный, то есть лирически наполненный; он шатается по чужим местам и, как потасканный Дон Жуан, целует «женщин чужих», но он устал шататься и целовать чужих женщин. И в его речи новая, единственная здесь интонация — шепотливая лишь по форме, а по сути приглушенно-страстная, горько-покаянная и глубоко лирическая («упоение гибелью»).

В этой краткой речи двойника большая сила. Здесь уже нет однообразных, возвращающихся «на круги своя» рифм-словоповторов: прерывистая монотония, порожденная беспросветным маревом «страшного мира»,

нарушается самим его порождением — двойником. Напор глагольных рифм — инфинитивных и возвратных — и связанных с ними, управляемых ими полусимметричных фраз придает монологу двойника стремительный характер, резко и подчеркнуто контрастный по отношению к предшествующему тексту. Причем в создании этой контрастности особую роль играет слово «шататься», заглавное в речи двойника. Оно распространяет свой стилистический ореол на весь монолог, способствуя превращению его в стилистическую полемику с такими речениями «высокого строя», как «лобзаний», «девы», «мечты», «напев» (с отсветом символа «музыка» — в блоковском смысле). Здесь — лирическая кульминация стихотворения. И это не только контраст, но и некое поэтическое преобладание, эмоциональный перевес одного стиля над другим, мира беспощадно реального над миром уже полусуществующим, «настоящего» — над «прошлым» (см. выше: «предпочитаю ⟨...⟩ самую серую действительность»). Не только напев, но и двойник оказывается «музыкальной» величиной.

Какой же вывод следует сделать из этих наблюдений? Признать лирическую победу, перевес двойника над героем, субъектом стихотворения, то есть все-таки, в конечном счете, торжество «страшного мира»?

Конечно, такой вывод был бы неверным. Во-первых, правда лирического героя, его мечта сама по себе остается приглушенной, но неопровергнутой, не вовсе отодвинутой в прошлое. Во-вторых, двойник, как это было отчасти показано, не тождествен «страшному миру». Он — порождение не только «страшной действительности», но — в своих изначальных основах — и того лирического *я*, которому звучит «напев». Иначе он не отрицал бы всего того, чем он обязан «страшному миру» — привычной, но все же *чужой* ему жизни (эпитет повторен два раза: «в *чужих* зеркалах» и «женщин *чужих*»), наполненной «*промозглым* туманом», в котором приходится «*шататься*» (все эти негативные формулы из *его* речи).

Получается так, что не только рассказчик стихотворения, автор, увидел и осознал двойника как недоброе и чуждое ему существо, но и сам двойник осознал в себе и вне себя эту ночь. Двойник — продукт рефлексии и распада, но он и сам — это видно сквозь легкую дымку эстетизации из его монолога — болезненно ощущает

свой распад. В двойнике Блока, *уставшем* от существования в «страшном мире» и, может быть, готовом проклясть этот мир, есть еще нечто живое и человечное, вошедшее в него от героя-рассказчика. В этом заключается одно из проявлений «духа цельности» поэзии Блока, указание на ее внутреннее единство, сохраняющееся даже в самом жестком раздвоении. «Зло» двойника не абсолютное — оно способно само себя изживать. Этот стойкий мотив в творчестве Блока третьего тома, мотив грозного недуга, «высокой болезни», «тоски и скуки», ведущей к непримиримой тревоге (см. III, 72, 93, 223, 82, 46),— проявление тех взрывчатых сил, которые демонически вооружают личность, защищают ее во мраке и которые в конце концов должны обрушиться во всей своей мрачной ярости, со всей силой любящего и ненавидящего духа на твердыни «страшного мира», в какую бы форму он ни облекался. Здесь заложена та логика, которая неудержимо влечет это стихотворение и подобные ему, включенные в цикл «Страшный мир», к последующему циклу — «Возмездие» и далее — к «Ямбам»:

Презренье созревает гневом,
А зрелость гнева — есть мятеж.

Не могу не признать, что в таком понимании «Двойника» скрывается опасность «мажорного уклона» в истолковании трагической поэзии Блока, опасность, о которой иногда заставляют вспоминать посвященные ему работы, не избежавшие преувеличенно мажорной тональности. Однако зрелище отраженного в «Двойнике» «страшного мира» — пассивного, но втягивающего и в этом стихотворении отнюдь не побежденного — предохраняет от прямолинейных, слишком оптимистических толкований блоковского текста. Видение двойника, какие бы признаки надежды его ни сопровождали,— явление мрачное и трагическое, как и все стихотворение, если брать его в целом. Последняя его строфа, в которой сказано об исчезновении призрачного пришельца, подтверждает эти выводы. В заключительной строфе вопросительно и задумчиво говорится о возможном тождестве двойника и лирического героя,— и эта догадка, притворившаяся вопросом, бросает обратный свет на предыдущие строфы, проясняя смысл стихотворения (не случайно последняя вопросительная фраза выделяется в пуантированную, подчеркивающую ее значение кон-

цовку). Мрачное движение темы как будто подкрепляется мелодическим строем 5-й строфы, прерывистым, приглушенным, с ниспадающей эмоцией, почти подчиняющим себе вопросительную интонацию заключительных стихов.

И все же эти поправки не отменяют всего того, о чем сказано на предыдущих страницах. То, что могло представиться при первом взгляде возвратом стихотворения на исходные позиции («вечное возвращение»), на самом деле отсутствует. Стихотворение кончается не тем, с чего началось. В нем потенциально свершается этически-познавательное действие, которое препятствует такому возврату. Двойник еще может вернуться и вернется, например в образе «тоскующего вампира» («Песнь Ада», 1909), или «нищего дурака» («Пристал ко мне нищий дурак...», 1913), или даже — редкая форма иронии у Блока! — в облике «обмызганного кота», в сущности кота — Дон Жуана («Когда невзначай в воскресенье...», 1913).[1] Но герою-рассказчику этот будущий возврат кажется теперь странным:

И стало мне странным казаться
Что я его встречу опять.

Здесь — уже предчувствие возможной победы. Силы жизни и совести присутствуют в печальном стихотворении Блока и не сдаются «страшному миру». Добро и зло, готовые смешаться в сознании человека, на которого пала «тень Люциферова крыла», уходят — насколько им позволяет диалектическое единство жизни — каждое в свою сферу. И это праведное разделение того, что должно быть разделено,— разделение, осуществляемое силою совести и моральной воли блоковской поэзии,— помогает герою Блока видеть и понимать жизнь такой, какая она есть, и укрепляет его на его трудном, торном и трагическом пути, ведущем к будущему.

1973

[1] Кстати сказать, эта снижающая «анималистическая» тенденция в трактовке двойников Блоком останавливает на себе внимание как один из особых, «малых вариантов» темы. «Обмызганным котом» (ср. у Маяковского: «Вот так я сделался собакой...», 1915) дело у Блока не ограничивается. У него есть еще двойник, вернее двойник двойника, усталого, вежливого и страшноватого джентльмена, требующего трезвости и смирения, — приведенный джентльменом «лохматый пес» с «добрым взором» и «лапой жесткой» («Осенний вечер был...», 1912), выполняющий приблизительно ту же функцию, что и ворон в знаменитой балладе Эдгара По.

2

КРИТИЧЕСКАЯ ПРОЗА БЛОКА

1. О ПРОЗЕ БЛОКА

Составляя в 1917 году план издания своих сочинений,[1] Блок обронил широкое и многозначительное слово: «проза». Этим словом в таком же смысле Блок пользовался и раньше (см. V, 676 и VIII, 184). Он обозначал им свои критические и публицистические статьи, речи, этюды, очерки, рецензии. Очевидно, к этому перечню в какой-то мере можно присоединить и дневник Блока, который, как уже упоминалось, он, по-видимому, собирался частично использовать в печати, а также многое из его записных книжек и писем. Наше право называть все это «прозой» основывается не только на том, что другого подходящего собирательного понятия мы не имеем. Когда мы условно именуем очерки и статьи Блока «прозой», мы характеризуем их своеобразие, отмечаем их эстетическую значимость, их принадлежность к искусству, иначе говоря, подчеркиваем ту их особенность, которая не часто и не в такой мере встречается в критических и публицистических сочинениях других авторов.

Проза создавалась Блоком на протяжении всей его литературной жизни, рядом со стихами (первые рецензии написаны им в 1903 году). Хотя он и жаловался иногда (например, в письме к Л. Я. Гуревич 1911 года), что писание прозы «отбивает» его от главного дела, от стихов,[2] но его работа над прозой приостанавливалась редко и сравнительно лишь на короткое время.

Сосуществование этих двух сфер, стихов и прозы, в творчестве одного писателя — факт, достойный внимания. Одним из признаков неблагополучия современной ему литературы Блок считал растущую в ней специали-

[1] Этот план опубликован Вл. Орловым в «Литературном наследстве», № 27—28, 1937, с. 536—539.

[2] О том же — его письмо к матери от 5 апреля 1910 г. («Письма Александра Блока к родным», т. II. М. — Л., 1932, с. 69).

зацию, «в частности — разлучение поэзии и прозы». «Мы часто видим,— писал Блок,— что прозаик, свысока относящийся к поэзии, мало в ней смыслящий и считающий ее «игрушкой» и «роскошью» (шестидесятническая закваска), мог бы владеть прозой лучше, чем он владеет, и обратно: поэт, относящийся свысока к «презренной прозе», как-то теряет под собой почву, мертвеет и говорит не полным голосом, даже обладая талантом ⟨...⟩ Россия — молодая страна, и культура ее — синтетическая культура. Русскому художнику нельзя и не надо быть «специалистом». Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте; тем более — прозаик о поэте и поэт о прозаике» (VI, 175). Блок не только помнил о своих соседях по литературе — великих и малых прозаиках — и всесторонне считался с их художественным опытом, но и сам был причастен к «прозаической стихии» словесного искусства.

Творчество Блока — как большая река, которая, сохраняя свое единство и направление, образует несколько параллельных русл. Основой и средоточием творчества Блока является, конечно, его *лирическая поэзия*, раскрывающая и создающая личность поэта и весь доступный ему мир. Динамическими центрами, узлами, в которых стягиваются назревающие противоречия поэтического сознания Блока, «блоковского человека», служат его *драмы*. В *поэмах* — имею в виду «Возмездие» и «Двенадцать» — Блок обобщает историческую действительность, судьбу страны («Двенадцать») и судьбу своего героя, который здесь уже не только сознание, как в лирике, но и объективный образ, развернутый в истории, на огромном фоне эпохи («Возмездие»). *Проза* Блока, оставаясь лирической, обращена не к личности поэта, как таковой, и преломляемому в личности миру, а к литературе, культуре, к русской духовной и общественной жизни в прямом и конкретном смысле. Если в стихах Блок, говоря о себе, создает образ человека и поэта своей эпохи, то в прозе он, кроме того,— критик, публицист, *литератор*, находящийся в тесном общении с идейной и художественной современностью. Проза заземляет, дополняет и во многом объясняет его поэзию, а поэзия кристаллизует, углубляет, освещает его прозу концентрированным лирическим сознанием.

Работа Блока как автора прозаических сочинений была велика по объему и многообразна по темам и

жанрам.[1] Блок написал больше ста статей и приблизительно столько же рецензий. Значительная их часть заключает в себе размышления о современной ему русской литературе. Блоку принадлежит ряд статей и речей, характеризующих литературу прошлого: Пушкина, Гоголя, Льва Толстого, Аполлона Григорьева, Ибсена, Стриндберга, отдельные произведения Шекспира, Шиллера и др. Большое место в литературном наследстве Блока занимают его выступления на театральные темы. Блок проявил себя как публицист-лирик, поставивший в своих статьях вопрос о народе, интеллигенции и революции. Принципиальное значение имеют также философско-исторические и эстетические опыты Блока, такие, как «Крушение гуманизма», «Катилина», «Стихия и культура», «Краски и слова» и др.

В прозе Блока, в отличие от его стихов, «личная тема» формально отсутствует, но все темы звучат лично и лирически. Статьи Блока за редкими исключениями — лирические статьи, в которых интуиция и непосредственное синтетическое восприятие имеют огромное значение и часто превалируют над анализом. «И пусть мне скажут, что я не критикую, а говорю лирическое «по поводу»,— замечает Блок по поводу своего отзыва о пьесе Леонида Андреева.— Таково мое восприятие» (V, 192).

---

[1] Вопрос о прозе Блока затрагивался во всех общих монографиях о нем, а также в следующих специально посвященных ей статьях: В. Гольцев. Александр Блок как литературный критик. «Новый мир», 1931, № 1; А. Линин. А. Блок — критик. «На подъеме», Ростов н/Д, 1932, № 12; В. Десницкий. А. Блок как литературный критик. — В кн.: А. Блок. Собр. соч., т. 10. Л., 1935; Д. Мирский. О прозе Александра Блока. — Там, же, т. 8. Л., 1936; М. И. Дикман. Блок-критик. — В кн.: История русской критики, т. 2. М. — Л., 1958; В. Н. Голицына. К вопросу об эстетических взглядах А. Блока (дооктябрьский период). «Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена», т. 306, 1966; Л. Озеров. Блок-прозаик. — В кн.: Александр Блок. Собр. соч. в шести томах, т. 6. М., 1971; С. В. Бураго. Стиль художественно-философского мышления и позиция Александра Блока. Автореферат. Киев, 1972; Д. М. Поцепня. Проза А. Блока. Стилистические проблемы. Л., 1976; В. П. Енишерлов. Александр Блок — литературный критик (1902—1918). Автореферат. М., 1979, и в некоторых других работах на более частные или более общие темы. Авторы большинства этих работ, выдвигая в них на первый план характеристику взглядов Блока на литературу и искусство, не ставили себе целью синтетическое исследование блоковской прозы, ее содержания, структуры и эстетической природы.

Признание такого рода Блок мог бы сделать и во многих других случаях.

Творчество Блока, объединяющее основные жанровые сферы словесного искусства, отличается исключительным единством. Поэтому вполне естественны переклички стихотворений, поэм и драм Блока с его прозой. Помимо общей их связи по духу, направленности, лирической тональности, характеру и содержанию образности, по многим ведущим темам и основным мифам, можно указать также целый ряд вполне конкретных совпадений в их содержании. Эти совпадения, между прочим, помогают судить о развитии творческого процесса у Блока, направленного *почти всегда от стихов к прозе.*

Стоит отметить, например, тематические переклички в статье «Безвременье» (1906, октябрь) со стихотворением «Осенняя воля» (1905), поэмой «Ночная Фиалка» (1906, закончена в мае) и пьесой «Песня Судьбы» (1907—1908); в статье «Поэзия заговоров и заклинаний» (1906, октябрь) — со стихотворением «Русь» (1906, сентябрь); «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» (1906, ноябрь) — со стихотворениями «Влюбленность» (1905) [1] и «Так окрыленно, так напевно...» (1906, октябрь); статьи «О лирике» (1907) — со многими стихотворениями второго тома; статей о народе и интеллигенции, стихии и цивилизации (главным образом ноябрь — декабрь 1908 года) — с циклом «На поле Куликовом» (в основном — июнь 1908 года) и пьесой «Песня Судьбы» (апрель 1907 — апрель 1908 года); в статье «Ирония» (1908) — со стихотворениями «Друзьям» (1908) и «Когда я прозревал впервые» (1909); в очерках-миниатюрах «Молнии искусства» (1909, осень) — с «Итальянскими стихами» (1909, май — август); в речи «Памяти Врубеля» (1910, апрель — май) — со стихотворением «Демон» (1910, 19 апреля); в некрологе «Памяти В. Ф. Коммиссаржевской» (1910, март) — со стихотворениями «Голоса скрипок» (1910, февраль) и «На смерть В. Ф. Коммиссаржевской» (1910, февраль); статьи «Ответ Мережковскому» (1910) — со стихами о России; статьи «Противоречия» (1910) — со стихотворе-

[1] Эта статья и стихотворение имеют, впрочем, общий более ранний источник — замечательное письмо Блока к своей невесте от 24 июня 1903 г. (Александр Блок. Письма к жене. М., 1978, с. 183—184).

нием 1914 года «День проходил как всегда...»; статьи «Интеллигенция и революция» (1918, 9 января), а также «Катилина» (1918, апрель — май) — с «Двенадцатью» (1918, 8 января — 4 февраля); речи «О назначении поэта» (черновой набросок 7 февраля 1921 года) — со стихотворением «Пушкинскому дому» (1921, 11 февраля. В данном случае последовательность не имеет значения: стихотворение написано «преднамеренно», «по заданию») и т. д.

Таких сближений можно сделать еще очень много, значительно больше того, чем это сделано выше. Выяснение общих закономерностей, определяющих отношение прозы Блока к другим сферам его творчества, представляет собой предмет особого интересного и обширного исследования и не может быть осуществлено в этой работе. Можно только сказать предварительно, что в тех случаях, когда Блок переводил образный язык своих стихов на язык прозы, он не столько заменял эти образы логическими построениями, сколько превращал один художественный ряд в другой, часто такой же художественный, а иногда почти полностью и почти без изменений переносил стиховые образы в прозу.

Но богатство прозаических произведений Блока не сводится только к тому, в чем они совпадают с другими видами его творчества. Нельзя согласиться с Ю. Н. Тыняновым, который считал, что в создании образа Блока, поэта и человека, его проза не принимает участия.[1] Столь же сомнительным кажется мнение автора статьи о прозе Блока, Д. П. Мирского, утверждавшего, что «художественность» блоковской прозы «в конечном счете паразитична по отношению к стихам Блока».[2] Эти высказывания несомненно связаны с недооценкой прозаических произведений Блока.

Нет сомнения, что Блок входит в русскую и мировую художественную культуру прежде всего как поэт — автор стихотворений, поэм и драм. Проза его, как уже было сказано, во многом поясняет, комментирует его стихи, объединяет их в сознании читателя общими идеями, представляет их мотивы и образы в новых ракурсах.

---

[1] Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 512; а еще резче — в его статье «Блок и Гейне» (сб. «Об Александре Блоке», Пб., 1921, с. 232).

[2] Д. Мирский. О прозе Александра Блока. — В кн.: Александр Блок. Собр. соч., т. 8. Л., 1936, с. XIII.

Но она не заслоняется стихами Блока. Она не только часто совпадает с ними, но и отличается от них по содержанию, прибавляет к общему облику поэта нечто вполне новое, исключительно важное, самоценное, выходящее за рамки его стихотворной лирики. Достаточно сказать, что многие значительные для Блока темы — народа и интеллигенции, стихии, культуры и цивилизации — в наиболее отчетливом виде прозвучали именно в его прозе. Формулы его борьбы с декадентством, индивидуализмом, эстетством отчеканились именно в его статьях. Его творчество эпохи Октябрьской революции, очень богатое и напряженное, до конца дней поэта не потерявшее своего блеска,— было представлено, помимо «Двенадцати» и «Скифов», одной лишь его прозой. Можно утверждать, что его идейное развитие, логика духовного пути обнаруживаются в его прозе иногда даже более наглядно, чем в лирике.

Проза Блока обращает на себя внимание и с другой стороны. Она поражает своей грацией, естественным изяществом своей словесной ткани, поэтическим слухом автора, но еще более — тем благородно-человеческим чувством *целого*, в котором исходящие от Блока так называемые чисто эстетические оценки занимают подчиненное место, соответствуют лишь частным истинам. Главное достоинство и ценность прозы Блока — в том, что она по своему внутреннему заданию *синтетична* в самом высоком смысле этого слова. В статьях Блока изумляет редкое в раздробленном сознании эпохи сочетание духовной напряженности, тонкой художественной культуры с глубоким чувством ответственности перед своей совестью, народом и историей. В своей прозе Блок подымается временами до горячего и страстного гражданского пафоса, выступает как носитель общественной совести, публицист, свидетельствующий о всеобщем неблагополучии, о «тихом сумасшествии», которое овладело жизнью буржуазной России.

Такие статьи Блока, как «Стихия и культура», «Ирония», «Три вопроса», «Вечера «искусств», «Горький о Мессине», «Интеллигенция и революция», останутся в числе лучших образцов русской публицистики начала XX века. Но и многие литературно-критические и литературно-философские его сочинения — «Поэзия заговоров и заклинаний», «О театре», «Солнце над Россией», «Памяти Августа Стриндберга», «Судьба Аполлона Гри-

горьева», «Крушение гуманизма», «О назначении поэта», очерк «Дневник женщины, которую никто не любил» и некоторые рецензии, хотя бы на пятый сборник «Знания», или на «Земную ось» Брюсова, или на стихи Георгия Иванова — очень весомы и значительны. Даже письма Блока, какую-то часть их (например, письмо К. С. Станиславскому 1908 года о России, к В. В. Розанову о революции; некоторые письма к матери и жене, к Андрею Белому, письма к А. И. Арсенишвили, к В. Н. Княжнину 1912 года), многие страницы из дневника нужно признать явлением художественного творчества в высоком смысле слова. А. Белый думал даже, что в письмах и дневниках Блок был «острее и непринужденнее», да и вообще сильнее, чем в своих статьях.[1] Считая этот вопрос едва ли разрешимым объективными средствами и оставляя его открытым, мы можем лишь повторить общее признание ценности прозы Блока во всех ее видах.[2]

[1] «Записки мечтателей», 1922, № 6, с. 21.

[2] Значительность прозы Блока признают в настоящее время все советские исследователи поэта. Но интерес к его прозе начинает проявляться и за рубежом. Этим интересом отмечен целый ряд работ иностранных исследователей Блока (вопрос о сравнительной научной ценности этих работ в данном случае я не ставлю). Например, английский критик Сесил Киш в своей книге о Блоке называет его «мастером прозы» и видит в блоковских прозаических сочинениях такое же высокое качество («утонченное и совершенное мастерство»), как и в его стихах (Cecil Kisch. Alexander Blok, prophet of revolution. London, 1960, p. 122, 195, 197). В книге о Блоке американского исследователя Ф. Д. Рива (F. D. Reeve. Aleksandr Blok. Between Image and Idea. New-York and London, 1962) изложению статей Блока отводится особая глава. С еще большим вниманием к прозе Блока относится автор немецкой монографии о нем, Р.-Д. Клуге (Rolf-Dieter Kluge. Westeuropa und Russland im Weltbild Aleksandr Bloks. München, 1967). Следует упомянуть также изданный в Лозанне большой том переведенных на французский язык избранных статей Блока с комментариями переводчика Жака Мишо и его кратким этюдом о прозе поэта (Alexandre Blok. Oeuvres en prose. 1906—1921. Traduction et preface de Jacques Michaut. «Classiques Slaves». Editions l'Age d'Homme. S. A. Lausanne. 1974). «Таким образом, — пишет Жак Мишо, — мы имеем в русской литературе редкий пример согласованности (juxtaposition) стихов и прозы, который заслуживает быть отмеченным. В творчестве Блока присутствуют одновременно и почти постоянно (если исключить три последних года его жизни) оба жанра сразу. В результате мы имеем пример редкого сцепления. Проза Блока не является, как иногда считают, только дополнением, простым комментарием к его поэтическому творчеству; напротив, она обогащает его поэзию глубиной взглядов, значительностью, разнообразием тем и приобретает для нас самостоятельную ни с чем не сравнимую ценность» (с. 542—543).

Конечно, не все написанное Блоком в прозе близко и понятно современному советскому читателю. С некоторыми суждениями поэта он может не согласиться. Он помнит, что Блок был тесно связан с русским символизмом, отделенным от советской действительности и советской литературы — независимо от проблемы его значения в прошлом — глубоким водоразделом. В самом деле, Блок в продолжение всего своего творческого пути тяготел к идеалистическому мировоззрению. Он не пытался подкрепить свои размышления о литературной и общественной жизни ее углубленным социальным анализом. Явления духовной культуры он видел яснее, чем их историческую основу, следствия понимал лучше, чем причины. Мистический эзотеризм, сгущенная и не всегда внятная для широкой аудитории метафоричность мысли и языка оставили свой след в ранних прозаических сочинениях и письмах Блока и в таких более поздних его выступлениях, как статья «О современном состоянии русского символизма». Иной раз импрессионистические ходы и условности символистического стиля мешают современному читателю почувствовать глубокую и человечески *простую* основу мысли поэта. Сам Блок, относящийся к своему творчеству с большой строгостью, считал, что его статьи (во всяком случае юношеские), если объединять их в книгу, «нуждаются в сильной переработке».[1]

Но значение этих особенностей прозы Блока и «недостатки», которые он сам в ней находил, не следует преувеличивать. Проза Блока как целое — замечательное явление его человеческой и гражданской совести, его разума, сердца и вкуса. Она свидетельствует об изумительной чуткости Блока к движениям жизни и искусства, об его исключительной писательской правдивости и требовательности, о его бдительном отношении к культуре и непрестанной тревоге его духа. «Душа моя — часовой несменяемый,— писал Блок Андрею Белому в 1907 году,— она сторожит свое и не покинет поста. По ночам же — сомнения и страхи находят и на часового» (VIII, 200).

---

[1] Александр Блок. Автобиография (1915, VII, 15), ср.: М. А. Бекетова. Александр Блок. Биографический очерк. Л., 1930, с. 95.

2. ЛИТЕРАТУРНОЕ ОКРУЖЕНИЕ

Блок — поэт рубежа, пролегающего между двумя эпохами русской жизни, поэт, сформировавшийся в обстановке напряженной борьбы политических, философских и эстетических идей. Неся в себе великий гуманистический опыт XIX столетия, Блок приложил к нему опыт XX века — эпохи революций и кровопролитных войн, пробуждения народа, напряженной духовной жизни, исканий, идейных перестроек, эпохи грандиозного торжества цивилизации и науки, идейных кризисов, высокого коллективизма и крайнего индивидуализма, эстетической сложности и открытий «нового искусства».

Вопрос о соотношении Блока с «новым искусством», то есть прежде всего с символизмом, а следовательно и о природе и литературных позициях символизма, имеет для понимания Блока и его прозы большое значение.

В своих истоках символизм — идеалистическое искусство, растущее на почве разобществленного сознания. Однако характеристику и оценку символизма — в широком смысле слова,— как и родственного ему во многих отношениях русского и особенно немецкого романтизма, нельзя сводить к однозначной формуле, тем более подходить к нему с презумпцией виновности. Говоря о значении символизма в истории литературы, на первое место приходится выдвигать противоречивость и многосложность этого явления, вызванного к жизни переходным, кризисным периодом. В символизме совмещались квиетизм и антидемократические тенденции (они были наиболее активны в 90-х годах) с борьбой за свободу личности, с романтической критикой буржуазного филистерства и либерализма, переходящей в пожелание гибели буржуазному миру, в стремление к преодолению индивидуализма и даже в утопическую мечту об универсальном преображении жизни и слиянии с народом. (Антииндивидуалистическим духом было пронизано также одноприродное с символизмом творчество Врубеля, Скрябина и раннего Стравинского.)

Символисты отнюдь не отрекались от всех завоеваний русской классической литературы XIX века, настойчиво культивировали многие из ее традиций, стремились опереться на классику, по-своему понятую и переосмысленную, но революционно-демократическая линия рус-

ской мысли и русского искусства оставалась для них в большинстве случаев чуждой и часто враждебной.

Культура 60-х годов в ее основных исторически сложившихся формах и позднейших модификациях представлялась символистам односторонней, бессильной помочь в осмыслении явлений изменившейся действительности и «современного сознания». Представители «нового искусства» обвиняли эту культуру в игнорировании «вечных», философско-религиозных тем, считали ее погруженной в «утилитарные», «земные» интересы, в проблемы общественного устройства, благородные, но не соответствующие запросам личности, сформированной новой эпохой. Символисты не принимали материализма, позитивизма своих противников и искусства, связанного с этой философией. Исходной предпосылкой русского символизма, неприемлемой для левого крыла демократической литературы XX века, и явился разрыв с «реалистическим мировоззрением» в *его прямом выражении* и признание изжитости и, в значительной мере, неполноценности реалистического метода в тех формах, в которых он был выработан в прошлом столетии. По-видимому, в самосознании русского символизма, как и в романтизме прошлого века, основополагающим началом следует считать то, что можно назвать «чувством тайны», неисчерпанности бытия, признание невозможности проникнуть средствами наличного опыта в его сокровенную глубину. Этот «коэффициент тайны», в принципе свободной от всякого оформленного содержания, тем более догматического, чаще всего приобретал у символистов мистический характер. Различия и колебания интенсивности мистического сознания — вверх и вниз, вплоть до крайнего подъема и ослабления,— являются одним из важнейших определителей мировоззрения отдельных участников движения и их эволюции.

Символисты ориентировались на личность, воспринимающую себя как высшую ценность, размышляющую о своей судьбе и судьбе культуры, но признающую ответственность перед мирозданием в большей мере, чем перед людьми и историей. Отсюда их стремление выдвинуть и защитить такие концепции — идеалистические и религиозные,— которые со стороны их объективной социальной функции должны были служить тому, чтобы заменить собой ущербные связи разобществленной личности с человеческим миром. Отсюда наблюдаемые в

мировоззрении символистов параллели, а иногда и прямая генетическая связь со славянофильской идеологией, с литературно-критическими и философско-публицистическими сочинениями Гоголя, Аполлона Григорьева, с религиозными идеями Достоевского и Вл. Соловьева. Отсюда вызванный этой ориентацией фронтальный интерес символистов ко многим неосвоенным в русском литературном обиходе явлениям мировой культуры, к культурологии вообще, и грандиозная работа по извлечению нужных им и близких по духу культурных пластов, которые русской демократической литературе в ее основном русле оставались чуждыми и о которых она чаще всего имела лишь общее представление. Именно эти стороны литературного дела символистов и близких к ним писателей давали Блоку повод (а в известном, ограниченном смысле и основание) обозначать этот процесс несколько рискованной, во всяком случае односторонней формулой «новое русское возрождение» (1915, V, 487).

В прямом отношении ко всем этим особенностям находится и художественный метод символистов, выражающий субъективно-личностное и философское отношение к действительности создателя «нового искусства», человека эпохи крутого перелома конца XIX — начала XX века,— метод, постепенно вбиравший в себя, вопреки антиреалистическим заявлениям символистов на первых этапах развития школы, какую-то часть опыта реалистического творчества прошлого столетия.[1] (Кстати сказать, причастность к этому опыту и служит одним из главных отличий вершинных явлений русского символизма от раннего русского и западноевропейского романтизма, лишенного глубокой реалистической опоры в предшествовавшем ему художественном творчестве.)

Действие порождающих идейных потенций, которые лежали в основе символизма, не замыкалось в пределах литературно-эстетического ряда и даже «книжной» культуры вообще. Символизм, как и большинство других крупных литературных движений, стремился стать для всех, кто был с ним связан, жизненной нормой, определяющей их психологию, судьбу, манеру держаться, бытовые формы существования. Поэтому можно го-

[1] Ср. у Блока: «...движение русского символизма к реализму началось с давних пор, чуть ли не с самого зарождения русского символизма» (V, 206).

ворить, например, о характерных «настроениях» участников движения, особых формах их любви и семейных отношений, переписки, о типе их объединений, салонов, организации издательств и журналов (камерность, возрождение меценатства) и т. д. Но эти переливания в символизме «книжных» и «жизненных» содержаний и взаимодействие соответствующих им форм заслуживают особого изучения, которое обещает быть в высшей степени интересным, но не является предметом моей работы. Меня интересует здесь чисто литературное бытие русского символизма и, в частности, критическая деятельность символистов.

В идейном и эстетическом становлении символизма созданная им литературная критика имела исключительно большое значение. Эта многообразная и яркая критика возникла еще в 90-х годах. Она была подготовлена литературно-критическими выступлениями Вл. Соловьева, В. В. Розанова, Д. С. Мережковского, Н. М. Минского, С. А. Андреевского и стоявшего во главе журнала «Северный вестник», наиболее темпераментного противника «позитивизма» в философии и литературе, А. Л. Волынского. Эти очень непохожие друг на друга писатели не принадлежали к символизму (за исключением раннего Мережковского и Минского), но были близки к нему своим идеалистическим мировоззрением и «философско-эстетическим» методом критики.

К началу XX века символистская критика, как составная часть нового бурно растущего направления в литературе, уже вполне сформировалась. Она несколько ослабила, по сравнению с Волынским, свое наступление на демократическую литературу, а на отдельных участках почти вовсе его прекратила и занялась в первую очередь «внутренними делами» символизма: разработкой его философской и эстетической базы. Не считая Мережковского, отошедшего от групповой литературной борьбы символистов в сторону так называемой «религиозной общественности», лидерами символистской критики, самыми известными и выдающимися ее деятелями являлись три *поэта*: Валерий Брюсов, Вячеслав Иванов и Андрей Белый. Но рядом с ними выступали и другие многочисленные критики-символисты, и среди них такие значимые для символизма (опять-таки *поэты*), как Бальмонт, Н. М. Минский, Иннокентий Анненский, Эллис (Л. Л. Кобылинский), Антон Крайний (З. Н. Гип-

пиус), М. А. Волошин и стоявшие от этой критики в некотором отдалении и все же связанные с нею критики-литературоведы М. О. Гершензон и Е. В. Аничков. К поэтам-критикам, примыкавшим к символизму, принадлежал, резко выделяясь на их фоне, и Александр Блок.[1]

Символистская критика, созданная *поэтами*, с ее ярко выраженным для той эпохи элитарным характером в этом смысле резко отличалась от общераспространенной журнальной критики, прежде всего демократической. Брюсов, например, в 1904 году безоговорочно отводил «критикам «по профессии» неприглядную роль наблюдателей поверхности литературных течений и уподоблял этих критиков «пустым внутри поплавкам».[2] Сравнивая символистскую критику с критикой русских литературно-общественных «толстых» журналов, легко убедиться, что первая и вторая имели между собой мало общего. Критика символистов в своем основном направлении была трагически лишена многого из того, чем эти журналы обладали, прежде всего их непосредственной и конкретной связи с общественно-политической жизнью. Но вместе с тем она содержала в себе и то, что в них отсутствовало. Стремление опереться на далекие и непривычные для большинства русских читателей сферы культурного опыта всех времен и народов, обилие редких имен и названий, подчеркнутое внимание к чисто эстетическим оценкам, преобладание высокого, эмфатического стиля, насыщенного метафорами и условными формулами, иногда афористического, подчас декоративного, щеголяющего «красивостями», склонность к импрессионистическому субъективизму, порою доходящему до иррациональных построений, и, конечно, отталкивающая демократическую интеллигенцию аполитичность — вот внешне взятые, но броские и характерные признаки этой критики. Ее содержание, тематика, идейная направленность вполне соответствовали этим признакам,

---

[1] Одновременно с выходом первого издания этой книги был опубликован коллективный труд «Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в.» (ИМЛИ АН СССР, М., 1975), в котором значительное место уделяется характеристике эстетической теории и критики русского символизма и близких к нему течений.

[2] В. Брюсов. Страсть. «Весы», 1904, № 8, с. 21.

выражая, как и они, идеологию и эстетику русского символизма во всех его разветвлениях и аспектах.

Я не имею здесь возможности дать широкую и действительно ответственную характеристику символистской критики. Приходится ограничиться лишь самыми общими замечаниями, вытекающими из того, что было сказано о ней и о символизме выше.

Первое. Содержание символистской критики определяется прежде всего борьбой за символизм в текущей литературе и стремлением к его эстетическому и философскому обоснованию, а также поисками родственных ему явлений и аспектов в истории мировой культуры.

Второе. Существенным в характеристике позиций критиков-символистов является их отчужденное или неприязненное отношение к направлению и самой структурной основе литературно-критического творчества Белинского, Герцена, Добролюбова, Чернышевского, Михайловского. Критики революционной демократии объединяли в своих наиболее показательных работах литературный анализ, то есть литературную критику в прямом смысле слова, с публицистическим, общественно-историческим подходом, ставя его во главу угла, нередко ослабляя при этом эстетическую сторону своих характеристик и подчиняя целое своей социальной философии. Критики-символисты игнорировали эту философию и фактически не принимали *этой* широты. Часто выдвигая в качестве идеала полноту и цельность человеческого сознания, «интеграцию личности», они объективно в своей литературной практике были, таким образом, далеки от полноты и синкретизма, уходя в новую односторонность и отвлеченность («проклятием отвлеченности» называл ее Блок). Не случайно молодой Брюсов, стоявший еще на символистских позициях, цитировал строки Гоголя, написанные в ответ на знаменитое письмо Белинского, и, конечно, солидаризировался при этом с Гоголем: «Быть может, в ваших словах есть часть правды... Мы ребенки перед нашим веком. Вы и я равно виновны перед ним... Точно таким образом, как я упустил из виду современные дела, так упустили и вы *вечные*. Я слишком усредоточился, вы слишком разбросались». [1]

---

[1] В. Брюсов. О новом издании сочинений Белинского. «Русский архив», 1900, № 10, с. 314.

Предшественник критиков-символистов, хотя и обособленный от них своими идейными установками и манерой письма, А. Л. Волынский очень определенно очертил те идейные позиции, которым эти критики, с разными отклонениями, в сущности оставались верными в эпоху расцвета символизма, когда Волынского как критика уже никто не читал. «Задача критики,— писал Волынский еще в 1893 году,— задача в высшей степени сложная и, по природе своей, чисто теоретическая, в которой ⟨...⟩ публицистический элемент замешан только в качестве элемента исторического, а самую главную роль играют начала эстетические, психологические, в их неразрывном переплетении и в подчинении основным теоремам философии. И критика, относящаяся сознательно к своему делу ⟨...⟩ никогда не должна свою деятельность смешивать с деятельностью социального публициста». [1]

Освободительное движение в целом и революция 1905 года оказались одним из необходимых моментов в образовании *глубинных основ* русского символизма 900-х годов: стремления символистов к преодолению индивидуализма, неприятия ими буржуазного мещанства и их мечты о преображении жизни. Вяч. Иванов не ошибался в общем принципе и не вполне ошибался в подразумеваемом его применении к символизму, когда писал: «Истинный талант не может не выражать последнюю глубину современного ему сознания. Итак, истинный талант в такие (то есть революционные.— *Д. М.*) эпохи необходимо служит революции, хотя бы казался другим и даже себе самому ее противником». [2] Блок был также не столь уж далек от истины, утверждая, что вопросы «общественного служения» и другие близкие к ним находились «в пределах символизма» (1910, V, 431). И однако реакция русского символизма на освободительное движение не достигала той степени интенсивности, которая выражается в прямых и обнаженных формах непосредственного публицистического

---

[1] А. Л. Волынский. Свободная критика перед судом буржуазного либерализма (1893).— В кн.: Русские критики. Литературные очерки. СПб., 1896, с. 780.

[2] Вяч. Иванов. О веселом ремесле и умном веселии (1907).— В кн.: По звездам. СПб., 1909, с. 226.

отражения. Брюсов, отводя поэзии «особую область» — исследование «тайн человеческого духа» и заявляя, что поэт обязан быть гражданином в своей жизни, а не в своих книгах, в сущности, выражал принцип, господствовавший не только в поэзии символистов, но и в литературе символизма как целом.[1]

Общественно-политическая и социально-историческая проблематика фатально выпадала из круга внимания критиков-символистов, а если и всплывала в статьях некоторых из них, то главным образом лишь в порядке нарушения сложившихся традиций.

Такие нарушения случались не часто. К ним следует отнести публицистику Ф. Сологуба (особенно его выступления в газете «Новости» 1903—1905 годов) — обширную, хотя и связанную с частными вопросами (чаще всего с вопросами народного образования) и в политическом отношении довольно умеренную — колеблющуюся между либеральной и демократической позициями. Нужно указать также консервативные по своим установкам брюсовские обозрения международной политической жизни («Новый путь», 1903; впоследствии Брюсов отошел от этих взглядов) и сочувственные рецензии А. Белого на книги теоретиков социал-демократического движения («Весы», 1904—1905).[2] Заметным отклонением от общих тенденций в символизме является присутствие неославянофильских тем (тема соборности, народа и пр.) в статьях Вяч. Иванова 900-х годов и позднейшее сгущение и перестройка этих тем на почве либерально-националистической идеологии в эпоху первой мировой войны (сборник статей Вяч. Иванова «Родное и вселенское», М., 1917). В ближайшей связи с идеями Вяч. Иванова середины 900-х годов находилась и еще одна наиболее шумная, широковещательная и радикальная по своим лозунгам, но столь же абстрактная попыт-

---

[1] В. Брюсов. Современные соображения. «Искусство», 1905, № 8, с. 55—56. Сам Брюсов в своих стихотворениях явно отступил от этого принципа и в основном приветствовал первую русскую революцию.

[2] Не случайно А. В. Луначарский, разбирая статью Белого о театре и указывая ряд неприемлемых для себя особенностей ее содержания, замечает вместе с тем, что Белого, «словно бабочку, тянет к разгорающемуся огню пролетарского мирообновления» (А. Луначарский. Книга о Новом театре. «Образование», 1908, № 4, с. 19; ср. № 6, с. 59—65).

ка согласовать мировоззрение и эстетику школы с освободительным движением тех лет — так называемый «мистический анархизм» Г. Чулкова и его кратковременных союзников.

Кроме этих «серийных» выступлений символистов на темы общественного и общественно-политического характера, можно было бы назвать и отдельные спорадические их высказывания такого же типа.

Все это говорит о том, что порывы символистов-критиков из привычной для них сферы эстетических и философских интересов в мир общественно-политических отношений хотя и являлись в высшей степени симптоматическим фактом, выразившим важные особенности их творчества, но не превращались в фактор, радикально перестраивавший общую структуру и идеологию созданной символизмом критики. Кроме того, среди откликов на общественную жизнь со стороны критиков, представлявших символизм, мы видим не только относительно прогрессивные, связанные с демократическим мировоззрением, но — в более редких случаях — и окрашенные консервативной идеологией.

Глубокие продвижения символистов в такие существенные сферы критической деятельности, как сфера эстетического анализа, не возмещали познавательного и морального ущерба, который сказывался отчасти и в характере самих продвижений. При всем своем блеске, интеллектуальной изощренности, эстетической чуткости и культурном богатстве, литературная критика, созданная символистами, страдала хроническим недугом, уводившим ее с магистральных путей русской общественно-исторической жизни.

Третье. Символистская критика в своем господствующем русле стремилась превратиться в особый вид словесного искусства — стать *поэтической*, эстетизированной критикой. Избегая в стихах и прозе, как и большинство других писателей, понятийного, терминологического мышления, символисты ограничивали его и в своей критике. Они совмещали с дискурсивным мышлением образность, суггестивные словесные сцепления и выдвигали на первый план лирическую стихию. «Современная критика — лирическая критика по преимуществу»,— писал Георгий Чулков, подводя, впрочем, под свое определение не только критиков-символистов, но и таких, как

А. Г. Горнфельд, сочетавший традиции Потебни и Н. К. Михайловского.[1]

В критике символистов в большей мере, чем в критике традиционной для русской литературы, играет роль личное начало, индивидуальное *я* автора, нередко присутствующее в его статьях во всей его субъективности и прихотливости и почти с такой же полнотой, как и сам объект анализа. Это индивидуально-личное начало в символистской критике не могло быть реализовано исключительно дискурсивными средствами. Для выражения восприятий индивидуального сознания человека переходной эпохи,— еще не ставшего, а только становящегося,— образность, образная разведка, в особенности метафорическая, суггестивная многозначность и лиризм подходили в некоторых отношениях больше, чем понятийные, логически оформленные конструкции и термины. Поэтому, как уже отмечалось, одним из широко распространенных признаков символистской критики являлось ее тяготение к эмоционально-образному лирическому строю.

Поскольку две первые из указанных особенностей критической прозы символистов присущи русскому символизму в целом и только ее третий признак — ее поэтические свойства — специфичен именно для нее самой как особой литературной формы, на этих свойствах критики символистов следует остановиться здесь более подробно.

Совершенно очевидно, что тенденция к поэтизации непоэтических жанров, о которой идет речь, была известна в России задолго до возникновения русского символизма и что она касалась, помимо литературной критики в прямом значении, также и смежных видов литературы, относящихся к истории культуры, философии и пр.

Явлением эстетического порядка нужно считать, например, многие литературно-критические сочинения Го-

[1] Г. Чулков. Покрывало Изиды. Критические очерки. М., 1909, с. 107. О стремлении современной критики стать «откровенно субъективной» писал — уже ретроспективно — сам Горнфельд, и вместе с тем иронически замечал, что эта критика видит «свое назначение в том, чтобы, согласно учению Анатоля Франса, рассказывать о себе по поводу Расина или Паскаля, смешивая, однако, Расина с собой и выдавая свои домыслы за размышления Паскаля» (А. Г. Горнфельд. Вместо предисловия (1921). Муки слова. М. — Л., 1927, с. 16).

голя или, скажем, статьи Бестужева-Марлинского. Русские демократические критики середины XIX века значительно строже соблюдали исторически закрепленную (хотя бы у Пушкина) стилистическую обособленность критического жанра, резко отделяющую его от художественной прозы в общепринятом смысле слова.

Не случайно Чернышевский, когда ему казалось, что он в своей статье («Не начало ли перемены?») на одной из страниц слишком уклонился в поэзию, тотчас же спешил себя одернуть: «...но едва ли мы не слишком уже заговорились, одушевившись поэтическими воспоминаниями, и едва ли не облеклась в слишком поэтическую ахинею та прозаическая мысль, которую начали было мы развивать...» [1]

Недаром Н. К. Михайловский при всем своем сочувствии писателям-публицистам, обладающим художественным дарованием, сомневался при этом в правомерности объединения в одном и том же произведении публицистического (разумеется, и критического.— *Д. М.*) и художественного методов. «Публицистикой можем заниматься и мы, лишенные творческой способности,— писал Михайловский.— Конечно, было бы очень хорошо, если бы каждый публицист обладал и поэтической силой, которая была бы подспорным средством высокой важности, а каждый художник, я думаю, даже должен быть публицистом в душе. Вообще, чем богаче и разностороннее внутренняя природа писателя и его средства воздействия на общество, тем, разумеется, лучше. Пусть писатель будет одинаково богат и творческою силою, и силою логического анализа, пусть он даже предъявляет плоды той и другой силы на бумаге (...) Назначение логического анализа — разрезать, расчленять живые явления: назначение поэтического творчества, напротив,— воссоздавать их именно в их живой цельности. Оба эти процесса могут иметь место в голове одного и того же богато одаренного писателя, но в исполнении на бумаге, в одном и том же произведении, им очень трудно ужиться рядом, не нанося друг другу ущерба». [2]

И тем не менее *абсолютной* границы между критикой, пронизанной поэтической стихией, и критикой «как

[1] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. 7. М., 1950, с. 883.

[2] Н. К. Михайловский. Г. И. Успенский. Литературная характеристика (1888). Соч., т. 5. СПб., 1897, с. 82.

таковой», жестко отделенной от художественной литературы, как показывает история вопроса, не существует. Среди писателей революционной демократии подлинным критиком-художником в самом высоком смысле слова, создателем жанра художественной лирической публицистики (и критики) автобиографического характера является, конечно, Герцен. Многие критические или критико-публицистические статьи или фрагменты статей Белинского и Добролюбова — с одной стороны и Ап. Григорьева — с другой звучат как произведения искусства. Блок думал об этом еще радикальней: он считал художниками не только бóльшую часть названных здесь писателей, но и таких мыслителей прошлого столетия, как Чаадаев, Вл. Одоевский, Леонтьев и Вл. Соловьев, утверждая, что «они были не меньше художниками, как и лучшие наши художники были мыслителями и философами» (VI, 139).

Иногда даже статьи, в которых обычные «выразительные средства», или «эмоция формы» (если воспользоваться этим приблизительным термином Л. С. Выготского), сведены до минимума, могли заключать в себе и заключали поэтическое содержание. Такова, например, названная выше известная статья Чернышевского «Не начало ли перемены?», полная прозаических нарочито «некрасивых» цитат-иллюстраций, написанная без всякой заботы о «стилистической выразительности» и между тем одушевленная горячей и страстной мыслью о пробуждающемся народе и тем самым, как бы вопреки своей словесной фактуре, едва ли не против желания автора (см. выше), всем своим прозаическим текстом рвущаяся к поэзии. [1]

И не только в писаниях крупнейших русских критиков, не только в некоторых научных сочинениях, напри-

[1] Стоит отметить, что *поэтический* характер эпохи 60-х годов и ее демократической литературы, случалось, признавали даже такие консерваторы, антагонисты этой литературы, как В. В. Розанов. «...60-ые годы, — писал он, — хотя и имели «утилитарные» для всего мерки, но это только так казалось: великая эпоха была истинно поэтическая, и она вздымала крылья индивидууму» (В. Розанов. Шестидесятые годы и «утилитарная критика». «Новый путь», 1903, № 2, с. 138). В той же статье Розанов утверждает, что великие писатели-художники, жившие в эту эпоху, — Тургенев, Толстой, Достоевский, Островский — имели с представлявшей ее так называемой «утилитарной критикой», вплоть до Добролюбова и Писарева, много общего.

мер в «историях» Карамзина, Костомарова и особенно Ключевского, но даже и во многих речах судебных ораторов, таких, как С. А. Андреевский (он же — критик), Ф. Н. Плевако, Н. П. Карабчевский, явно присутствует художественная стихия. [1]

К этому можно прибавить, что многие из упомянутых выше писателей доказывали близость критики к искусству не только de facto своими работами, но и в своих высказываниях. Такое высказывание мы встречаем, например, у Ап. Григорьева. «Критик (я разумею здесь настоящего признанного критика),— писал Григорьев,— есть полсвина художника, может быть даже в своем роде тоже художник, но у которого сущая, анализирующая сила перевешивает силу творящую». [2]

Эти национальные традиции, бесспорно, сыграли известную роль в формировании поэтической критики, связанной с русским символизмом. Но преобладающее значение в зарождении и развитии ее жанрово-стилистических форм и методов имела скорее западноевропейская, чем русская, критика.

На Западе движение к «эстетизации» нехудожественной, по своим жанрам эссеистской и монографической «научной» прозы сказалось в сочинениях Карлейля, Уолтера Патера, Уайльда — в Англии, Сент-Бева, Жюля Мишле, Гизо, Анатоля Франса — во Франции, Ницше — в Германии, Брандеса — в Дании. Некоторые из этих писателей пришли к критическому творчеству от своих художественных произведений — романов, новелл, стихов. С точки зрения Блока, духом искусства отмечены и ученые сочинения Эрнеста Ренана, которого, кстати сказать, он не раз упоминал в своих записях. «В чем тайна Ренана? — записывает Блок в 1918 году. — Почему не плоски его «плоскости»? В искусстве: в языке и музыке» (VII, 318).

Особенное влияние на развитие европейской эссеистики оказали сочинения Ницше, в которых демонстративно совмещались особенности философского и художественного мышления. (В этом отношении он развивал

[1] Литературно-художественные особенности речей этих адвокатов охарактеризованы В. В. Виноградовым в его книге «О теории художественной речи» (М., 1971, с. 130—151).

[2] Ап. Григорьев. Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства (1858). — В кн.: Аполлон Григорьев. Литературная критика. М., 1967, с. 127.

и перестраивал «философскую поэтику» Шопенгауэра, которого признавал лучшим стилистом среди немецких философов.) «Философия,— писал он в 1873 году,— есть искусство как по своим целям, так и по своим методам». И еще: «...я вполне ясно могу представить себе новый род философов-художников, которые с великим эстетическим успехом заполнят образовавшееся пустое место — произведениями искусства». И там же: «...решающим голосом (в философии.— *Д. М.*) обладает не стремление к познанию, а эстетическое чувство: малодоказательная философия Гераклита имеет гораздо большее значение, чем все научные положения Аристотеля. Таким образом, фантазия украшает стремление к познанию и указывает ему место в культуре данного народа».[1]

Это тяготение к эстетизации сказалось в творчестве таких представителей «новейшей художественной критики», как Жюль Ламетр, Реми де Гурмон (Франция) и Альфред Керр (Германия). Большинство из них было хорошо известно русским читателям конца XIX — начала XX века, заинтересованным в «новой литературе», о некоторых из них писались статьи в русских журналах (в частности Зинаидой Венгеровой — неутомимым пропагандистом западноевропейского модернизма и тех явлений зарубежной культуры, на которые модернисты опирались).

В Англии одним из наиболее радикальных сторонников нового понимания критики был Оскар Уайльд, статьи которого Бальмонт называл «евангелием эстетства». В своем известном, построенном как система парадоксов «диалоге» «Критик как художник» («The Critic as Artist», 1891) он утверждал, что «критика высшего порядка (то есть, по Уайльду, не «аналитическая», а «синтетическая».— *Д. М.*) (...) является самостоятельным искусством» и даже: «высокая форма критики обладает творческой способностью в большей степени, чем само творчество». В том же «диалоге» Уайльд заявлял о преобладании субъективного начала в «критике высшего порядка»: «критик может истолковать чужую личность и чужое творчество лишь путем интенсивного утверждения собственной личности...», «критика всяко-

[1] Фридрих Ницше. Веселая наука. (Приложение: «Философ. Очерк борьбы искусства и познания»). Собр. соч., т. VII. М., (1901), с. 295—297.

го рода, в своем высшем развитии, не больше как настроение...», в критике «беспристрастное суждение не имеет абсолютно никакой ценности» и т. п.[1] Известный французский критик-модернист Реми де Гурмон разделял этот взгляд. «Произведение искусства,— писал он в конце 90-х годов в предисловии к своим критическим этюдам,— живет только чувством, которое оно в нас вызывает. Достаточно определить и описать характер этого чувства».[2]

Приблизительно такие же высказывания, выдвигавшие поэтический и субъективный элементы в критике,— только более умеренные,— можно было встретить тогда и в позднейший период в солидных философских сочинениях по эстетике. Так, видный представитель «фрейбургской школы» Бродер Христиансен в своей книге «Философия искусства» (1909), обратившей на себя внимание русских читателей и специалистов-литераторов, утверждал, что одна из главных задач литературной критики заключается в том, чтобы «вызвать словами эмоциональное впечатление, которое было бы сходно с цельным впечатлением от данного произведения (...). Но для этого критик должен обладать известной степенью поэтической одаренности. Ведь, строго говоря, его задача в том, чтобы с помощью словесных средств создать родственное по настроению произведение».[3]

В критической прозе русского символизма стремление к эстетизации проявилось в различной степени. У некоторых критиков-символистов оно получило очень большое развитие, у других — значительно меньшее. Кроме того, обычная аналитически-дискурсивная основа, разумеется, сохранялась в их критических работах, совпадая или сосуществуя с лирически-образным началом. Иначе говоря, процесс эстетизации, распространяясь на символистскую критику и в какой-то мере определяя ее своеобразие, выявился в ней лишь до известных пределов.

Тем не менее потребность в перестройке критического жанра, приспособлении его к новому направлению в литературе была осознана уже на первых этапах раз-

[1] Оскар Уайльд. Искания. М., 1909, с. 220, 208, 223, 269, 274.

[2] Реми де Гурмон. Книга масок. (СПб.), 1913, с. XIV.

[3] Б. Христиансен. Философия искусства. СПб., 1911, с. 222 (глава «Понимание искусства и художественная критика»).

вития русского символизма. Мережковский еще в 1892 году в своем известном программном выступлении провозглашал возникновение «неведомого до наших времен» нового рода творчества — «критической поэзии». «Поэт-критик,— читаем у Мережковского,— отражает не красоту реальных предметов, а красоту поэтических образов, отразивших эти предметы. Это — поэзия поэзии, быть может бледная, призрачная, бескровная, но зато неизвестная еще ни одному из прежних веков, новая, плоть от плоти *наша* — поэзия мысли, порождение XIX века с его безграничной свободой духа и неутолимою скорбью познания. В отражении красоты может быть неведомое, таинственное обаяние, которого вы не найдете даже в самой красоте: так в слабом, отраженном свете луны есть обаяние, которого нет в источнике лунного света, в могущественных лучах солнца». [1]

Понимание критики как особого вида творчества мы встречаем и у Брюсова. «Разбор создания искусства,— писал Брюсов,— есть новое творчество: надо, постигнув душу художника, воссоздать ее, но уже не в мимолетных настроениях, а в тех основах, какими определены эти настроения». [2] Бальмонт, в свою очередь, жалуясь на «старую» критику, выдвигал «новую» и писал об этом еще более решительно: «Когда начинаются рассуждения о литературе и поэтическом творчестве, мной овладевает мучительная скука и беспомощная тоска. Беспомощная, ибо рассуждение вообще занятие бесплодное, серого цвета, а рассуждение о поэтическом творчестве, которое по существу своему вне способности рассуждающей, есть кроме того и занятие ложное, лживое, недобросовестное 〈...〉 Когда речь идет о творчестве, можно говорить лишь о своем впечатлении, а не вязать и разрешать. Можно говорить лишь о своем ответном, отображенном, разбуженном, усложненном моей собственной личностью 〈...〉 новом, измененном, или вовсе новом, вновь родившемся, художественном впечатлении. А критика, как критика, есть нонсенс». [3]

[1] Д. С. Мережковский. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. Полн. собр. соч., т. 18. М., 1914, с. 198.

[2] В. Брюсов. О искусстве. М., 1899, с. 20.

[3] К. Бальмонт. Наше литературное сегодня. — В кн.: Морское свечение. СПб. — М., (1910), с. 167 (первоначально: «Золотое руно», 1907, № 11—12, с. 60).

Чтобы стало более ясным различие метода и стиля «старой» и «новой» критики, уместно привести выдержку из статьи 1896 года Вл. Соловьева — едва ли не единственное рассуждение его о принципах критики (он называл ее философской). «...Если говорят,— как это приходится иногда слышать и читать,— писал Вл. Соловьев,— что задача критики есть воспроизведение *индивидуальности* разбираемого писателя, то это явное недоразумение. Критика есть во всяком случае *рассуждение*, а прямым содержанием рассуждения не может быть то, что не выражается в общих понятиях. Воспроизводить индивидуальное само по себе есть дело не критика, а поэта; да и то, если это поэт по преимуществу лирический, то он рискует при этом выразить более свою, нежели чужую индивидуальность».[1]

Вл. Соловьев глубоко почитался символистами не только как философ и поэт, но отчасти и как литературный критик, хотя количество написанных им литературно-критических статей было невелико. Однако в приведенной выше выдержке его мысли о критике как «рассуждении», конечно, не могли вызвать у символистов-критиков большого сочувствия, поскольку в их собственных критических работах «рассуждение» очень часто сопровождалось или даже оттеснялось тем, что подразумевает Вл. Соловьев в приведенной цитате: «эстетическим элементом», художественным «воспроизведением» объекта, то есть образностью, лиризмом и т. д. И конечно, характер словесной ткани соловьевских статей о литературе, как бы ни одобряли символисты их содержание, не соответствовал требованиям «нового эстетического сознания». «Самые парадоксальные свои идеи,— писал автор монографии о Вл. Соловьеве К. В. Мочульский,— он старался излагать «наукообразно», «гладким» и несколько безличным языком...»[2] В. Розанов, несомненно близкий к символизму и чуткий к художественному слову, позволил себе выразиться о стиле Вл. Соловьева — философа и критика — с нескрываемым скепсисом: «...слог Соловьева, который мог бы быть глубоко личным и оригинальным, есть прекрасный, оживленный, остроумный, но, тем не менее, обыкновенный журнальный слог (жаргон). В нем играет остро-

[1] В. С. Соловьев. Собр. соч., т. 6. СПб., (1902), с. 631.

[2] К. Мочульский. Владимир Соловьев. Жизнь и учение. Париж, 1951, с. 13.

умие, веселость, шутка — свидетели талантливой его души; но этой ароматистости каждых двух рядом поставленных строк — нет. Формы красивых цветов остались, а опыление стерлось, влаги нет». [1]

Поиски новых форм, в первую очередь нового языка литературной критики, развивались, конечно, и в самых недрах символизма и принимали иногда вполне сознательный, конструктивный характер. Брюсов, например, сформулировавший, как мы уже знаем, в своей брошюре «О искусстве» принцип «новой критики», вскоре после этого высказался о языке этой брошюры, то есть о своем собственном языке, резко отрицательно: его «практика» явно не поспевала в его глазах за его заданием. «А что больше всего я переменил бы в своей давней брошюрке,— писал Брюсов,— это язык и метод — сухой, кастрированный язык, фразы, как бабочки, насаженные на булавки, и метод — гнусный, рассудочный, рационалистический способ доказательств, ничего не доказывающий и всем распоряжающийся, как отряд жандармерии. За ее метод — мне стыдно моей книжки». [2] Понятно, что Брюсов после таких заостренных самооценок пытался изменить форму своих критических писаний, приблизить их к стилю «новой поэзии», и в ряде случаев действительно достигал поставленных себе целей.

Известная часть русской критики 900-х годов, прежде всего символистская критика, далеко отошла от тех истоков, которым соответствовали приведенные выше высказывания Мережковского и молодого Брюсова, но связь с этими истоками в ней сохранилась. Эта критика была представлена действительно яркими и многогранными индивидуальностями. И, нужно сказать, вся критическая работа этих авторов — в большей или меньшей

---

[1] В. Розанов. Из старых писем. «Вопросы жизни», 1905, октябрь — ноябрь, с. 380. Следует заметить, что и Вл. Соловьев решительно не одобрял литературно-критических статей не только Розанова, к которому он относился с особенной неприязнью, называя его Иудушкой Головлевым, но также Мережковского и Минского за их содержание, а отчасти и за их форму. Размышления Мережковского о Пушкине он называл «неясными» и «нечленораздельными» (Вл. Соловьев. Собр. соч., т. 8. СПб., 1903, с. 328; ср. с. 326). О стиле В. Розанова см. брошюру: В. Шкловский. Розанов. Пг., 1921.

[2] Письмо к П. П. Перцову, полученное 27 октября 1902 г. «Литературное наследство», № 27-28, 1937, с. 287.

степени — характеризуется, помимо целого ряда других признаков, теми тремя чертами, о которых уже говорилось выше: исключительным тяготением к философско-эстетическим вопросам, решаемым в духе идеологии символизма; отказом от гражданской тематики и общественно-исторического толкования искусства, а также — стремлением к эстетизации своего критического метода и стиля.

Я обхожу здесь сложный и совершенно неразработанный вопрос о генетических связях критиков-символистов с их предшественниками в Европе и в России. Общий характер этих связей не вызывает сомнений. Литературными предками критиков-символистов являлись французские и английские эссеисты конца XIX века, немецкие романтики и их продолжатели, прежде всего Ницше,— с одной стороны; Гоголь и Достоевский (как критики и публицисты), Ап. Григорьев, ранние и поздние славянофилы и, возможно — в какой-то мере,— представители так называемой «эстетической критики» 40—50-х годов — с другой стороны; наконец — ближайшие предшественники символизма — уже названные русские критики 90-х годов. Такова общая схема, которая, как и всякая схема, не заменяет подробного исследования проблемы, но может служить предварительным ориентиром.

Как известно, в символистской критике большое значение имела импрессионистская тенденция. Влияние импрессионистского метода коснулось, хотя далеко не в одинаковой мере, критической прозы всех русских символистов. Однако, согласно давно сложившемуся мнению, наиболее видным и показательным выражением этого метода являлись в то время статьи и этюды Бальмонта и Иннокентия Анненского, которых, как авторов этих статей, тогда и позже безоговорочно называли «критиками-импрессионистами». Такое определение критических выступлений Бальмонта и Анненского, если подходить к ним в плане широко обобщенной «прямолинейной» классификации, не вызывает возражений. И все же более конкретный, индивидуализированный подход показывает, что совершенно оригинальные по методу, причудливо-субъективные и в то же время глубоко пережитые, выстраданные, проникновенные статьи Ин. Анненского нельзя приравнивать по их духовно-эстетическим качествам к размашистым и поверхностным этю-

дам Бальмонта. Если уж говорить об импрессионизме критической прозы Анненского, то это — импрессионизм мысли, устремленной к выявлению — на материале классической и современной литературы — этических и эстетических проблем экзистенциального сознания.

Импрессионистический уклон более или менее ощутимо связывал критику символистов с другими, соседними явлениями русской критической литературы начала XX столетия. Я имею в виду — отнюдь не претендуя на полноту перечня и отнюдь не сводя их писаний к импрессионистическому методу — литераторов, внешне независимых от символизма (Ю. И. Айхенвальд, Н. Я. Абрамович-Кадмин), и критиков, принимавших некоторое участие в символистских изданиях (в первую очередь — К. И. Чуковского), и критиков-акмеистов (особенно Мандельштама), и таких тонких и блестящих эссеистов-искусствоведов, как Я. А. Тугенхольд и П. П. Муратов, автор замечательной книги «Образы Италии», своего рода искусствоведческой поэмы.

Наиболее последовательным и популярным в широких читательских кругах представителем литературной импрессионистской критики, стоявшей вне символизма, был Юлий Айхенвальд.[1] Предпосылкой его критических выступлений являлось стремление выдвинуть на первый план реализованную в произведении личность разбираемого автора. Айхенвальд отрицал зависимость искусства от действительности, рекомендовал «рассматривать писателя (...) вне исторического пространства и времени» и пытался освободить свои характеристики и оценки от идеологических критериев. Искусство, по мнению Айхенвальда, «определяется индивидуальной психикой его творца», оно есть «игра (...) великая бесполезность», и постигнуть его можно не научными методами, а лишь интуитивным слиянием с ним воспри-

---

[1] Андрей Белый в 1910 г., сделав некоторые оговорки, отозвался об Айхенвальде с явным сочувствием, назвал его «умным критиком», а его статьи — «художественными этюдами» (А. Белый. Символизм. М., 1910, с. 599). Однако в своих позднейших воспоминаниях он, говоря о прошлом, резко изменил свою прежнюю оценку: дал Айхенвальду уничтожающую характеристику и решительно отмежевал его от символистского лагеря (см.: А. Белый. Между двух революций. Л., 1934, с. 263). Следует сказать, что и сам Айхенвальд в своих статьях высказывался о символистах большей частью отчужденно или отрицательно.

нимающего сознания.[1] Критическая практика Айхенвальда соответствовала этим воззрениям. Его «литературные портреты» («силуэты» писателей), ставшие для него основным критическим жанром,— легкие, общедоступные, во многих случаях меткие, хлесткие, афористически заостренные, иногда стилистически подслащенные и несколько архаичные по литературным пристрастиям,— могут служить образцом идейной аморфности и чисто вкусового отношения к литературе, в котором достоинство непосредственности эстетических восприятий сочетается с их полной имманентностью и крайней субъективностью.

Статьи младшего современника Айхенвальда Корнея Чуковского привлекли общее внимание и, несмотря на молодость их автора, уже к концу первого десятилетия XX века были признаны ярким явлением критической литературы того времени. Чуковского также называли «критиком-импрессионистом»,[2] и, хотя он и протестовал против такого определения,[3] оно действительно во многих отношениях характеризовало метод этого молодого и талантливого критика. Его статьи, скорее критические фельетоны, отличались непринужденностью, легкостью, едким остроумием и в то же время эстетической зоркостью и точностью не всегда продуманных, но во многих случаях интересных наблюдений. Отличительным признаком критической манеры Чуковского являлось его стремление найти и с подчеркнутой резкостью определить то, что он называл в указанном уже предисловии к своей книге «центром духовной личности того или другого художника» — его доминантой. Такая манера, по существу, превращалась у Чуковского в гиперболизацию характеристик, которая давала право Брюсову считать литературные портреты, создаваемые Чуковским, «блистательными карикатурами».[4] При этом следует добавить, что общие философские, моральные или общественные идеи, которые могли бы объединить и организовать критическую работу молодого Чуковского, были

---

[1] Ю. Айхенвальд. Предисловие к третьему изданию книги «Силуэты русских писателей» (первый выпуск). Оттиск. М., 1911.

[2] См. рец. М. Гершензона на книгу Чуковского «От Чехова до наших дней» («Вестник Европы», 1908, № 3, с. 409, 411).

[3] См.: К. Чуковский. От Чехова до наших дней. СПб. — М., 1908, (3-е изд.), с. III.

[4] «Весы», 1908, № 11, с. 59.

крайне смутны и расплывчаты — это признавали и его современники и, в сущности, он сам.[1]

Как уже было сказано, центральное место в символистской критике, в собственном смысле слова, принадлежит Валерию Брюсову, Вячеславу Иванову и Андрею Белому. В их статьях импрессионистическая стихия также оказывала действие, но не занимала господствующего положения, была в значительной мере подчинена логическому началу, а у Брюсова чаще всего почти вовсе подавлялась. Символизм, несмотря на все свои апелляции к интуитивному познанию отнюдь не порвавший с дискурсивным мышлением и стремившийся обосновать себя в системе теоретического мировоззрения, не мог удовлетвориться чисто импрессионистическим методом. Импрессионизм,— если мыслить его в пределе его возможного осуществления,— как бы останавливался у порога организующих и направляющих идей, символизм — переходил через этот порог. Но, конечно, такой переход — соприкосновение с теоретической сферой — у каждого из критиков-символистов имел индивидуальный характер.

Брюсов как теоретик символизма выступил значительно раньше Белого и Вяч. Иванова. Однако, в отличие от этих критиков, он не стремился углубить в своих литературных декларациях философскую базу символистской эстетики и довольствовался для обоснования своих эстетических тезисов самыми общими подкрепляющими их философскими формулировками. Он пользовался уже достаточно распространенными эстетическими идеями международного символизма в большей мере, чем строил эти идеи. В отличие от Вяч. Иванова

[1] А. Блок (V, 205), М. Гершензон (указ. рец.), К. Чуковский «Апофеоз случайности» (сб. «О критике и критиках», М., 1909, с. 75). Не подлежит сомнению, что критический стиль молодого Чуковского вырабатывался главным образом под влиянием газетной прессы. Впрочем, высказывалось мнение о зависимости литературных приемов Чуковского ранней поры от критической манеры Антона Крайнего (З. Гиппиус). «...Что необходимо отметить в критических очерках Антона Крайнего, — писал Н. Кадмин (Н. Я. Абрамович), — так это новизну приемов, главным образом — этот тон чего-то иронически-серьезного, как будто беглого, как будто скользящего и случайно-парадоксального и в то же время остро жалящего. Этому тону давно уже стремится подражать г. Чуковский, иногда не без успеха. Но не следует забывать, что путь здесь проложен Антоном Крайним» (Н. Кадмин. Литературные заметки. «Образование», 1908, № 3, с. 38).

и Белого, которые ставили перед собою задачу создать философию и эстетику русского символизма, Брюсов был не столько философом-эстетиком, сколько литературным критиком в прямом смысле слова, который имеет свою эстетическую позицию, теоретически осознанную, но не доведенную до степени развернутой и аргументированной оригинальной системы. При этом роль теоретика символизма и защитника позиций школы занимала Брюсова в продолжение лишь нескольких лет его жизни — со второй половины 90-х годов до программных статей «Ключи тайн» (1904), «Страсть» (1904), «Священная жертва» (1905), «Современные соображения» (1905). В многочисленных статьях и рецензиях Брюсова последующих периодов еще сохранялась некоторое время забота о групповой тактике символизма и вкусовые пристрастия, характерные для этой школы, но направление его основных эстетических взглядов значительно изменилось — потеряло свою прежнюю специфичность.

В статьях Брюсова конца 900-х годов и в 10-х годах высказывались мысли, уводящие его от тезисов и установок символизма, в первую очередь от мистических устремлений Вяч. Иванова, Белого и воинствующего элитаризма Эллиса к утверждению искусства, познающего жизнь в широких и современных ее формах, неразрывно с нею связанного, питающегося ею и обращенного к большим читательским аудиториям. Однако это внутреннее движение, которое совершалось в критике Брюсова, не сопровождалось внесением в нее общественной проблематики. Метод брюсовской критики оставался имманентным, сочетающим, хотя не всегда органически смыкающим, вкусовые оценки, анализ философских идей (вне их исторического значения) и характеристику «поэтической техники». Поэтому вполне понятно, что сам Брюсов был склонен называть свою критику «эстетической».[1] Возможно, он имел при этом в виду отметить связь своего метода не только с западноевропейскими образцами эстетической критики, но и с русскими критиками 40—50-х годов XIX века, которых было принято подводить под это определение (Шевырев, Анненков, Дружинин, Боткин). Следует прибавить еще, что одна из главных, наиболее ценных особенностей его

[1] В. Брюсов. Далекие и близкие. М., 1912, с. VI и с. 200.

статей — их обращенность к анализу поэтики — частично превращалась у Брюсова в потенциально формалистическую тенденцию. Не случайно в 1914 году он высказал пожелание, чтобы будущее исследование русской лирики в ее историческом развитии было основано на изучении сменяющих друг друга поэтических форм.[1]

Все это вполне совмещалось с исключительной широтой и многообразием работы Брюсова как критика и литературоведа. Брюсов писал о современной ему литературе, о поэтах и прозаиках XIX века, о русских, западноевропейских и античных авторах. Брюсов явился одним из создателей высокой литературной репутации и пропагандистом таких поэтов, как Баратынский, Тютчев и Фет, полуотвергнутых в эпоху народнической идейной гегемонии и в позднейшей зависящей от нее литературе. Существенны заслуги Брюсова в истолковании биографии Тютчева, в собирании относящихся к нему неизданных материалов и в анализе его поэзии. Но еще больше труда затратил Брюсов в деле изучения Пушкина — его творчества, биографии и текстов. Эта обширная пушкиноведческая работа ставит его в первые ряды наших пушкинистов.

Брюсову принадлежит ряд талантливых статей, оформленных в жанре литературно-философских характеристик — эссе («Фет», 1903; «Испепеленный» — о Гоголе, 1909; «Тютчев», 1911; «Александр Блок», 1915, и др.). Он выступал с литературно-теоретическими декларациями, которые уже были названы выше. Он по-своему разработал жанр статьи-обзора, посвященного современному поэтическому творчеству («Футуристы», 1913; «Акмеисты», 1913), а также форму критического диалога («Карл V», «Здравого смысла тартарары», 1914). Охотно и много он обращался к «черновым жанрам» статьи-публикации и кропотливого академического отзыва. Но едва ли не наибольших для себя удач он достиг в своих кратких, иногда почти «пунктирных», но метких, точно выверенных и строгих по форме и содержанию рецензиях на произведения текущей художественной литературы, особенно на сборники стихов. Можно утверждать, что в том «открытии краткости», которое, несомненно, было осуществлено критикой XX века, открытии, резко отделившем эту критику от предшеству-

[1] В. Брюсов. Русская лирика (И. Н. Розанов. Русская лирика...). «София», 1914, № 6, с. 85.

ющей с ее длиннотами, многостраничными абзацами, такими же многостраничными цитатами-выписками и статьями-левиафанами, Брюсов и его журнал «Весы» сыграли действительно значительную роль.[1]

Стремление Брюсова преодолеть «рационалистичность» своего прежнего стиля, которую он с горечью обнаружил в своей брошюре «О искусстве» (см. выше, с. 209, выдержку из его письма к П. П. Перцову), удавалось ему осуществить лишь в известных границах. В сущности, попытки такого преодоления — несомненные и явные — не шли у Брюсова слишком далеко. Они реализовались скорее в жанре, чем в стиле критики и, конечно, не охватывали всего горизонта его критических сочинений. Рационалистический, дискурсивный строй мысли, композиционная четкость изложения являлись одним из самых существенных определителей творческого сознания Брюсова, его силой и достоинством, и, уйдя от этого строя, Брюсов ушел бы от себя самого. В его статьях и рецензиях выдающуюся роль играли вкусовые оценки, но они были тщательно продуманы и трезвы. Брюсов-критик вводил в свой текст образный элемент, но образы имели у него лишь вспомогательное значение и встречались не часто.

Непосредственной лирической стихии, субъективной прихотливости, композиционной свободы, характерной для импрессионистской критики, в статьях Брюсова было немного. Он действительно имел некоторое право считать свою критику «основанной (...) на объективных данных», противопоставляя ее субъективно-лирическому методу, критике «*по поводу*», которую вообще не склонен был признавать критикой.[2] Здесь — бесспор-

---

[1] 4 марта 1906 г. Брюсов писал К. И. Чуковскому: «Новая статья Ваша (...) очень интересна (...). Но, как и предыдущая, она выходит из рамок «Весов». Для «Весов» можно и должно писать более кратко. Мы тренировали наших читателей два года, и они обязаны понимать нас с полунамека. Им незачем разжевывать...» (Письмо было сообщено мне К. И. Чуковским. В его опубликованный текст эта выдержка не входит).

[2] См. постскриптум к рецензии Брюсова на кн. Бальмонта «Зеленый Вертоград» («Весы», 1908, № 12, с. 61). «Написать по *поводу* данного произведения несколько лирических страниц, — заканчивает постскриптум Брюсов, — это, быть может, цель, достойная истинного художника, но я бы предложил не называть это дело «критикой». Ср. приведенное выше признание Блока в том, что он пишет «лирическое «по поводу» и его защиту «субъективной» критики в противовес «объективной» (1904, V, 537—538).

ная перестройка тех подразумеваемых норм и заданий, из которых Брюсов исходил, критикуя свою работу «О искусстве». Интересно, что сложившееся таким образом отношение к литературной критике сохранилось у него до конца его жизни. В одной из своих последних статей, «Синтетика поэзии», он писал: «Спор о данном произведении, поэзия ли это или не поэзия, может быть решен на основании объективных признаков, а не субъективных суждений или импрессионистической критики».[1]

Статьи и рецензии Брюсова — конструктивно-четкие, лаконические, сжатые, не лишенные иногда «графической сухости», ясные, сдержанные, уверенные по тону, приобретающему порою едва ли не менторские интонации, в ряде случаев язвительные, нередко изящные, схватывающие эстетическую суть объекта, блещущие всесторонней эрудицией — представляют собой продукт большой культуры и бесспорного мастерства. Точность и относительная беспристрастность эстетических оценок в этих статьях придавали им по сравнению с другими параллельными высказываниями символистской критики большую убедительность, «долговечность» и вместе с тем вносили в них холодок объективистской манеры.

Личность Брюсова — его авторское *я — непосредственным образом* обнажалась в его статьях слабее, чем у других критиков-символистов. Она пряталась за ширму информации, в оценку, в подтекст и нередко нейтра-

[1] В. Брюсов. Синтетика поэзии. — В сб.: Проблемы поэтики. М. — Л., 1925, с. 29 (то же — в рецензии на «Вторую книгу» Мандельштама. «Печать и революция», 1923, № 6, с. 63). Следует повторить, однако, что эти взгляды Брюсова на сущность и задачи критики сформировались не сразу: в начале века он колебался в определении этих взглядов и в отдельных случаях противоречил самому себе. Так, например, в одном из ранних его высказываний на эту тему отчетливо улавливается чуждое позднему Брюсову скептическое отношение к познавательной способности критики и прославление того самого критического «по поводу», которое возмущало его в последующий период: «Объективная критика, в которой автор исчезал бы за критикуемым писателем, оставаясь исключительно его толкователем, — писал он в 1904 г. под псевдонимом «Пентаур», — едва ли возможна и во всяком случае бесплодна, т. к. истолковать художественное произведение невозможно: создание искусства выражает именно то, что нельзя выразить иначе. Работа библиографов, схолиастов, комментаторов текста, конечно, полезна, но истинные «критики»», как Белинский, Вл. Соловьев, Д. Мережковский, почти всегда пользовались разбираемым произведением лишь как исходной точкой, чтобы развить сложный узор собственных мыслей» («Весы», 1904, № 3, с. 67).

лизовалась традиционным местоимением *мы*. «Я так много грешил в своей деятельности,— писал Брюсов в 1904 году С. А. Венгерову,— излишне откровенным тоном, ненужными признаниями перед читателями, что теперь мое единственное желание — как можно меньше выставлять свою личность напоказ, скрыть ее — в стихах за внешними образами, в статьях за отвлечением мысли, в автобиографии за непререкаемыми фактами».[1] Однако отточенная мысль, поблескивание рационалистически организованной формы, даже этот особенный, отмеченный брюсовским лиризмом «холодок», даже это тяготение к самоутаиванию, к тому, чтобы задвинуть свою личность, как бы приоткрывали таящийся за текстом образ автора — зоркого, вооруженного разумом и знанием, уверенного в своих силах, властного, свободного от застилающих глаза «исповедальных» эмоций. Этот авторский образ, там, где он обнаруживается, вносит в текст брюсовских статей несомненное художественное начало.[2]

Критическая проза Брюсова, по-видимому, не сыграла в развитии Блока-критика, в формировании его индивидуальной критической мысли и манеры большой роли. Блок называл Брюсова «хорошим критиком» (V, 134), хвалил некоторые из его статей, очень ценил и выделял то, что Брюсов писал о его собственной поэзии (VII, 122, 434; VIII, 183, 184, 195, 382), но,— есть основания предполагать,— не мог относиться к критическим работам Брюсова, к их общему направлению, к их строю и пафосу, как к близкому себе явлению. Подлинного сближения литературных позиций Блока и Брюсова не произошло даже и в тот период — к концу 900-х и в начале 10-х годов,— когда Брюсов как критик стал энергично требовать от современного искусства максимального внимания к духу и явлениям современной действительности. Очевидно, эти призывы Брюсова, как будто созвучные основным устремлениям зрелого Блока, были во многом наполнены иным содержанием, чем у Блока. Они так или иначе оставались у Брюсова в рамках перестроенной, но все же «эстетической крити-

---

[1] «Литературное наследство», т. 85, М., 1976, с. 677.

[2] Более подробная характеристика литературно-критического творчества Брюсова — в моей статье «Брюсов — критик» в кн.: Валерий Брюсов. Собр. соч. в семи томах, т. VI. М., 1975.

ки», тогда как Блок — поэт и критик — демонстративно выходил за эти рамки.

Вяч. Иванов и Белый, в отличие от Брюсова и Блока, являлись верными защитниками, проповедниками и теоретиками символизма в эпоху его расцвета и последующего увядания. По масштабу своего теоретического и критического дарования и по своей культурной вооруженности они представляют собой исключительное явление в литературе того времени. Однако, относительно совпадая друг с другом в *самых общих* устремлениях к теоретическому обоснованию русского символизма, в своей исходной приверженности к идеям Вл. Соловьева, в почитании Ницше, в проповеди «теургизма», в утопическом характере веры в возможность преображения жизни (прежде всего духовного),— они в своих конкретных исканиях и философско-эстетических программах радикально расходились. Не случайно между ними не раз возникала полемика (едва ли не самое резкое и даже яростное нападение из тех, которым когда-либо подвергался Вяч. Иванов, было предпринято А. Белым в его брошюре «Сирин ученого варварства» (1922), но это выступление было подготовлено другими, более ранними несогласиями).

Основное различие Белого и Вяч. Иванова как теоретиков и критиков, помимо чисто индивидуального темперамента и склада личности обоих, заключалось в их общекультурной и философской ориентации, в методах их теоретизирования, в типе их литературной деятельности, в своеобразии их литературного поведения и литературных темпераментов.

«Как мыслитель и как личность Вяч. Иванов имел колоссальное значение,— характеризует его в одной из своих лекций М. М. Бахтин.— Теория символизма сложилась так или иначе под его влиянием... Если бы его не было как мыслителя, то, вероятно, русский символизм пошел бы по другому пути».[1]

Не боясь ошибиться, можно утверждать, что основной пафос литературно-философской критики Вяч. Иванова 900-х годов был направлен против декадентского индивидуализма и субъективизма, к которым сам Ива-

[1] Из лекций по истории русской литературы. Вячеслав Иванов. (Прочитаны в 20-х гг.; конспект Р. М. Маркиной.) — В кн.: М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 374.

нов в первоистоках своего мировоззрения и поэзии был, конечно, причастен. Этой тенденции к преодолению индивидуализма соответствовало его тяготение к религиозно окрашенным примитивным формам народного сознания, в которых он видел утраченные образованным обществом органику и соборность.

Вяч. Иванов опирался преимущественно на историю культуры и классическую филологию, пытаясь приспособить эллинскую мифологию к современным исканиям, как он их понимал, и повернуть закрепленную в практике символистов эстетику символа к эстетике мифа. Именно в разработке теории символа-мифа и *мифотворчества* и заключается один из главных творческих вкладов Вяч. Иванова в культуру русского символизма и одно из главных оснований его авторитета и популярности в символистских кругах. В философском отношении Вяч. Иванов выступал как примиритель весьма далеких по своему происхождению и содержанию мировоззрений, осуществляя это объединение на почве мистически истолкованного объективного идеализма. Он совмещал при этом концепции Вл. Соловьева и платонизма с идеями Ницше раннего периода, точнее говоря, христианизированный мистический идеализм с «дионисизмом» немецкого философа. (В одном из писем к Брюсову Эллис шутя называл Вяч. Иванова Дионисием Ивановичем.) При этом, своеобразно преломляя импульсы, полученные в эпоху общественного подъема, Вяч. Иванов выдвигал некую абстрактную позитивную «программу» и оптимистически верил в возможность ее осуществления. Суть этой «программы» сводилась к пророчеству о наступлении новой «органической эпохи» всенародного анархического единства людей, связанных общностью религиозно-этического сознания (идущая от Хомякова идея «соборности»). «Социально,— писал Вяч. Иванов,— мы переживаем эпоху буржуазного индивидуализма, культурное наследие минувшего века. Социальный лозунг «chacun pour soi» сделался и духовным нашим лозунгом ⟨...⟩ А между тем, мнится, именно у нас чувствуется томление по соборности, какие-то неведомые ее возможности, и вспыхивает этот дух то здесь, то там, случайно, искаженно, уродливо. Гадания наши почти иррациональны, самый предмет их почти неопределим,— но все же похожа Россия на посиневшую ледяную поверхность предвесенней реки; местами

вспухает лед и уже готов взломаться».[1] Романтический пассеизм и утопизм этих устремлений, основанные на смутном представлении о современной русской действительности, очевидны. Уже в этой концепции Вяч. Иванов явно соприкасался с традицией славянофильской мысли, связь с которой, как уже было отмечено, сказалась также в его националистических выступлениях эпохи первой мировой войны (они собраны в его книге «Родное и вселенское», М., 1917).[2]

А. Белый, как и Вяч. Иванов, вышел из «соловьевского мира», но, в отличие от Иванова, тяготел скорее к методам субъективного идеализма, и прежде всего — к гносеологии Канта, Шопенгауэра и, позже, к учению о ценности Риккерта. Впрочем, кантианство и неокантианство, которые Белый пытался использовать для обоснования символизма, не только притягивали его, но и вызывали в нем противодействие, которое с годами превращалось в страстное неприятие, в толкование всей этой философской линии как мертвого панметодологизма, уводящего человека от непосредственно переживаемой истины. Интерес Вяч. Иванова был направлен к архаическим культам и к истории культуры вообще. Интерес Белого — к постижению потаенной сущности человеческого сознания, как такового, и его индивидуального духовного развития, ведущего в конечном счете, согласно презумпции Белого, также к выходу за пределы индивидуального *я* в сакральную, трансцендентную сферу. Поэтому он шел к свершению своего главного дела — построению теории символизма как миропонимания и как эстетики — иным путем, чем Вяч. Иванов. Опираясь на «теорию знания» и опыт интроспективного созерцания, он ставил духовное *творчество*, осуществляемое индивидуальным *я* и основанное на представлении о *цен-*

---

[1] Вячеслав Иванов. Борозды и межи. М., 1916, с. 277—278. (Из статьи «Норма театра», 1914.) Такого рода высказывания Вяч. Иванова давали основание А. В. Луначарскому отметить в нем «демократическую тенденцию» и даже — с очень значительными оговорками — «уступку духу социализма» (А. Луначарский. Книга о Новом театре. «Образование», 1908, № 4, с. 28 и 19).

[2] Попытка систематической характеристики эстетических взглядов Вяч. Иванова — в книге английского исследователя Джеймса Уэста: James West. Russian simbolism. A study of Vyacheslav Ivanov and the Russian symbolist aesthetic. London, 1970.

ности, выше *познания* объективного мира и само познание рассматривал как творчество. Не случайно Вяч. Иванов, следуя своей классификации, причислял Белого — с явным оттенком порицания — к тому, что он называл «идеалистическим символизмом», то есть к символизму, построенному на иллюзионизме и субъективистском произволе, в отличие от символизма «реалистического», основанного на признании объективной божественной первоосновы бытия и «верности вещам» в эмпирическом значении слова, поскольку они не могут быть не связаны с этой первоосновой. К этому следует добавить, что и утопическая мечта Белого,— она также присутствовала в его сознании,— была устремлена не к духовному просветлению народного коллектива, а к индивидуальному высветлению личности и, уже вторично, к объединению ближайших единомышленников — «посвященных» (вначале это были члены кружка «аргонавтов», а позже — приверженцы увлекшего Белого учения антропософа Рудольфа Штейнера).

Все это отразилось в статьях и книгах обоих поэтов-критиков.

Важнейшая в истории символизма часть статей Вяч. Иванова — он назвал их «эстетическими и критическими опытами» — была собрана в двух книгах его критической прозы — «По звездам» (1908) и «Борозды и межи» (1916). Это были действительно «опыты» в старинном значении слова — статьи, написанные в философском ракурсе, насыщенные глубокой обобщающей мыслью, подкрепленной огромным запасом знаний, с очень тонкими эстетическими проникновениями и наблюдениями, сохранившими в ряде случаев свое литературно-филологическое значение и до сих пор. «Вопросы современного сознания», духовной и эстетической культуры ставились в них чаще всего в связи с проблемой символизма, на историко-литературном и историко-культурном материале. Такова суть его статей о Пушкине, Достоевском, Л. Толстом, Вл. Соловьеве, Шиллере, Байроне, Р. Вагнере, Чюрленисе, а также очень показательная для него и для его времени серия статей о театре и напечатанное в журнале «Новый путь» большое исследование «Эллинская религия страдающего бога». Вяч. Иванов, создавая свои монументальные «опыты», писал сравнительно мало рецензий, по возможности избегал литературной и тем более общественной «злобы

дня» и сравнительно редко полемизировал («Я вовсе не полемист»,— писал он о себе [1]).

Его статьи-вещания, замедленные по своему словесному темпу, грузно-торжественные, пышные, с явным элементом учительства, полные таинственно-лирических темнот, хотя и стройные по композиции, со сложными, разветвленными, витиеватыми, инверсированными фразами, в какой-то мере соответствовали принципиально архаизированной поэтической речи Вяч. Иванова-лирика. Однако символистские образования («молниийные копьеносцы», «мировая Тайна», «вечная Жертва») смешивались в статьях Иванова с характерным для него языком, тронутым современной научно-философской терминологией («мистический энергетизм», «индивидуация», «реальность динамическая», «мировая феноменология»), и со многими греческими и латинскими цитатами в оригинале. Все это производило и производит впечатление на редкость выдержанной, почти стилизованной речи, своего рода символистского барокко. И это был не только «стиль», но и тип мышления, за которым стоял образ поэта-мыслителя-ученого. «В образе В. Иванова,— утверждает один из его современников в своей далеко не комплиментарной статье,— есть утонченный академизм, его ученость есть своеобразный эстетический феномен, это — очаровательная изысканная ученость.[2] У Иванова, пишет другой современник, имея в виду его «критические опыты», «интуиция (...) значительно сильнее дискурсии, поэт — философа».[3]

Однако художественная суть и стилевая форма статей Вяч. Иванова вызывали к себе далеко не одинаковое отношение современников (об их оценке содержания этих статей и критической прозы Вяч. Иванова как целостного явления — речь впереди).

Критики, стоявшие далеко от символизма, сторонники реализма, относились к стилистическому обличью статей Вяч. Иванова единодушно отрицательно. Так, например, один из них, сотрудник «Вестника Европы» С. А. Адрианов, бегло оговорившись, что он чувствует в книге Вяч. Иванова «По звездам» «много искренности, а иногда и глубину запросов», вывел об этой книге в

[1] «Весы», 1908, № 7, с. 76.
[2] «Биржевые ведомости» (утр. вып.), 1916, 30 сентября.
[3] «Утро России», 1915, 30 апреля.

целом, особенно о ее стиле, крайне неблагоприятное заключение. «К сожалению,— писал Адрианов,— овладеть этим содержанием (книги.— *Д. М.*) не так легко, так как г. Иванов выражает свои идеи в форме чрезвычайно замысловатой. Его лексикон изобилует далеко не всегда вразумительными неологизмами, а обычные слова он постоянно употребляет в необычном смысле. Синтаксис его тяжеловесен и запутан. Мысль его на каждом шагу прячется за туманные, произвольные символы, почерпнутые то из собственных его стихотворений, то из античных легенд, или изобретаемые специально для данного случая. . .» [1]

Стилистические особенности критической прозы Вяч. Иванова были восприняты почти так же и некоторыми символистами.

А. Белый, например, по-видимому не без влияния развернувшейся в символистском лагере полемики, намекал, что творчество Вяч. Иванова в целом по своему стилю являет собой смесь Малларме и Тредиаковского, [2] а позже, в упомянутой уже брошюре «Сирин ученого варварства», не без ехидства называл статьи Вяч. Иванова «муроносными» (от «муро» — через жижицу) и в той же брошюре писал, что книги Вяч. Иванова «проходят перед взором причудливым замыслом, напоминая слонов, изукрашенных золототканными пологами». [3] Эллис, отзываясь весьма положительно о содержании ивановских статей, вместе с тем отмечал «существенные недостатки» их стиля и подтверждал свое суждение примерами того, что ему представлялось «какой-то особенной зазубренностью, шероховатостью, торжественно-риторической прозаичностью и невероятно ненужной уснащенностью терминами». [4]

---

[1] С. Адрианов. Критические заметки. «Вестник Европы», 1909, № 10, с. 838. Ср. отзыв на книгу «По звездам» киевского критика Н. И. Николаева, обратившего внимание на «высокий стиль» книги, который заставлял критика вспомнить имена Ломоносова, Сумарокова и Тредиаковского (Н. И. Николаев. Эфемериды. Киев, 1912, с. 375). Ср. рецензию на второй сборник критических статей Вяч. Иванова «Борозды и межи» В. Е. Чешихина-Ветринского. В этой рецензии стиль статей Вяч. Иванова назван «изломанным», «вычурным», овеянным «глубокомысленным туманом» («Вестник Европы», 1916, кн. 8, с. 391, 393).

[2] «Весы», 1907, № 6, с. 66.

[3] А. Белый. Сирин ученого варварства. Берлин, 1922, с. 13, 5.

[4] Эллис. По звездам. «Весы», 1909, № 8, с. 59—60.

Более сложное, отчасти даже двусмысленное и вместе с тем явно эстетическое впечатление произвела книга «опытов» Вяч. Иванова «Борозды и межи» на известного критика и философа-идеалиста Льва Шестова. «Все нравится мне в В. Иванове,— пишет он об этой книге: — и тонкость его упадочных узоров, и его пристрастие к эллинизму, и вкус к Шиллеру, Гете и Нитше, и пророческий тон его писаний. Мне нравится нарочитая тяжесть его огромных, изысканных периодов, даже его старомодная жеманность, когда он восстанавливает букву Θ в словах Θеург, ПромеΘей и т. д. У другого это вышло бы смешно, у В. Иванова — красиво и торжественно. Мне кажется, что, если бы он надел шитый золотом дедовский шелковый кафтан или напудренный парик, ему бы это тоже было к лицу». [1]

«Поэтика» ивановских статей несомненно привлекала к себе внимание и выделялась в восприятии современников своей необычностью. Всем этим подтверждается очевидный для нас вывод о том, что в статьях Вяч. Иванова следует видеть не только явление мысли, но и явление художественного стиля.

Критическая деятельность А. Белого, во многих отношениях параллельная литературному делу Вяч. Иванова, глубоко отличалась от него по своему содержанию, по отраженному в ней душевному строю и по своим формам.

Даже в том случае, если оставить без рассмотрения чисто художественное творчество Белого, его путевые очерки, его позднейшие многотомные воспоминания, его обширные статьи по философии и эстетике символизма, его стиховедческие работы с таблицами и цифрами, то есть если остановиться на одной лишь его критической прозе в прямом и узком значении, то и в этом случае нельзя будет не признать его исключительно плодовитым писателем, достигавшим иногда, особенно в 1905—1909 годах, степени какой-то чудовищной литературной производительности. Статьи и рецензии Белого, бóльшая их часть — блестящая реализация замечательного таланта их автора. Статьи эти часто напоминают бурный и страстный критический монолог, нередко крайне нервозный и взвинченный. Статьи Белого, искренние,

[1] Л. Шестов. Вячеслав Великолепный (к характеристике русского упадничества). «Русская мысль», 1916, № 10, с. 110.

сал Блок в 1906 году,— и многое в них иначе не может быть воспринято» (V, 630).

Именно эта поэтическая основа статей Белого и понималась той критикой, которая была настроена к нему благожелательно, как самое ценное их свойство. «По прочтении обеих частей книги («Символизм» Белого.— *Д. М.*) образ поэта-мыслителя странно двоится,— утверждает рецензент журнала «Логос» Ф. Степун.— Некий пророк, сбрасывающий свою гиератическую мантию и облекающий себя в рабочий лабораторный халат. Не алхимик ли? И действительно, все здание разбираемой книги как бы овеяно духом средневековья, но возведено на совершенно ином основании. Основание это погружено глубоко в землю. И жаль взрывать ее. Как цветами, увивающими все, поросла она и украсилась удивительными образами и сравнениями поэта; как утреннею росою, грустно-туманною, увлажнилась несравненным лиризмом». [1]

Другой рецензент, Борис Грифцов, высказывая ряд общих соображений о критической прозе Белого (о них — позже), также подчеркивает ее художественную сторону, связанную с выявлением авторского лиризма. «Подлинная сила А. Белого,— считает Грифцов,— в лирике, в лирическом постижении мира», не в проблемах, а в мироощущении, «ибо радостная весть, которую он несет, недоказуема, несводима на понятия». [2]

Эти отзывы дают верное направление в осмыслении произведений Белого-критика. Средоточием критических выступлений Белого действительно является стоящая за ними личность автора с ее человеческой сложностью и лиризмом. Лучшие работы Белого в прозе отмечены духовным горением, острым сознанием кризисной, переходной ситуации в развитии человечества, тревогой за судьбу культуры и вместе с тем напряженными и упорными поисками выхода, разрешения «проклятых вопросов», поисками, которые следует оценивать не только в зависимости от их результатов, от его ответов на эти вопросы, но и независимо от ответов, духовным потенциалом, содержащимся в самих поисках. В критических выступлениях Белого неизменно присутствовал эти-

[1] Ф. С. (Степун). Андрей Белый. Символизм (...). «Логос». 1910, № 1, с. 280.

[2] Б. Грифцов. Андрей Белый. Символизм (...) Луг зеленый (...) Арабески (...) «Русская мысль», 1911, № 5, с. 190.

ческий момент и связанные с ним страстность, смятенность и порывистость, которых не было ни у Вяч. Иванова, ни у Брюсова. Они-то и приводили его иногда к «попиранью заветных святынь» (Блок), к неожиданным, шокирующим его современников, саморазрушительным, хотя и оправданным его внутренней лирической логикой, диверсиям против таких дорогих, интимно важных для него ценностей, как творчество Достоевского, музыкальное искусство или философия, как таковая.[1] Вместе с тем нельзя забывать и того, что горизонт Белого-критика не замыкался темами, связанными с литературой, с символизмом и с идеалистической гносеологией. Его восприятие веяний исторической действительности и особенно освободительного движения проявлялось непосредственнее, острее и горячее, чем в творчестве Вяч. Иванова. Как уже говорилось, революция 1905 года вызвала у Андрея Белого целый ряд сочувственных откликов, несомненное, хотя сравнительно кратковременное расположение к социал-демократической программе и стойкую непреходящую ненависть к буржуазному филистерству и половинчатому либерализму.

Критическая проза Вяч. Иванова и А. Белого имела в формировании эстетических взглядов Блока 900-х годов большее значение, чем статьи Брюсова. Не случайно он называл Вяч. Иванова и Белого «замечательными писателями» (1907, IX, 97; 1908, V, 643), признавался, что не считает «ни для себя, ни для кого позором — учиться у Андрея Белого» (1907, IX, 96), и заявлял ему в письме, что видит в нем «самого проникновенного *критика*» своих произведений (1911, VIII, 344). Некоторые из статей Вяч. Иванова он особенно выделял и ценил, например «Предчувствия и предвестия» (V, 264) и другие ранние статьи о театре, «Спорады» (IX, 115) и речь «Заветы символизма», идеи которой он во многом развивал в своем докладе «О современном состоянии русского символизма». Блоку была близка вся линия высказываний Вяч. Иванова, направленная против индивидуализма, на его преодоление, и его мечты (независимо от их конкретного наполнения, от пути их осуществления и терминологии) о будущем всенародном искусстве, и

[1] А. Белый. Ибсен и Достоевский. «Весы», 1905, № 12; Б. Бугаев (А. Белый). Против музыки. «Весы», 1907, № 3; А. Белый. Круговое движение. «Труды и дни», 1912, № 4-5 (ср.: А. Белый. Нечто о мистике. «Труды и дни», 1912, № 2 — против мистики).

некоторые мысли Иванова о лирике и театре, соединяющем индивидуальное сознание с сознанием коллективным, и многое из того, что писал Иванов о связи искусства нового времени с «древним воспоминанием» — с мифом.

И, однако, литературно-критические выступления Белого (за исключением его полемики), весь их дух и объединяющая их личность автора, несмотря на ряд расхождений, привлекали Блока живее и сильнее, чем статьи Вяч. Иванова. Уважая Вяч. Иванова как мыслителя, Блок был готов принять не столько теоретическую суть его мысли, сколько ее лирическое содержание. «Вяч. Иванова ценю, как писателя образованного и глубокого и как прекрасного поэта,— пишет он А. Белому,— мировоззрение же его («мифотворчество») воспринимаю как лирику» (1907, VIII, 190). И еще — тому же Белому: «...Вяч. Иванов, человек глубоких ума и души — не пустышка. Мы оба — лирики, оба любим колебания друг друга, так как за этими колебаниями стоят и сторожат наши лирические души. Сторожат они совершенно разное, потому, когда дело переходит на почву более твердую, мы расходимся с Вяч. Ивановым» (VIII, 200). Наконец, из записной книжки 1907 года: «Мое несогласие с Вяч. Ивановым (варварство). (...) Мое согласие с Андреем Белым» (IX, 96) — замечание, касающееся сравнительно частного вопроса, и вместе с тем не случайное.

Конечно, не Вяч. Иванову, а Белому Блок мог написать, подводя итог их сложно развивавшимся отношениям, и притом в период резкого обострения этих отношений на личной и литературной почве: «Ваши мысли были необыкновенно важны для меня, и, сверх всего (это самое главное), я чувствовал между нами *таинственную близость...*» (1907, VIII, 195).[1] Чувство смятенности, неблагополучия окружающей жизни, этические импульсы, приводящие у Белого к концепции ценности, *лирическая* вера в Россию («луг зеленый»), иррациональный

[1] Формулы «таинственная близость» и «учиться у Белого», как и многие другие высказывания Блока, не оставались в его сознании неизменными. Как антитеза этим формулам в позднейших записях Блока появляется признание другого характера, которое, впрочем, также не превращалось в неподвижный и окончательный вывод: «Без Бугаева и Соловьева (т. е. А. Белого и Сергея Соловьева. — *Д. М.*) обойтись можно» (1909, IX, 146).

характер переживания «соловьевского комплекса», культ Гоголя, взятого прежде всего в его национальном ракурсе, чуждое Вяч. Иванову влечение к Л. Толстому — все эти особенности и тенденции критической прозы Белого были понятны Блоку и могли только усилить и подкрепить то, что в нем самом присутствовало. Статью Белого «Форма искусства» юный Блок называл «гениальной» (1903, VIII, 51), статьи «Химеры» и «Луг зеленый» считал исключительно близкими себе (1905, VIII, 134, 135), фельетоны Белого «Символический театр» приравнивал по значению к «объемистой книге» (1907, VIII, 211). Вместе с тем статью Белого «О символизме» (1912) Блок противопоставлял с положительным знаком одновременно напечатанным «Мыслям о символизме» Вяч. Иванова (VIII, 387), тогда как воспоминания Белого о Вл. Соловьеве («Владимир Соловьев») называл — даже в 1920 году — «лучшим, что до сих пор было сказано» об этом философе (VI, 159). Не случайно Блок радуется, узнав о восторженной реакции Белого на его речь «О современном состоянии русского символизма». «Оно,— пишет он Белому, имея в виду отношение Белого к этой речи-статье,— меня поддержит более, чем чье-либо мнение; когда я писал эту статью (и не одну эту), я внутренне, почти бессознательно, справлялся у Тебя, отсутствующего: «Так ли? не так ли?» Да, по-братски» (1910, VIII, 315). Вместе с тем, получив в том же году итоговую книгу статей Белого «Символизм», Блок написал Белому, что, несмотря на то, что «многие страницы» этой книги «продолжают оставаться недоступными» для него, ему «эта книга очень нужна и — представь себе — близка, притом совсем не только там, где она касается меня лично. Один из самых чудесных фактов моей жизни — связь с Тобой». [1]

Бесспорно, приведенных данных недостаточно, чтобы составить полное представление о соотношении критической прозы Блока с критикой других символистов. До сих пор здесь говорилось главным образом о моментах, сближающих его с этой критикой,— и эти моменты в развитии молодого Блока долгое время имели большое значение. Но уже и тогда факты, свидетельствующие о близости Блока-критика с его соратниками по символизму,

[1] Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940, с. 236 (письмо от 29 сентября 1910 г.). Об отношении Блока к Вяч. Иванову и А. Белому см. также ниже, ч. II, гл. 14.

сосуществовали с противоположными им, выявляющими несходство и несогласие не только в частностях, но и в общем характере лирического пафоса и направлении мысли. И нужно сказать,— и это не раз отмечалось в литературе,— развитие Блока последовательно уводило его от его ближайшего литературного окружения.

3. «КРИЗИС В КРИТИКЕ»

Размышления о символистской и околосимволистской критике можно свести к двум обобщающим и взаимосвязанным выводам:

1) Эта критика, в наиболее значимой ее части, представляла собой яркое и своеобразное явление литературного подъема, за которым стояли новые формы европейской и русской эстетической культуры конца XIX — начала XX века.

2) Эта критика на всем протяжении своего развития была отмечена признаками глубокого, хотя далеко не всегда сознаваемого ее представителями кризиса.

Совместимость этих двух диалектически-противоречивых определений объясняется — при максимально обобщенном подходе к вопросу — ярко выраженной «специализацией» этой критики со всеми вытекающими отсюда преимуществами и вместе с тем — ее односторонностью, представляющей собой обратную сторону «специализации».

В построениях духовной культуры всякое сужение, отграничение от целого, от возможной для данного времени полноты, даже тогда, когда оно осуществляется в интересах целого, как известно, ведет к двойственности гуманитарных результатов: к продвижению и изощренности в одной области и к потерям — в другой, к углублению и к ограничению. Кризис русской символистской и близкой к ней импрессионистической критики начала XX столетия, который нельзя понимать как проявление ее бессилия или низкого качества, и выражался в этом ограничении горизонта, хотя бы в своем роде и очень широкого. В самом общем виде этот кризис проявился в ослаблении чувства реальной и прежде всего социально-исторической действительности, чувства, изначально данного всесторонне развитому человеку XX века. Уточняя и конкретизируя определение этого кризи-

са, можно сказать, что таким потерянным или полупотерянным горизонтом в критике символистов являлась сфера гражданских интересов и гражданской ответственности, а отчасти и этического сознания, ослабленного за счет роста сознания эстетического и философского. Потеря, о которой шла речь, проявлялась не только как выпадение в символистской критике определенных элементов содержания, то есть в известной ущербности ее, но и в деформации того, что составляло ее тематический центр. Прежде всего эта потеря сказалась в том, что глубокомысленные и во многих случаях подлинно глубокие построения символистской критики нередко лишались какой-то решающей доли внутренней, «тайной» *серьезности*, приобретали оттенок мечтательно-утопического иллюзионизма или превращались в «бескровную» эстетизированную игру в религию или в трагедию. Даже преимущества критики символистов — обретенное ею «сквозное мышление», свобода передвижений в мирах духовной культуры, разлитое чувство исчерпанности старого (буржуазного) строя жизни и нависшей над ним катастрофы — были оторваны в критической прозе символистов от социально-исторических корней и представлений и погружены в апокалипсические туманы.

В какой мере все это было осознано современниками?

Социал-демократическая и общедемократическая пресса, ведя упорную и широко развернутую борьбу с модернизмом в целом и с религиозно-мистическими течениями, не находила нужным останавливаться на символистской критике отдельно как особом и специфическом явлении. В выступлениях Ленина, Плеханова, Горького, Луначарского критическому анализу были подвергнуты комплексы идеалистического и индивидуалистического мировоззрения, питающего, между прочим, и модернизм. Плеханов, Луначарский, Базаров, П. Юшкевич, Неведомский, социал-демократические сборники «Литературный распад» (1908, 1909) и «Вершины» (1909) боролись с религиозно-философской публицистикой Бердяева, Булгакова и, особенно, Мережковского, уже отошедшего к тому времени от символизма. И только изредка и бегло Луначарский, Базаров, Неведомский затрагивали в своих статьях критические выступления таких авторов, как З. Гиппиус, Вяч. Иванов, Белый и даже Блок

(вопроса о «народничестве» Блока бегло коснулись Базаров и Неведомский в сборнике «Вершины»). Поскольку общий характер оценок и толкования модернистской литературы идеологами социал-демократии и общедемократической прессой хорошо известны, я считаю целесообразным, минуя суммарный обзор относящихся к этому вопросу высказываний, привлекать их лишь в отдельных случаях по мере надобности.

Показательным симптомом кризисного состояния критики, о которой здесь говорится, являются знаки тревоги, идущие со стороны литераторов, так или иначе связанных с этой критикой.

Едва ли не самые громкие и нервные сигналы о кризисе шли от лица молодого Корнея Чуковского, критические выступления которого тех лет, талантливые, но не подымающиеся над уровнем фельетонного стиля, сами по себе являлись ярким показателем этого кризиса и вызывали не только восхищение так называемой «общей прессы», но и резкие оценки литераторов демократического круга, например авторов «Литературного распада», а заодно с ними и Блока (V, 303 — 305).[1]

В своих статьях-фельетонах 1906—1907 годов, посвященных этому вопросу, Чуковский писал о крайне тяжелом состоянии современной литературной критики в России и даже о ее «вымирании».[2] Он распространял свое суждение на всю русскую критику того времени (в том числе и на себя), хотя главными своими мишенями избрал Ин. Анненского, Ю. Айхенвальда, А. Горнфельда, отчасти Л. Шестова, задев мимоходом и Блока. Дело не в том, что некоторые из этих имен были выбраны Чуковским неудачно, а в самом существе его обвинений.

Чуковский увидел признаки кризиса критики, проявившиеся у этих авторов, в «короткомыслии» и «мозаичности», то есть в отсутствии больших организующих идей, «длинных мыслей», в «апофеозе случайности», а у Ин. Анненского будто бы — в «эстетическом нигилизме». «Нынешний критик...— писал Чуковский,— адог-

---

[1] Ст. Иванович. Пресса модерн. — В сб.: Литературный распад. СПб., 1908. К концу жизни Блока между ним и Чуковским установились отношения доверия и приязни.

[2] См. статьи К. Чуковского «Об эстетическом нигилизме» («Весы», 1906, № 3-4), «О короткомыслии» («Речь», 1907, 21 июля), «О мозаике» («Речь», 1907, 29 июля), «Апофеоз случайности» (сб. «О критике и критиках». М., 1909).

матичен, лишен обобщающей мысли, верен индуктивному методу, изменчив по темам и произволен по задачам». И еще: «Нет фанатизма в наших мыслях, нет органического начала, которое все бы эти мысли связывало». [1]

Эти заявления отнюдь не означали, что Чуковский, сетуя на новую критику, призывал к восстановлению «старой», особенно в той ее форме, какую она приобрела у эпигонов революционной демократии — Протопопова, Скабичевского, Ангела Богдановича,— к ним он относился наиболее скептически. И все же Чуковский находил возможным противопоставить современным литераторам, как положительный пример, Н. К. Михайловского, который умел подчинить свои характеристики «главной мысли», связанной с определенным, сложившимся мировоззрением.

Крайнее недовольство современной критикой высказывал и Андрей Белый, заполнивший суждениями о ней несколько страниц своего «Символизма». Он писал о «вопиющем субъективизме» современной критики, о ее «глубокой интеллигентской беспочвенности», которая прикрывается доктринерством, и особенно — об отсутствии у критиков интереса к плоти искусства, к поэтике, к слову, и в этом смысле о полной их противоположности таким крупнейшим русским ученым-филологам, относящимся к художественному слову с большим вниманием, как Потебня, Александр Веселовский, Буслаев. Белый писал также об измельчании критики, о ее падении, о появлении в ней хищников и паразитов, болтунов, гешефтмахеров и о связи всего этого с атмосферой дрязг и сплетен, господствующих в редакциях и в литературной среде. «Мы должны признаться,— заявлял Белый,— что подлинной критики у нас нет ⟨...⟩, что существующая критика только затемняет сознание». [2]

---

[1] К. Чуковский. О короткомыслии. «Речь», 1907, 21 июля. Следует заметить, что Чуковский, не изменяя, по-видимому, своих мыслей о современной русской критике в целом, уже в 1908—1909 гг. признал высказанную им отрицательную оценку критических эссе Анненского несправедливой (см.: И. Подольская. «Я почувствовал такую горькую вину перед ним...» «Вопросы литературы», 1979, № 8).

[2] А. Белый. Символизм. М., 1910, с. 237—239 и 598—606. Резкое недовольство существующими методами критики выражает Белый также в статье «Об идейном искусстве и презрительном «Терсите» («Русская мысль», 1911, № 12).

Вопрос о положении в современной критике и ее задачах стоял в те годы настолько остро, что был выпущен даже специальный посвященный ему сборник «О критике и критиках» (изд-во «Заря», М., 1909). Литераторы и деятели искусства, участвовавшие в этом более чем пестром по составу и разнородном по качеству материала сборнике,— в том числе Куприн, Чириков, Сергеев-Ценский, С. А. Венгеров, Ив. Рукавишников, П. Пильский и даже Станиславский,— каждый со своих позиций высказывали недовольство современной критикой — литературной и театральной. Один из авторов сборника К. Милль с особенной резкостью констатировал «упадок современной критики», считая ее малокультурной и бездарной и объясняя этим «то презрительное и негодующее отношение к критике, какое мы наблюдаем у современных поэтов и беллетристов».[1]

Интересно отметить, что в этих высказываниях имена вождей символистской критики Брюсова, Вяч. Иванова, Белого приводились очень редко (это относится, в частности, и к статье К. Милля). Создается впечатление, что они, особенно Вяч. Иванов и Белый, в своей критической прозе были не только чужды в идейном отношении, но и слишком сложны для широкого интеллигентного читателя, внутренне далеки от него, их мало знали и в «общей прессе» чаще всего обходили молчанием. В этом смысле они, конечно, были оторваны от «большого мира» русской литературной жизни. Но и в «малом мире», в элитарных кругах, к которым они при-

[1] К. Милль. Положительная критика. — В сб.: О критике и критиках. М., 1909. Обострившимся в то время интересом к вопросу о состоянии и задачах литературной критики и истории литературы и недовольством, вызванным положением в обеих этих сферах, объясняется появление в отдельном русском издании статьи известного французского литературоведа Густава Лансона «Метод в истории литературы» с декларативным послесловием М. Гершензона (М., 1911), а также уже упоминавшегося программного предисловия Ю. Айхенвальда к 3-му изданию его «Силуэтов русских писателей». С осуждением указанных декларативных статей Гершензона и Айхенвальда выступили критики демократического лагеря: М. Неведомский (статья «Зигзаги нашей критики», вошла в его книгу позднейшего времени «Зачинатели и продолжатели», Пг., 1919) и В. Кранихфельд (статья «О критике и критиках». «Современный мир», 1911, № 8). Вопрос ставился тогда не только о литературной, но и о театральной и музыкальной критике (см., например: Э. К. Метнер (Вольфинг). О музыкальной критике. «Золотое руно», 1909, № 7-8, 9; полностью — в кн.: Вольфинг. Модернизм и музыка. М., 1912).

надлежали, писания их вызывали не только уважение и восхищение, но и глубокие сомнения.

Брюсов влиял главным образом как поэт, как «сильная личность», как организатор литературы, редактор, пропагандист и инспиратор. Но его критическая деятельность 900-х годов также являлась значимым фактором в литературе эпохи. В статьях Брюсова и в его оценках было много ума и вкуса. Он умел подыматься над сектантскими групповыми пристрастиями и подходить к поэзии, поскольку это возможно, объективно. Но как теоретик, тесно связанный в первые годы нового столетия с символистской платформой, он не был вполне оригинален. Он, как уже говорилось, скорее защищал общепринятые в символизме эстетические идеи и вкусовые традиции, то есть скорее закреплял завоеванное, чем открывал новое. К тому же и в более поздний период своего развития (до Октября) Брюсов, уже уходя от символистских канонов, не построил новой эстетической системы, если не считать ею достаточно общие призывы его к сближению искусства с жизнью.

По-видимому, все это в какой-то мере повлияло и на судьбу критического наследия Брюсова при его жизни. Брюсов счел нужным собрать и напечатать лишь одну книгу своих критических статей, «Далекие и близкие» (1912), тогда как Вяч. Иванов и Белый до Октябрьской революции выпустили по три сборника статей. Не случайно также и то, что «Далекие и близкие» в кругу элитарных литераторов, с которыми Брюсов продолжал соприкасаться, были встречены почти полным молчанием (модернистская печать реагировала на этот сборник, насколько известно, лишь одним отзывом, включенным в обзорную статью второстепенного критика из журнала «Аполлон» — Петра Наумова[1]). Одну из причин этого явления, по-видимому, следует видеть в составе брюсовского сборника, в который Брюсов не включил уже потерявшие для него значение свои программные символистские декларации и, наоборот, перепечатал те из своих последующих выступлений, в которых явно обозначился его отход от эстетических канонов символизма.

Впрочем, «общая пресса» отнеслась к «Далеким и близким» также довольно вяло и сдержанно. Пожалуй,

[1] П. Наумов. Современные русские критики. «Аполлон», 1912, № 10.

заслуживают внимания лишь две рецензии — В. Е. Чешихина-Ветринского в либеральном, «профессорском» «Вестнике Европы» (1912, № 2) и анонимного автора в народническом «Русском богатстве» (1912, № 2). В этих рецензиях нет и следа прежнего раздражения «общей прессы» против «критика-модерниста». «Русское богатство» даже хвалит Брюсова за «любопытные» очерки о Тютчеве, Фете и Случевском, а Чешихин-Ветринский признает книгу «очень интересной», *поскольку* собранные в ней характеристики принадлежат поэту-модернисту, и указывает, хотя и с оговорками, на литературные достоинства брюсовских этюдов. Но главное утверждение обоих рецензентов заключается в том, что сборник Брюсова эклектичен и что автор отходит от символистской эстетики и, противореча ей, провозглашает началом всякого искусства «наблюдение действительности». Оба рецензента, естественно, приветствуют новую ориентацию Брюсова, хотя один из них, Чешихин-Ветринский, замечает при этом, что новые принципы, утверждаемые Брюсовым, новы только для символистов, а не для русской литературы в целом.

Принимая во внимание позиции рецензентов и давние счеты их журналов с «декадентами», легко понять, почему в их отзывах обходится вопрос о том вкладе, который Брюсов сделал, вместе со своими союзниками по литературе, популяризируя недооцененных прежде поэтов. Понятно и то, что оба автора рецензий не считали нужным касаться вопроса, который, по-видимому, представлялся им давно уже надоевшим общим местом: об имманентно-эстетическом, «специализированном» характере брюсовской критики, по существу сохранявшей свою отрешенность даже в тот период, когда Брюсов декларативно требовал «соединения» поэзии с жизнью. Между тем это «общее место» не может быть забыто при определении значения критической работы Брюсова: ее достоинства и ее внутренней неполноты.

Квалифицированный профессионализм, эстетическая «специализированность» брюсовских характеристик поэтов были тем качеством, которого явно не хватало русской критике конца прошлого и начала нового века. Брюсов как критик способствовал развитию и укреплению эстетической культуры эпохи — и в этом его неоспоримая историческая заслуга. Но вместе с тем, отрывая свои характеристики от исторической действительности,

игнорируя традиционный для русской демократической критики вопрос о гражданском и идейном значении рассматриваемых явлений, не пытаясь последовательно проводить в своих писаниях какие бы то ни было определенные философские взгляды, Брюсов стихийно отстранялся от большой идейно-литературной жизни, предопределенной условиями русской действительности в годы между двумя революциями, и ослаблял потенциал своих критических выступлений. «Специализированность» обнаружила здесь обе свои стороны — свой актив и свой пассив.

А. Белый, как критик и теоретик, обладавший редким талантом, оригинальностью, бурным литературным темпераментом и вместе с тем преданный символистскому кредо, несомненно привлекал внимание близких ему кругов. Но разбросанность его исканий, запутанность и недоделанность, «гипотетичность» его глубоких и сложных построений и незакрепленность их в большой исторической жизни России подрывали их ударную силу, а значит, и возможность их широкого и действительно серьезного воздействия. С какой бы высокой мерой подлинности ни отражали его критические работы *живого*, динамического сознания их автора, Белый, будучи самим собой, со всеми своими и не только своими противоречиями, не мог построить из этого кипящего, вибрирующего, стремительно несущегося мира объединяющую его систему. «Нужно, наконец, *меня понять* и основываться *на всем* написанном мною,— признавался Белый Э. К. Метнеру,— понять, что *«Песнь жизни», «Символизм как миропонимание», «Эмблематика смысла»* суть фрагменты все той же, в моей душе сидящей системы, которую случайно мне еще не удалось написать...»[1] «Что такое *«точка зрения»*? Не знаю,— говорил Белый в 1921 году, но, по-видимому, мог бы сказать это и раньше.— Разве только приемлю ее в качестве чего-то временного, портативного в данном случае. *Точек* зрения не существует, есть непрерывное течение, метаморфозы, изменяющийся поток явлений. И в этом потоке плыву я. Какая же может быть «точка зрения»?»[2]

Очевидно, такая позиция отдаляла Белого от широ-

[1] Письмо от 22 января 1913 г. (Архив А. Белого, ГБЛ). В письме Белый называет свои основные философско-теоретические статьи.

[2] Э. Ф. (Голлербах). Чем заняты наши писатели. Андрей Белый (интервью). «Вестник литературы», 1921, № 9, с. 15.

кого русского читателя больше, чем отсутствие у этого читателя подготовки, необходимой для усвоения статей Белого. Очевидно также, что эта позиция, или, точнее, структура мировоззрения, совмещалась со специфической структурой *художественного творчества* Белого, но вместе с тем лишала его *критическую* деятельность того направляющего ее идеологического стержня, которого искали в ней русские читатели, привыкшие ждать от литературной критики определенных ответов и указаний ясного пути.[1] Тяготение к «афористическому стилю», исключительно популярному у символистов, проявившееся во многих статьях Белого, соответствовало этому способу мышления, но противоречило настойчивому стремлению автора статей к системным, методологически обоснованным построениям.[2]

Получилось так — и это было трагично,— что из всего огромного критического и теоретического наследства Белого 1902—1911 годов в культурное сознание эпохи вошли не его основные лирические и литературно-философские статьи, отражающие суть его идейных исканий, а те его труды, которые в общем развороте его критического творчества имели периферийное, частное значение: его работы по изучению ритмики русского стиха. В связи с этим понятно, что недавний союзник Белого по «Весам» Брюсов в своей статье с подзаголовком «По поводу книги Андрея Белого «Символизм» отказался от разбора этой книги в ее полном объеме, предоставляя такой разбор «лицам, более подготовленным и более осведомленным в специальных философских вопросах», и сосредоточил все свое внимание на поставленных в книге стиховедческих проблемах.[3] Философско-теорети-

[1] Блок, уже читавший в рукописи «Петербург» и признававший огромный талант Белого-художника, воспринимал его все же как «писателя незавершенного» (письмо Блока Э. К. Метнеру от 9 марта 1913 г. «Блоковский сборник», II. Тарту, 1972, с. 394).

[2] Похвала афоризму и указание на «пробуждение... в настоящее время» этой «доселе скромной формы мышления» содержатся в дневнике А. Белого 1901 г. (см. «Юношеские дневниковые заметки Андрея Белого», опубликованы А. В. Лавровым в ежегоднике «Памятники культуры. Новые открытия», Л., 1980, с. 131—132). Ср. этюд Эллиса «Об афоризмах» («Весы», 1907, № 9).

[3] В. Брюсов. Об одном вопросе ритма. «Аполлон», 1910, № 11. Этот отказ не противоречил, впрочем, замечанию Брюсова, сделанному в другом месте, о том, что Белый «с исключительной оригинальностью мысли поставил несколько вопросов, затронувших самые глубины искусства» (В. Брюсов. Далекие и близкие, с. 132).

ческие изыскания Белого казались чуждыми и Блоку. «Нас приглашают к гносеологическому обоснованию наших суждений,— читаем в одной из его статей 1908 года.— Я не думаю, чтобы это было воистину хлебом для нас. Теория познания может оказаться самым тяжким камнем для того, в ком заражены сердце, кровь и воля,— заражены горестными восторгами современности» (V, 261).

Деятельность Белого как критика и теоретика не получила широкого резонанса ни в символистских сферах, ни за их пределами. По-видимому, и в настоящее время заметно возросший (у нас и за рубежом) интерес к Белому направлен главным образом на его художественные произведения, отчасти на его мемуары, отчасти — на стиховедческие работы и лишь в последнюю очередь — на его критические и теоретические статьи.[1] Даже выдвинутая Белым, вслед за Риккертом, идея ценности как основного гносеологического и творческого принципа, продолжающая звучать в новейшей идеалистической философии Западной Европы (Макс Шелер, Николай Гартман), ни у нас, ни на Западе не ассоциируется с именем русского поэта-теоретика, защищавшего эту идею еще в 900-х годах.

Нестройность и логическая несомкнутость теоретических и критических сочинений Белого была отмечена всеми русскими (немногочисленными) исследователями его творчества. Вместе с тем современники Белого, писавшие о нем более или менее серьезно, начиная с первого из них, Эллиса, его друга и страстного приверженца, автора большой монографической статьи о Белом, уклонялись, как и Брюсов, от подробной характеристики этих сочинений, без сомнения заслуживающих пристального внимания. Но общее впечатление от критических и теоретических работ Белого, по-видимому наиболее полное и характерное для тех лет, было сформулировано почти сразу после выхода его основных критических сборников в рецензии Бориса Грифцова, которая частично уже цитировалась: «...уничтожая друг друга,

[1] Попытка охарактеризовать эстетические воззрения А. Белого осуществлена профессором Джоном Элсвортом: John Elsworth. Andrei Bely's theory of symbolism. «Studies in Twentieth Century Russian Literature». Edinburgh, London, 1976. Эскизные статьи на эту тему появлялись и у нас. Однако философско-эстетические искания Белого еще далеко не изучены.

борются в А. Белом две силы,— писал Грифцов,— интуитивная и аналитическая. И в своих книгах он создал не систему, а поражающий искренностью рассказ о немыслимости системы теперь и о пережитом им кризисе, значение которого далеко выходит за пределы личной судьбы Белого, который намечает скорее пределы общеобязательного кризиса. Рассказ этот тем более драматический, что для Белого он — не прояснившаяся рассудочно мысль, а непосредственно пережитая борьба. Этой борьбой и объясняется большинство противоречий в книгах Белого». И в заключение рецензии: «Подражая языку самого Белого, можно сказать: когда он снизойдет до того, чтобы из своего философского и литературного архива выработать небольшие сосредоточенные книги, они будут важным явлением. Но пока двери к идеям Белого полузакрыты. Его отдельные замечательные мысли, начала интересных исследований, поразительные частности тонут в массе сырого, необработанного материала».[1]

---

[1] Б. Грифцов. Андрей Белый. Символизм (...) Луг зеленый (...) Арабески (...). «Русская мысль», 1911, № 5, с. 191, 192. Ср. частично совпадающую с отзывом Б. Грифцова рецензию Ф. А. Степуна на «Символизм» Белого («Логос», 1910, № 1, с. 280—282) и очень резкую, содержательную, хотя и не лишенную философского педантизма характеристику его теоретических высказываний в статье того же автора, напечатанной в журнале «Труды и дни», 1912, № 4-5, с. 74—86. Ср. также отзыв о философских построениях А. Белого в статье о нем С. А. Аскольдова («Литературная мысль», вып. I, Пг., 1922), который, оценивая его творчество в целом исключительно высоко, относится к ним более чем скептически. Следует учесть вместе с тем оценку Белого как мыслителя и критика, данную Вяч. Ивановым в беседе с М. С. Альтманом 16 января 1921 г. «...Белый, — говорил Вяч. Иванов, — колоссальнейший ум, необычайный диалектик, с огромными познаниями и, как личность, пожалуй, более сложное явление, чем даже Ницше. Но он безумец, и это «красиво», когда слышишь это слово, но очень мучительно, когда с безумцем приходится жить. И он имеет еще несчастное свойство — все, что говорит и пишет, сейчас же печатать. А это великое зло: читатели воспринимают эти мнения как нечто объективное, отстоявшееся, а между тем я знаю, «как это делается». Так, например, когда Белый писал о Брюсове очень лестную статью (напечатанную в «Луге зеленом»), Брюсов Белого преследовал, и Белый Брюсова ненавидел: этой статьей Белый хотел как бы отделаться от Брюсова, расквитаться с ним, воздав ему должное и сверхдолжное как поэту. Таковы и многие другие суждения Белого, это — «правда мгновения», и оттого так много в них всяких противоречий» (М. С. Альтман. Из бесед с поэтом Вячеславом Ивановичем Ивановым. «Учен. зап. Тартуского гос. ун-та», вып. 209, 1968, с. 305).

Несомненно, по силе произведенного впечатления и влияния «критические опыты» Вяч. Иванова занимали в то время сравнительно со статьями других критиков-символистов первое место. Эстетические и культурно-эстетические концепции Вяч. Иванова были богаче и глубже, чем у Брюсова, и вместе с тем собраннее и монолитнее, чем у Белого. Они были, кроме того, устремлены к мечте — хотя бы наивно-утопической — о возможности возникновения связи современного искусства с общенародной почвой, мечте, которая не могла не привлекать к себе какую-то часть идеалистически ориентированных литераторов и читателей, еще не вполне утративших в эпоху реакции свои демократические симпатии, но уже не надеявшихся на революцию в ее конкретных формах. В построениях Вяч. Иванова, как и в исканиях Белого, присутствовали и такие тенденции, которые были обращены не только к прошлому европейской мысли (например, к теории мифотворчества немецких романтиков), но и к некоторым последующим ее разветвлениям (учение об архетипах Карла Густава Юнга),[1] то есть были отмечены известной перспективностью. Все это вело к тому, что эстетические и критические «опыты» Вяч. Иванова были *замечены* его современниками, оказали воздействие в символистских и околосимволистских кругах и вызвали сочувственные и полемические отзывы в значительно большей мере, чем литературные выступления его союзников по символизму.

Источником распространения идей Вяч. Иванова явились, помимо его стихов и статей, его знаменитый салон, лаборатория элитарной культуры в Петербурге — «башня», руководимое им издательство «Оры» и позже — вдохновляемая им «Поэтическая академия» («Общество ревнителей художественного слова»). Проповедь Вяч. Иванова прошумела по всему фронту русского символизма, но наиболее горячими (хотя и временными) последователями Вяч. Иванова оказались

[1] Вопрос о соприкосновении идей Вяч. Иванова и Юнга затронут в статье С. С. Аверинцева «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии» (сб. «О современной буржуазной эстетике», вып. 3, М., 1972, с. 132—133). Отмечались такие существенные совпадения в учении о символе Вяч. Иванова с теорией символизации Эрнста Кассирера (об этом — в названной выше (с. 221) книге Джеймса Уэста).

Чулков и Городецкий (отчасти Мейерхольд и молодой Хлебников). Как известно, именно Чулковым была осуществлена шумная, всколыхнувшая весь модернистский лагерь попытка «обновления символизма» (так называемый «мистический анархизм»), которая была предпринята прежде всего на основе упрощенно истолкованных идей Вяч. Иванова.

И тем не менее, рассматривая довольно многочисленные и бесспорно серьезные отзывы современников на итоговые сборники статей Вяч. Иванова, убеждаешься, что глубокое почтение к автору этих сборников и признание его дарования совмещалось у большинства писавших с недоверчивым и отчужденным отношением к сути и характеру его писаний.

Нельзя не отметить, например, ряда иронических замечаний видных символистов, главным образом руководителей «Весов», по поводу утопических построений Вяч. Иванова, его мечтательно-фантастической «программы» религиозно-эстетического преобразования жизни. Брюсов, при всем своем уважении к Вяч. Иванову, называл его построения «идиллическими картинками», а их создателя — «наивным проповедником фимел в русских губерниях».[1] Белый, в будущем ярый обличитель Вяч. Иванова, еще задолго до своих итоговых высказываний о нем вполне солидаризировался с приведенным мнением Брюсова. «Когда,— писал он,— дразнят нас многосмысленным лозунгом соединения с народом в художественном творчестве, нам все кажется, что одинаково хотят нас сделать утопистами и в области политики, и в области эстетической теории. Утопизм и тут и там — опасен».[2] Почти такую же точку зрения в своем весьма положительном разборе книги Вяч. Иванова «По звездам» высказывал и Эллис.[3]

Заслуживает упоминания также статья примыкавшего к символизму Константина Эрберга (К. А. Сюннерберга) «О воздушных мостах критики».[4] В этой статье разбираются критические сочинения Вяч. Иванова и И. Анненского. О Вяч. Иванове Эрберг пишет, как это и полагалось в символистских кругах, с исключи-

---

[1] «Весы», 1907, № 9, с. 57.
[2] «Весы», 1908, № 10, с. 48.
[3] «Весы», 1909, № 8, с. 61.
[4] «Аполлон», 1909, № 2.

тельным почтением, об Анненском — с большим сочувствием. Но общая тональность и весь релятивистский дух тонкой и умной статьи Эрберга не вытесняют заложенного в ней — независимо от намерений автора — скептического элемента. Автор статьи, восторгаясь философско-эстетической цельностью книги Вяч. Иванова «По звездам», ее идейным богатством и считая ее глубоко современной, тем не менее — как будто даже без порицания — говорит о «воздушных замках» его эстетики, а его критику называет «воздушными мостами». Так почтительная характеристика, данная Эрбергом, при объективном ее осмыслении, в какой-то мере обращалась в свою противоположность.[1]

О работах Вяч. Иванова высказывались тогда и многие известные философы-идеалисты: Шестов, Франк, Булгаков, Бердяев, а также Мережковский. В большинстве своем это были люди, идейно близкие к Вяч. Иванову, принадлежавшие в конечном счете к одному с ним лагерю и поэтому вникавшие в его духовный мир с короткого расстояния, с вытекающими отсюда преимуществами. При анализе их отзывов нужно помнить, что они принадлежат *философам*, интересовавшимся в большей мере идейно-философской позицией Вяч. Иванова, чем конкретной литературно-критической, филологической стороной его писаний, и что все эти отзывы, какие бы индивидуальные оттенки в них ни обнаруживались, написаны в духе ярко выраженного идеалистического мировоззрения. Но даже при этом условии их авторы, совмещая со своей критикой большое уважение к Вяч. Иванову и делая целый ряд комплиментарных замечаний, придерживались в своих оценках его теоретических и критических сочинений в основном скеп-

---

[1] Уяснению отношений современников к критике символистов могут способствовать и страницы, отведенные в статье Эрберга характеристике «Книги отражений» Анненского. Эрберг считает, что Анненский, в отличие от Вяч. Иванова, своей эстетической системы не создал, что у него «недосказанность выводов», что «его манера письма поражает странной какой-то растрепанностью (...) причинная связь, как будто и без надобности, вдруг нарушается», хотя все это в целом — отнюдь не провал критической мысли, но особый путь «подкрадывания» к безрадостной истине, к «иронически зияющим безднам». Однако при всем ее отличии от эстетических и критических «опытов» Вяч. Иванова, и эта критика, по мнению Эрберга, — не более чем «воздушный мост».

тической точки зрения, переходящей порою в открытое порицание.[1]

Мережковский написал по поводу сборника статей Вяч. Иванова «По звездам» особый фельетон «Земля во рту». В этом фельетоне без всякого снисхождения он заявляет о смутности и неопределенности позитивной стороны концепций Вяч. Иванова, поскольку они имеют отношение к современной России и соприкасаются с «неославянофильской» идеологией. Свое общее впечатление о книге Вяч. Иванова он сводит к следующему образному обобщению: «Книга так же, как все явления Вяч. Иванова, заслуживает глубокого внимания. Если бы на Невском, в сумерки, когда зажигаются электрические огни, отражаясь пестрыми столбами в мокрых тротуарах,— появилась вдруг высокая, бледная женщина, вся с головы до ног закутанная, как бы запеленатая, льняными пеленами, священными повязками — Дельфийская Сибилла,— то сначала толпа удивилась бы, засмеялась: «ряженая!» — а потом шарахнулась бы в ужасе. Такое впечатление производит *критическая* муза Вяч. Иванова в современной литературе».[2]

Более конкретную и в сущности также полную скепсиса характеристику философско-критических работ Вяч. Иванова, собранных в книге «По звездам», дает философ-идеалист С. Л. Франк. «Будучи серьезным и даровитым мыслителем, он (Вяч. Иванов.— *Д. М.*) интересуется нуждами и задачами действительности,— пишет Франк,— но он лишен той реалистической трезвости, которая обыкновенно искупается прозаичностью, но вместе с тем есть и награда за последнюю 〈...〉 Смешанное впечатление,— впечатление сочетания мудрой серьезности с игрою, правдивости с позой, подлинной глубины духовного прозревания действительности с обманчивой глубиной театральных декораций,— производит культурно-философское творчество Вяч. Иванова. Реальность, с одной стороны, просветляется и одухотворяется в его мысли, как во всякой истинно творческой мысли; с другой стороны, она окутывается каким-то поэтическим туманом, который искажает ее перспективы

[1] Исключением в этом ряду является лишь одна статья в газете «Утро России» (1915, 30 апреля), содержащая положительную оценку критических работ Вяч. Иванова.

[2] «Речь», 1909, 15 ноября.

и населяет ее фантастическими миражами. Тонкий, правдивый аналитик своих собственных грез, мудрый истолкователь литературных мечтаний, застилающих действительность,— так можно было бы определить гений этого философствующего поэта...» В нем — «чрезмерность литературы». «Его изысканная культурность имеет свою обратную сторону: он смотрит на свою жизнь сквозь «литературные» очки, в его глазах все реальные явления как бы сами пропитываются и разукрашиваются идеями, словами, вымыслами, самые острые вопросы жизни теряют в его сознании свою реальную жесткость, выпуклость и силу и начинают светиться каким-то призрачным, мягким, утонченным светом «словесности». [1]

Через несколько лет после выступления Франка в той же «Русской мысли» была напечатана большая статья Льва Шестова о сборнике Вяч. Иванова «Борозды и межи» и о его философской критике в целом. Хотя Лев Шестов, недоверчиво относившийся в то время к любым онтологическим и догматическим построениям вообще, по своим взглядам был очень далек от Франка, многие положения его статьи совпали с утверждениями его предшественника. Шестов называет Вяч. Иванова «одним из самых умных и блестящих современных писателей», книгу «Борозды и межи» — «необыкновенно яркой» и всячески подчеркивает редкую даровитость ее автора. Но вместе с тем он пишет, что «идеи и мысли (Вяч. Иванова.— *Д. М.*) ⟨...⟩ не имеют ровно никакой связи с тем, что принято называть обыкновенной действительностью, и живут своей собственной, независимой жизнью...», что сама «задача (Вяч. Иванова.— *Д. М.*) в том, чтобы радикальным образом оторвать идеи от действительности», что Вяч. Иванов отстраняется прежде всего от русской почвы и русской литературы, предпочитая им западную культуру, что «мифотворчество» Вяч. Иванова — это и есть форма его пренебрежения к действительности и, более того, что все у Вяч. Иванова — не истина, а «вдохновенный фантастический бред». [2] Здесь — крайний скепсис к писаниям Вяч. Иванова, отражающий особенности мировоззрения

[1] С. Франк. Артистическое народничество. «Русская мысль», 1910, № 1, с. 28—29.

[2] Л. Шестов. Вячеслав Великолепный (К характеристике русского упадничества). «Русская мысль», 1916, № 10.

Шестова, но не лишенный вместе с тем и объективных оснований.

Авторы названных выше и примыкающих к ним отзывов о критической прозе Вяч. Иванова неизменно вводят в ее характеристики очень высокие оценки, признавая ее создателя, «быть может, самым культурным, утонченным и изысканным писателем в России», а «Борозды и межи» — книгой «блестящей и интересной». Однако эти оценки в значительной мере перекрываются констатациями отрицательного порядка. Одной из самых показательных из них является мысль о том, что Вяч. Иванов во всех своих философских и эстетических суждениях по сути — филолог и даже «сверхфилолог», и этот в широком смысле «филологизм» распространяется у него на те области, на которые, казалось бы, не должен распространяться. У него — «филологическое чувство жизни, филологическая ориентировка во всех сферах, в поэзии, в мистике, в религии, в политике, повсюду...» «В. Иванов живет не в первичном бытии, а во вторичном, филологическом бытии, и там ему все открывается. Он живет в очарованиях языка, очарованиях слов, как самостоятельном, замкнутом бытии, самой первожизни...» «Для него всякая трагедия есть трагедия Эсхила, а не трагедия жизни». «...Легкость преодоления всего отрицательного, всего мучительного поразительна в В. Иванове». [1]

В ряде суждений о критике Вяч. Иванова, как уже сказано, особое внимание привлекает обвинение ее в «филологизме». В самом деле, «филологический уклон» в прямом и переносном, расширенном смысле слова является характерным качеством статей Вяч. Иванова. Однако нельзя не возражать против попытки увидеть в этом «филологизме» одну лишь отрицательную особенность литературного мышления Вяч. Иванова, снижающую ценность его философско-критических работ. Следует помнить, что «вторичная действительность» (действительность духовной культуры), с которой непосредственно имеет дело филология, вполне реальна, как и всякое закрепленное в культуре отражение мира, то есть как и «первичная действительность», активна, достойна изучения, обдумывания, и утонченный интерес к ней не может быть поставлен в вину «человеку культу-

[1] «Биржевые ведомости» (утр. вып.), 1916, 30 сентября.

ры». «Действительность,— пишет Н. Г. Чернышевский в авторецензии на свою диссертацию,— обнимает собою не только мертвую природу, но и человеческую жизнь, не только настоящее, но и прошедшее, насколько оно выразилось делом, и будущее, насколько оно приготовляется настоящим. Дела Петра Великого принадлежат действительности; оды Ломоносова принадлежат ей не менее, нежели его мозаичные картины (...). Не мысль противоположна действительности,— потому что мысль порождается действительностью и стремится к осуществлению, потому составляет неотъемлемую часть действительности,— а праздная мечта...» [1]

С этой точки зрения мы не можем не отдать должного замечательной филологической одаренности Вяч. Иванова и не пожелать, чтобы его блестящие историко-литературные характеристики и литературно-теоретические подгляды были изучены и оценены будущими исследователями, понимающими, что в филологии можно искать не только некую оппозицию реальному миру (с филологией бывает и так), но и особый способ постижения этого мира или, по крайней мере, некоторых из его важнейших сфер. При этом будущим исследователям Вяч. Иванова нельзя забывать, что едва ли не основной идеей, направляющей его творчество, является идея преодоления индивидуализма и сближения с народной стихией и что, с какими бы условными и фантастическими формами он ни связывал возможную реализацию этой идеи, самое присутствие ее в системе Вяч. Иванова должно быть осознано как существенная поправка к суждениям о его «филологической обреченности». И все же звучащая почти у всех авторов статей о Вяч. Иванове мысль о его оторванности от современной исторической русской действительности, от ее «первобытия», сделанными оговорками не снимается. В условиях русской жизни эта оторванность, эта «неполнота», характерные для Вяч. Иванова и для всей символистской критики, воспринимались как кризисные и на самом деле объективно представляли собой явление кризиса, хотя бы и полного силы, значения, красок и выразительности.

---

[1] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в пятнадцати томах, т. 2. М., 1949, с. 103.

4. «КРИЗИС В КРИТИКЕ» И ПОЗИЦИЯ БЛОКА

Блок был русским символистом, входил в символистские литературные круги, участвовал в символистских изданиях и издательствах, высоко ценил творчество крупнейших поэтов русского символизма, неоднократно заявлял о своей принадлежности к символизму в дореволюционное, а отчасти и в советское время. Орган символистов-неохристиан «Новый путь» он называл своей «литературной родиной» (1907, VIII, 217), а «Весы»,— правда, иногда отступая от этого признания,— «очень, очень» близким и дорогим ему журналом (там же). В ранний и средний период своего развития Блок выражал сочувствие не только таким живо интересующим его критикам, как Мережковский (с оговорками) и — несколько позже — Вяч. Иванов, но, в молодости, и таким сравнительно далеким, но «общеобязательным» для начальных стадий формирования русского символизма, как Бальмонт и даже известный французский эссеист Реми де Гурмон (V, 562, 165—167).

Содержание и структура символистской культуры, ее противоречия и кризисные моменты во многих отношениях определяли собою и творчество Блока — его поэзию и его прозу. И все же судьба Блока как поэта и критика была особой судьбой, развивавшейся не только внутри символизма, но, как это давно признано историей литературы, и выходившей за пределы символистской ориентации на широкие дороги русской национальной культуры.

Возраставшее вместе с развитием Блока страстное, иногда почти яростное отталкивание его от модернистских течений во многом перевешивало инерцию его групповых литературных притяжений. Факт растущего отдаления его от символизма подтверждается движением его поэтического творчества, во многом преодолевавшего каноны и традиции школы. В прозе Блока, в его статьях и рецензиях процесс перестройки этих канонов и освобождения от них обнаруживается также вполне определенно. По содержанию и по стилю проза Блока, как и его поэзия, зависит от символистских эстетических норм и вместе с тем отличается от них. Упуская в характеристике Блока один из этих моментов, мы неизбежно исказим его подлинный творческий облик.

Блок за время своей сознательной жизни был глубоко заинтересованным свидетелем трех революций и трех войн, он перенес всю горечь политической реакции и сумел удержать себя от соблазна облегченных идейных решений. Все это, как уже говорилось в первой части, имело определяющее значение в духовном развитии Блока. Его мировоззрение и творчество, как и мировоззрение других символистов, было связано с русским освободительным движением и с восприятием русской гуманистической культуры XIX века. Но эта двойная связь Блока не только совпадает, но и отличается от той, которая характеризовала его соратников. Приобщение Блока к стихийному содержанию первой русской революции, к ее идеям и идеалам оказалось прочнее, органичнее и значительно устойчивее, чем у его ближайших соседей по литературе.

Как известно, революция 1905 года и вызванное ею идейное брожение решающим образом повлияли на Блока: ускорили его отход от ранней «мальчишеской мистики» (выражение Блока), привлекли его внимание к общественным вопросам и поставили на путь демократизации, которая продолжалась и в годы реакции,— как бы наперекор обратному движению, преобладающему в литературе ~~нигилистического~~ низкопробного модерна. Но и влечение Блока к гуманистической идеологии прошлого, совпадая во многом с общесимволистским культом Пушкина, Достоевского, Тютчева, Фета, отличалось от него своей ориентированностью на Л. Толстого, Ап. Григорьева и даже — в какие-то моменты и с большими ограничениями — на революционно-демократических критиков 60-х годов. «...Откройте сейчас любую страницу истории нашей литературы XIX столетия (...) — писал Блок в 1908 году,— и все вам покажется интересным, насущным и животрепещущим; потому что нет сейчас, *положительно нет* ни одного вопроса среди вопросов, поднятых великой русской литературой прошлого века, которым не горели бы мы (...). Если над любой страницей Гоголя ваша душа вспыхнет полымем вдохновения, то на любой странице Добролюбова она захлебнется от нахлынувшей волны дум» (V, 334—335). Конечно, от Вяч. Иванова такие слова о Добролюбове услышать было невозможно.

Эта позиция Блока, сформировавшаяся в 1907—1908

годах, отразилась и на его отношении к современной критике.

Русская литературно-публицистическая критика XX века привлекала его внимание сравнительно лишь в редких случаях: за малыми исключениями, он почти не реагировал на нее. О публицистических статьях Горького молодой Блок отозвался небрежно и отрицательно (V, 100), хотя автора этих статей он высоко ценил и живо им интересовался. Ему показалась важной, по-видимому, лишь статья Горького «О современности», прочитанная им в 1912 году (VII, 131). Луначарского как критика Блок горячо похвалил за статью о театре «Социализм и искусство» (1908, V, 262, 264), но критическая деятельность Луначарского в целом, насколько Блок ее знал, вызывала у него скорее скептические замечания (1908, 1909, V, 320—321, 364, ср. VII, 322). Приблизительно в то же время он высказался с одобрением об одной из статей другого социал-демократического критика-философа, В. А. Базарова (V, 363), и с уважением — о работах С. А. Венгерова (V, 218). Но высказываний такого рода было у него немного.

Символистская и околосимволистская критика, естественно, стояла к Блоку значительно ближе, чем критика литературно-публицистическая и нейтральная, объективистская, и несомненно на него влияла.

Однако сложное и зыбкое отношение Блока к символизму, растущее в нем сознание независимости от идейно-эстетических регламентаций школы, сдержанное отношение к отвлеченным теоретическим построениям вообще, отсутствие живого интереса к злободневной литературной тактике близких к нему литераторов и, конечно, прежде всего, устремленность к своему главному жизненному делу — поэзии — ослабляли его внимание к символистской критике и тем более ее влияние на него. Пристально следя за поэзией и художественной прозой своих соседей по литературе, он вникал в их критическую работу значительно слабее. Конечно, Блок читал, иногда с большим одобрением, иногда с отрицательными эмоциями (об этом отчасти уже говорилось), статьи и трактаты Мережковского, Вяч. Иванова, А. Белого, Эллиса, З. Гиппиус, Чулкова, но читал скорее бегло, чем серьезно и внимательно, далеко не все, главным образом — лишь по тексту журналов и сборников,

и прочитанное редко перечитывал.[1] В тексте статей, дневников, записных книжек, писем Блока итоговые критические сборники символистов упоминаются мимоходом, редко и без каких-либо замечаний по существу (именно так упомянуты Блоком «Арабески», «Символизм», «Далекие и близкие» и первая «Книга отражений»).

Размышления Блока о современной критической литературе привели его в 1907 году к выводу о ее неблагополучном состоянии, о ее кризисе. И этот вывод не сводился к обычному, распространенному в разные эпохи брюзжанию писателей на критиков и на критику, как таковую. Он был определенным образом обоснован и аргументирован.

Вопросу о критике Блок посвятил сравнительно небольшой газетный фельетон «О современной критике» (1907) и часть журнальной статьи «Литературные итоги 1907 года» (ноябрь — декабрь 1907). «Русская критика (то есть современная критика.— *Д. М.*) (...) — писал он в первой из этих статей,— в целом — слаба, противоречива и страдает отсутствием пафоса» (V, 205). И во второй статье: «Текущая критика, в общем, изумительно бессильна; оно и понятно: для оценки текущего момента нужно вдохновение, которого нет даже у критикуемых,— откуда же добыть его критикам?» (V, 219).

Такое состояние критики Блок связывал с тем, что ему представлялось кризисным положением русской современной литературы вообще (V, 203). Этот кризис в критике заключался, по мнению Блока, в предвзятости ее оценок, групповщине, отсутствии пафоса, в ее беспочвенности и сопровождался симптоматичным для эпохи движением от журнальной формы к форме альманахов, допускающей — в отличие от периодической прессы — отказ от «направления» и от обсуждения общественных вопросов (V, 222). Стойкость скептического отношения Блока к критике (по крайней мере современной) доказывается его письмом к Э. К. Метнеру, написанным бо-

[1] «...«Толстого и Достоевского» (книгу Мережковского.— *Д. М.*), думаю,— пишет Блок,— ни у кого духа не хватит перечитать» (1907, V, 211). Впрочем, в 1910 г. Блок изменил свою точку зрения, заметив, что теперь «уже не одно молодое поколение читает и перечитывает его (Мережковского.— *Д. М.*) историческую трилогию и исследование о Толстом и Достоевском» (V, 657). О впечатлении Блока от «Символизма» Белого — см. выше, с. 231.

лее чем через пять лет после приведенных суждений — 24 марта 1913 года: «Вы указываете на «критику» и общество,— писал Блок,— но первую мы знаем слишком хорошо; знаем, что ее *нет* у нас; знаем, что в ней господствует либо профессорский кретинизм, либо — «бутербродное» начало, как выражается Буренин (...). Критика есть «средостение», разрушаемое революцией, а когда нет революций, их роль играет время. Только время разрушит стену, воздвигнутую Чуковским и Ляцким (извините за выражение!) между Белым и обществом».[1]

В статье «О современной критике» Блок, вопреки обобщающему названию статьи, по существу, обходит молчанием большинство серьезных и весомых явлений критической литературы эпохи. Он полностью минует критику общедемократическую и марксистскую и,— что особенно примечательно,— не считает нужным высказать какое-либо общее мнение о критике символистов (беглая полемика с Белым, З. Гиппиус, Чулковым — не в счет).

Во всей многообразной критической литературе того времени внимание Блока привлекают лишь три явления, хотя и на них он останавливается очень кратко. Он затрагивает критические выступления молодого Чуковского, одну из статей Городецкого (статья «На светлом пути» в сборнике «Факелы», вып. 2) и полемику вокруг «мистического анархизма». При этом наибольшее место Блок уделяет Чуковскому, отмечая его талантливость, литературную чуткость, «едкость пера» и вместе с тем беспочвенность, «газетную легкость» и тот самый недостаток, в котором сам Чуковский видел болезнь эпохи,— «короткомыслие», то есть отсутствие подлинных масштабов, обобщений, больших идей (V, 204—205, ср. VII, 75).

Но ограниченность круга привлекаемых явлений современной критики в сочетании с общими выводами о ней неизбежно вызывает мысль о том, что эти явления имеют в статье представительный характер, что они, выполняя роль подтверждающих примеров, по сути своей служат гиперболическим выражением более широкой сферы наблюдений. Таким образом, мнение Блока о кризисе критики, не превращаясь здесь в развернутую

[1] «Блоковский сборник», II. Тарту, с. 394.

концепцию, приобретает смысл широкого лирического обобщения. Изложив свои мысли о «беспочвенности» критических выступлений молодого Чуковского, Блок прибавляет с иронией: «А впрочем, едва ли у кого-нибудь из нас есть действительно твердая почва под ногами, настолько, например, твердая, как у Буренина» (V, 205).

На следующей странице к этой скептической мысли присоединяется другая, как бы развивающая первую. Блок, касаясь вопроса о «сближении» символистов и реалистов, уже затронутого в литературе тех лет, констатирует кризис, переживаемый русским символизмом, и движение «нового искусства» к возможному преодолению кризиса. «Символисты идут к реализму,— пишет Блок,— потому что им опостылел спертый воздух «келий», им хочется вольного воздуха, широкой деятельности, здоровой работы» (V, 206).

Эта фраза так раздражила Белого, который и вообще отнесся к блоковской статье с презрительным высокомерием, что он нашел уместным заявить об отпадении Блока от символизма, вернее об отлучении его от школы. «...Талантливый поэт Александр Блок превращается в «путаника»-критика ⟨...⟩ — писал Белый.— Г-н Блок, ведь вы дитя, а не критик! Оставьте в покое келью символизма, если там «спертый воздух». Нам нужна келья, нужна рабочая комната, хотя бы для того, чтобы в уединении привести в порядок многообразные впечатления жизни ⟨...⟩ объясняйте по-вашему, мы же признаем необходимым считать вас выбывшим из фаланги теоретиков и критиков нам любезного течения. Мы считаем, что задачи теории и критики несводимы к «*путанице*» клубка мыслей, что мы будем и впредь оберегать дорогие для нас проблемы от всяческой «путаницы». [1]

Негодование Белого, выразившееся в этих словах, было вызвано многими причинами. Большую роль играл здесь и чисто личный конфликт Белого с Блоком, и вскользь брошенное Блоком в его статье неодобрительное упоминание о Белом. Но большое значение имела, конечно, и самая суть блоковской статьи: определенно сказавшаяся в ней неудовлетворенность наличным со-

[1] А. Белый. О критических перлах. «Раннее утро», 1907, 5 декабря.

стоянием русского символизма, в творческие силы которого Белый продолжал верить, и очевидное сомнение в ценности символистской критики, о котором нельзя было не заключить из всего содержания статьи, особенно из ее выразительных умолчаний.

Конечно, блоковская статья-фельетон «О современной критике» не столько значительна и весома сама по себе, сколько симптоматична. Отношение к ней Белого показательно, хотя взаимные литературные оценки обоих поэтов после 1907 года не были ровными и существенно колебались то в одну, то в другую сторону. Но ясно одно: критика и теория символистов и сам символизм в целом, как бы ни был связан с ними Блок, уже тогда, в годы формирования критической прозы поэта, не служили для него прочной и жизненно необходимой опорой. Более того, как будет видно из дальнейшего, Блок постепенно, рывками отходил от символизма и отстранял его от себя.

В 1906 году в «Весах» (№ 10) Белый напечатал статью «Литератор прежде и теперь». В этой статье в шаржированных образах он противопоставлял два типа литераторов. Прежний литератор — *человек*; это — плодовитый и наивный писатель, «светлая личность» с честными гражданскими идеями, которые он несет читателям, но вполне равнодушный ко всякого рода эстетике. Современный литератор — искусный, технически изощренный автор, «мастер своего дела», но он — «писатель, а не человек», и даже «тленообразный» эстет. Белый в этой статье, обнаруживая явную симпатию к литератору прежнего типа, не делает, однако, определенного, точно сформулированного выбора и останавливается перед безысходным и безнадежным, по его мнению, признанием того, что «жизнь и литературное творчество несоизмеримы».

Прозвучавший у Белого «вечный» вопрос о поляризации литературных путей, о противопоставленности позиций «гражданского служения» «искусству, как таковому» с такой же и даже с большей остротой вставал и в размышлениях Блока. И конечно, исторический характер сопоставления — «прежде» и «теперь» — имел для Блока, как и для Белого, лишь вторичное значение. Проблема ставилась Блоком как глубоко современная, общезначимая и личная, касающаяся самых основ его бытия как человека и поэта. Однако и к голосу, доно-

сившемуся из прошлого, «живого прошлого», Блок прислушивался с исключительным вниманием. Речь идет не только о высоких гражданских традициях русской литературы XIX века, но и о тех «синтетических заданиях», которые ставили перед русской критикой лучшие ее представители,— прежде всего самой структурой своего творчества.

Здесь большой, но все же частный вопрос о Блоке-критике соприкасается с универсальной проблемой литературной и духовной миссии его как поэта. Говоря о Пушкине и Лермонтове, открывших новые эры в развитии нашей поэзии, мы признаем одним из главных их достижений осуществление ими грандиозного творческого синтеза, сомкнувшего в единую органическую систему основные, едва ли не самые существенные из предшествующих и современных им поэтических направлений, методов и решений в их национально-русском и не только русском вариантах.

В этом ряду поэтов-объединителей свое неповторимое место занимает Блок. Мы не ошибемся, утверждая, что из русских поэтов начала XX века никто, кроме него, не достиг такой объединяющей разнородные явления искусства синтетической широты. У нас нет права и дерзости сравнивать замечательный талант Блока с гениальным всечеловеческим размахом и мощью пушкинского творчества. И однако творческий диапазон Блока был настолько широк, поэт был настолько многогранен и духовно восприимчив, что недоступное для его современников или возможное скорее в задании, чем органической реализации (Брюсов) дело творческого синтеза оказалось ему под силу. Поэзия Блока, сохраняя свой строй и пафос, свое индивидуальное своеобразие, свою «непостижимую тайну», объединила все доступные ему и его времени явления русской поэтической культуры XIX и XX веков: романтизм Жуковского и Лермонтова, постромантическую символику Фета и Тютчева, надрывную лирическую поэзию Ап. Григорьева, лирику Вл. Соловьева, гражданский пафос Некрасова, «поэтику» и дух пушкинского творчества и, конечно, искания и достижения лириков, современных Блоку.

Ставя вопрос о критической прозе Блока, мы также имеем основание говорить, хотя и в другом смысле, о синтетической ее структуре.

О существовании этих «синтетических заданий», реа-

лизованных и нереализованных, дают представление хотя бы высказывания, содержащиеся в статье Белинского 1842 года «Речь о критике». Разбирая выступление на эту тему профессора словесности А. В. Никитенко, Белинский выдвигает мысль о том, что критика должна быть единой и синтетичной, то есть должна объединять «эстетический разбор» и исторический анализ. «...Не для чего,— пишет Белинский,— (...) разделять критику на разные роды, а лучше, признав одну критику, отдать в ее заведывание все элементы и стороны, из которых слагается действительность, выражающаяся в искусстве. Критика историческая без эстетической, и наоборот, эстетическая без исторической, будет односторонняя, а следовательно, и ложна. Критика должна быть одна, и разносторонность взглядов должна выходить у нее из одного общего источника, из одной системы, из одного созерцания искусства». [1] И через несколько страниц, развивая ту же мысль: «Мы уже и теперь не можем удовлетворяться ни одною из европейских критик, замечая в каждой из них какую-то односторонность и исключительность. И мы уже имеем некоторое право думать, что в нашей сольются и примирятся все эти односторонности в многостороннее, органическое (а не пошлое *эклектическое*) единство. Может быть, и назначение нашего отечества, нашей великой Руси, состоит в том, чтобы слить в себе все элементы всемирно-исторического развития, доселе исключительно являвшегося только в Западной Европе. На этом условии, на обещании этой великой будущности, наша скромная роль учеников, подражателей и перенимателей не должна казаться нам ни слишком смиренною, ни слишком незавидною...» [2]

Вполне возможно, что Блок не знал этих мыслей Белинского в том варианте, который здесь воспроизведен, тем более что и вообще он, как известно, относился к Белинскому с некоторым предубеждением. Но эти выводы-задания были рождены из самой логики развития русской критики, из соотношения требований жизни и эстетической культуры и вновь актуализированы XX веком. Понятно, что возникновение их, хотя бы потенциальное, в сознании поэта-критика, в равной степени от-

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 6. М., 1955, с. 284.
[2] Там же, с. 297.

дававшегося стихиям жизни и искусства, было, в сущности, предопределено.

Они стали для Блока творческим импульсом далеко не сразу. Поэтическое сознание Блока первоначально формировалось в сфере влияния элитарно-идеалистической, эстетизированной культуры, лишенной гражданского пафоса и гуманистически-напряженной связи с людьми. Поэтому неотступным укором совести и «дезидератом» Блока явилась мысль о пути человеческого и гражданского «служения». Именно здесь и следует искать источник зреющих и проясняющихся в нем нормативных принципов и обвинительных формул, которые он предъявлял — с некоторыми колебаниями — к модернизму и, в частности, к символизму, включая и критику, связанную с этими течениями.

Вот известная запись Блока 1907 года, в которой он еще не выдвигает прямых пожеланий, но в его словах они уже явно подразумеваются: «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» (IX, 94).

В 1908 году Блок писал: «Каждый художник, я думаю, должен быть публицистом в душе»,— говорил Михайловский. И особенно свойственно это русскому художнику» (V, 237).

В 1908 году: «...нельзя приучать публику любоваться на писателей, у которых нет *ореола общественного*» (V, 308).

В 1912 году — о символистском журнале «Труды и дни» в связи со статьей Вяч. Иванова «Мысли о символизме»: «Первый № сразу заведен так, чтобы говорить об искусстве, а не о человеке и художнике. Этим обязаны мы Вячеславу Иванову» (VIII, 386).

В 1913 году: «В его (Андрея Белого.— *Д. М.*) письмах (...) ничего о жизни, все почерпнуто не из жизни, из чего угодно, кроме нее» (VII, 217).

И весной 1918 года, в дни революционного подъема,— с явно ощутимой мыслью об умозрительных построениях Мережковского: «Я думаю, что навязывание 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...» («Катилина», VI, 76).

А в конце 1919 года — формулировка опять-таки не нового для Блока, давно сложившегося у него представления о главной «синтетической и огненной» идее, лежащей в основе мировоззрения русских мыслителей XVIII и XIX столетий,— идее, понимаемой Блоком как завет, который «сослужит еще службу людям будущего» (VI, 137). Блок был убежден, что в России «было всегда — причудливое сплетение основного вопроса эры — социального вопроса с умозрением, с самыми острыми вопросами личности и самыми глубокими вопросами о боге и о мире; Посошков и Чаадаев, Одоевский и Белинский, Герцен и Григорьев, Радищев и Леонтьев — вот вечные образцы нашего неистового прошлого, вот полюсы нашей мысли, вот наши вечные братья-враги» (VI, 139).

Эти формулы, не превращаясь у Блока в окончательный приговор и категорическое задание, тем не менее отражали постоянно возникавшую и в сущности неизменную тенденцию, которая определяла творческие устремления и литературную позицию Блока, росла в нем и крепла.

Объективный смысл этих устремлений Блока как критика и публициста ясен. В конечном счете он заключался в том, чтобы, оставаясь на уровне духовной и эстетической культуры начала XX века и навыков «поэтической критики», опереться на высокие традиции русской литературы, в своей основе — гражданственной, демократической, озаряемой большими, «длинными» мыслями о человеке, народе, культуре, искусстве во взаимодействии всех этих сфер. Критика Блока представляется нам,— если рассматривать ее обобщенно,— призванной к тому, чтобы сблизить «современность» и наследие «живого прошлого», о котором шла здесь речь, и вместе с тем нащупать связи «эстетики», как он ее понимал, и жизни своего времени, красоты и совести. И критическая проза Блока во многом выполнила это призвание, проникая, до предела своих возможностей, в ту «тайну полноты», которую так страстно искала, над

которой билась русская культура прошлого и текущего столетия.

Сравнивая прозу Блока как целое с критическими и теоретическими произведениями других крупнейших поэтов-символистов, легко прийти к выводу, что эти произведения во многих отношениях внушительней блоковской прозы. Конечно, она в ряде своих аспектов не выдерживает сопоставления с критическими и историко-литературными сочинениями Брюсова, значительно превосходящими ее своим общим объемом, непрерывностью своего потока, широтой привлекаемого материала, степенью разработанности отдельных тем и логической отчетливостью в их подаче. Она может показаться слишком легкой и даже беззащитной (так иногда думали) по сравнению с броненосными, тяжеловооруженными редчайшей эрудицией, философией и филологией, интеллектуально и эстетически изощренными, многодумными, программными по установкам, включающими в свой состав и эссе, и длинные трактаты, сочинениями Вяч. Иванова или такими же по уровню своей философской оснащенности писаниями Белого — авторов, критическая проза которых и в настоящее время имеет полное право на наше внимание. К этому можно прибавить, что статьи Блока при его жизни не пользовались даже относительной популярностью и сам Блок иногда колебался в их общей оценке. В отличие от других символистов — наиболее известных и менее значимых, таких как Эллис, Чулков, Волошин,— он ни разу не выпустил собрания своих статей отдельным изданием и, насколько известно, не предпринимал попыток в этом направлении (издание небольшой брошюры «Интеллигенция и революция» — является исключением).

И все же в статьях Блока, которых он написал значительно меньше, чем Брюсов, и в которых эрудиция не превышала среднего уровня знаний представителей элитарной среды, его окружавшей, а философия и эстетика не превращались в развернутое теоретизирование на философско-эстетические темы, все же в статьях Блока осуществлялось в большей мере, чем у его друзей и соседей по литературе, то сближение искусства и жизни, та потерянная и взыскуемая эпохой полнота, которые казались одним недостижимым идеалом, а другим, «зарезанным цивилизацией» (Блок), ограниченным «чи-

сто художественной сферой» эстетам и узким академистам-филологам — и вовсе ненужной прихотью.

И на фоне этого сближения искусства с жизнью, в необходимости которого сам Блок иногда сомневался, в свете этой мелькавшей истины многое из того, что представлялось в блоковских критических работах изъяном — отступлениями от формальной логики к «лирической правде», противоречиями, боязнью слишком категорических ответов и схематических решений,— воспринимается как преимущество, как особая человечность и поэтичность этих работ. И вероятно, одним из главных преимуществ блоковской прозы является ее внутренняя, органическая, далеко не всеми пишущими достигаемая изначальная *серьезность*, которая сквозит у Блока и в журнальных статьях, и в фельетонах, и в рецензиях, и в биографических очерках и которая возникает в литературе и искусстве только от подлинного, кровного соприкосновения их с жизнью.

Все эти свойства блоковской прозы и объясняют ее *одиночество* в современной ей литературе, о котором уже упоминалось выше. Трудно поверить, что статьи Блока, которые в наше время так часто цитируются при обсуждении самых различных литературных вопросов, тогда были едва замечены, небрежно прочитаны и, в основном, отрицательно оценены. Марксистская, демократическая и либерально-демократическая пресса, выступая против модернизма и символизма широким фронтом, не считала нужным подробно рассматривать отдельные стороны этих явлений, в частности символистскую критику, и поэтому почти полностью игнорировала критические и публицистические выступления Блока со всеми их отличительными признаками, в том числе и антимодернистскими тенденциями. Блок, конечно, воспринимался этой прессой как модернист, и его статьи подробно не рассматривались и не анализировались. Даже такой литератор, как Иванов-Разумник, относящийся к символизму и к Блоку серьезно и с интересом, а впоследствии ставший другом поэта, считал нужным заявить (в 1913 году), что «критика и публицистика — самая слабая сторона литературной деятельности А. Блока».[1]

---

[1] Иванов-Разумник. «Роза и Крест». «Заветы», 1913, № 10, с. 117.

Но особенно показательно и важно для намеченных выше предварительных выводов отношение к блоковской критической прозе символистов. Вполне принимая и любя поэзию Блока, символисты почти не различали в его стихах того, что совпадало в них с содержанием его статей, и, даже при общем благожелательном подходе к нему, решительно не признавали его как критика. Они относились к статьям Блока — за редкими исключениями — полуиронически, с пренебрежением или нескрываемым раздражением, чаще всего обходили их молчанием, а в случае явного разногласия не удостаивали их серьезной полемики.

«При глубочайшем к нему (к Блоку.— *Д. М.*) уважении как к поэту — я считаю, однако, все опыты его в критике — ниже всякой критики,— писала З. Гиппиус под псевдонимом «Товарищ Герман».— И это мнение мое, насколько я знаю, разделяется всей более или менее культурной литературой».[1] А. Белый в упомянутой выше статье почти повторяет слова З. Гиппиус: «Талантливый поэт Блок ежемесячно стал печатать в «Золотом руне» совершенно неталантливые, запутанные и объемистые статьи. Как скоро писатель берется за критику или начинает теоретизировать, мы имеем полное право анализировать его критический аппарат мысли. И когда такового не оказывается, мы обязаны на это указать».[2] Ф. Сологуб, по свидетельству Белого, относился к прозе Блока столь же скептически.[3]

Не проникая, при всей своей изощренности, в *поэтическую* диалектику блоковской критики и не воспринимая, при всем своем тяготении к интуитивному познанию, ее *интеллектуальной* интуиции, символисты упрекали ее в слабости анализирующей, мыслительной основы (те же авторы: З. Гиппиус, А. Белый, Ф. Сологуб). Это

[1] Товарищ Герман (З. Гиппиус). Засобирались. «Весы», 1907, № 7, с. 83.

[2] А. Белый. О критических перлах. «Раннее утро», 1907, 5 декабря. Отношение Белого к критическим работам Блока не было последовательным. Он высоко оценил статью Блока «О современном состоянии русского символизма» и восторженно охарактеризовал «Катилину» (см. его письма к Блоку 1910 г. и 12 марта 1919 г.), но в целом, хотя и признавал в Блоке «великолепное умение вести диалектику», не одобрял его критических работ и считал даже,— об этом уже говорилось,— что «письма Блока всегда содержательнее, утонченнее, оригинальнее статей его» («Эпопея», № 1, 1922, с. 161).

[3] «Эпопея», № 2, 1922, с. 188.

обвинение предъявлялось в символистской литературе к Блоку-прозаику с особенной настойчивостью. Связанное с традиционным, оправданным историей представлением о критическом жанре, оно бесспорно имело некоторые объективные основания, но вместе с тем демонстрировало непонимание того критерия, которым нужно было пользоваться в первую очередь, чтобы определить своеобразие и ценность блоковской прозы,— критерия художественного, применяемого к искусству.

Но причина особого раздражения, которое возбуждали в лагере символистов прозаические сочинения Блока, заключалась в проявленном Блоком-прозаиком интересе к гражданской проблематике, иначе говоря, его стремлении к конкретно-синтетической мысли. При этом едва ли не самые острые, издевательские суждения по этому вопросу высказывала все та же З. Гиппиус, связывая Блока с направлением журнала «Перевал» и программными заявлениями Георгия Чулкова. «Зачем он (Блок.— *Д. М.*) пишет в «Перевале» свои детские, несчастненькие статьи о «Михаиле Бакунине»,— срываясь из «общественности» на Деву радужных ворот? — возмущалась З. Гиппиус.— Ну какой он «общественник»!» [1]

Понятно, что главной мишенью для литераторов, выступавших с аналогичных позиций, должны были служить и действительно служили прежде всего статьи Блока о народе и интеллигенции. В предисловии ко второму изданию этого цикла Блок вспоминает: «Критика редко встречала эти статьи с благосклонностью; на них было потрачено немало злобы в разных ее оттенках — от ненависти до презрительного снисхождения к «поэту» (1918, VI, 454). К известным Блоку печатным высказываниям об этой группе статей можно присоединить и отзывы, оставшиеся за пределами печати. Эллис, например, в частном письме называл эти статьи Блока «идиотизмом вприсядку». [2] Брюсов в 1910 году откликнулся на них едкой (не опубликованной при его жизни) эпиграммой. [3] К этим голосам присоединился и Сергей Со-

[1] Товарищ Герман (З. Гиппиус). Трихина. «Весы», 1907, № 5, с. 71.

[2] Письмо Эллиса к В. Брюсову от 8 августа 1907 г. (ГБЛ, фонд Брюсова).

[3] В. Брюсов. Стихотворения и поэмы. Л., 1961, с. 561. Стоит заметить, что Брюсов в более ранний период одобрял критические опыты Блока и усиленно приглашал его печатать их в «Весах».

ловьев в полемическом отделе сборника своих стихов «Cruri fragium» (1908). Андрею Белому выступления Блока о народе и интеллигенции также не нравились.

Это оппозиционное, пренебрежительное или невнимательное отношение символистов к критической прозе Блока не может не привлекать внимания ее исследователя. Сама структура прозы Блока и его подход ко многим центральным для него и его современников вопросам показывают, что это отношение имело серьезные и в значительной мере идейные основания.

5. ВОПРОС О ЖАНРАХ

Своеобразие критической прозы Блока находится в прямой зависимости от его поэтической индивидуальности и того места, которое он занимал в процессе развития русской литературы. Важнейшими факторами-координатами, определяющими это место, как уже говорилось, являются, помимо общеисторических моментов, принадлежность Блока к символизму, его глубокие связи с русской литературой XIX века, присущее ему острое сознание кризисного состояния современной ему индивидуалистической культуры и литературной критики и его стремление преодолеть этот кризис на путях, в известной мере расходящихся с путями символизма.

Действие этих факторов в большей или меньшей степени сказалось во всех планах и сферах блоковской прозы, начиная с тех, которые, по отношению к ее непосредственному конкретному содержанию, представляются более или менее «формальными» и «внешними». Здесь в первую очередь возникает вопрос о *жанрах* прозаического творчества Блока.

Проза Блока широка по тематическому охвату и многообразна по жанрам. Критические жанры Блока, как и у других критиков, определялись содержанием его критического творчества, жанрообразующим началом его тематических заданий, ведéнием его тематических линий, а в конечном счете — его мировоззрением, сутью и всем строем его мышления. Но Блок, как и всякий

«...Очень рассчитываю на Ваше участие в «Весах», — писал он Блоку. — Ждем от Вас таких же коротких и попадающих прямо в цель рецензий, какие Вы печатали в «Новом Пути» (на почт. штампе: «3 декабря 1903». ЦГАЛИ).

участник текущей литературной жизни, не мог, наряду со всем этим, не ориентировать жанры своей критики на формы, установившиеся в изданиях, в которых он печатался. Ему приходилось, кроме того, хотя и не часто, выступать с публичными речами, рефератами, лекциями, приветствиями,— и жанр этих выступлений, бесспорно, определял жанровые признаки соответствующих им печатных текстов.

Участие Блока в журналах, газетах, сборниках и других изданиях выразилось в довольно большом количестве напечатанных статей, рецензий, памяток, некрологов, предисловий и в нескольких сюжетно разработанных очерках-зарисовках. В порядке самой общей, как бы предварительной, классификации мы имеем основание обобщить этот разнообразный материал, разбив его на две части, в определении которых существенную роль играет признак «большой» и «малой» формы. Большая форма — это статьи Блока (сюда относятся и очерки), малая — рецензия.

Однако реальная типология жанров прозы Блока, как и у любого оригинального критика, лишь приблизительно координируется с этой обобщенной жанровой схемой. Лиризм, стихийное стремление к образному построению и многие другие особенности блоковской прозы — индивидуальные и зависимые от общих тенденций искусства начала века — вырастали в ней как особые доминанты, смещавшие отчасти не только намеченные выше, но и все возможные жанровые границы. Так, *лирические* статьи (например, «Безвременье», «Поэзия заговоров и заклинаний») или *лирические* рецензии (например, на «Вторую симфонию» Белого или замечательный отзыв на пятый сборник «Знания»), оставаясь в общем смысле статьями и рецензиями, приобретали у Блока силой своего лиризма и особой блоковской образности не только отличительный содержательно-стилевой, но и специфически-индивидуальный жанровый характер, сдвигаясь в сторону стиховой лирики и лирического этюда. Недаром Блок имел возможность, не нарушая стиля своих статей, вводить в их текст свои лирические стихотворения или их фрагменты (см. статьи «Безвременье», «О современном состоянии русского символизма», «Памяти В. Ф. Коммиссаржевской»). Он пользовался этой возможностью редко, но самый факт ее существования показателен. В границах пушкинской

или, скажем, ахматовской эстетической нормы такое сближение лирики и критики было бы немыслимым.

Известную роль в индивидуализации жанров блоковской прозы, прежде всего его статей, сыграл и тот тип изданий, в которых Блок преимущественно печатался.

Свои статьи и рецензии Блок большей частью помещал в журналах, значительно реже — в газетах, еще реже — в сборниках и книгах. При этом молодой Блок как критик сотрудничал главным образом в символистской прессе, особенно интенсивно — в четырех символистских журналах: в «Новом пути» (11 рецензий — 1903—1904), в «Вопросах жизни» (статья и 14 рецензий — 1905), в «Перевале» (3 статьи и 2 рецензии — 1906—1907) и больше всего по объему текста — в «Золотом руне» (13 статей и 5 рецензий — 1906—1908).[1] Все эти издания были камерными, элитарными, предназначенными «для немногих», малотиражными (например, количество подписчиков на «Весы» колебалось от 670 до 1691; в «Золотом руне» 1906 года было 934 подписчика, и только в «Новом пути» число их доходило до двух с половиной тысяч).

В журналах дооктябрьского периода, стоявших вне модернизма, Блок-критик печатался исключительно мало: в общей сложности он поместил в них лишь две небольшие памятки и две незначительные рецензии. В газетной прессе ранний Блок как автор статей и рецензий участвовал также более чем ограниченно: он сотрудничал в течение полугода лишь в одной газете, допускавшей на свои страницы символистов,— «Литературных приложениях к газете «Слово» (статья и 8 рецензий — 1906). К 10-м годам и позже, в годы, предшествовавшие Октябрю, когда большие ежемесячные журналы символистов прекратили свое существование, а сам Блок заметно охладел к ведущим деятелям символизма и к его групповой программе, он выступал со своими критическими сочинениями меньше, чем в предыдущий период. В те годы он печатался в более или менее случайных для него изданиях, особенно в газетах, причем только в одной из них — в газете «Речь» — сотруд-

[1] Нельзя не обратить внимания, что в самом влиятельном символистском журнале, «Весах», Блок как критик напечатал всего две маленькие второстепенные по содержанию заметки («Весы», 1904, № 3 и 12) и одну рецензию («Весы», 1906, № 2).

ничал некоторое время систематически (10 статей и 9 рецензий, скорее микрорецензий,— 1908—1911).[1]

При этом представляется любопытным и тот факт, что не только Блок интересовался «газетным миром», но и сам «газетный мир» интересовался Блоком и пытался его втянуть. О сотрудничестве Блока в «Литературных приложениях к газете «Слово», куда привлекал молодого Блока редактор этого «Приложения» П. П. Перцов, уже говорилось. В 1912 году Блока настойчиво приглашал участвовать в большой либеральной московской газете «Русское слово» ее петербургский представитель журналист А. В. Руманов, который, по свидетельству М. А. Бекетовой, «хотел сделать из Блока грандиозного публициста», считая, что у него есть к этому достаточно данных.[2] (Блок напечатал в этой газете лишь несколько стихотворений.) Наконец, незадолго перед Февральской революцией такую же попытку совершил Леонид Андреев, надеясь на сотрудничество Блока в газете «Русская воля» (Блок отказался, считая эту газету для себя неприемлемой).

Причастность блоковской прозы к журнальному или газетному литературным мирам имела во многих отношениях большое значение. (Это различие в научной литературе о Блоке почему-то упускалось из виду.) Проза Блока, обращенная в замедленные просторы журнального мира, и сочинения поэта, отвечающие подвижным и злободневным установкам газетной печати, при всех неизменных свойствах блоковского прозаического творчества, отличались друг от друга по содержанию, по жанрам и по стилю.

Если говорить не о правиле, а о преобладающей тенденции, можно утверждать, например, что статьи Блока в журналах (и книгах), как это обычно бывает, значительно превосходили по своим размерам его газетные статьи, объем которых, естественно, ограничивался компактной газетной формой. Для сравнения достаточно со-

---

[1] Статьи и рецензии Блока, напечатанные в кадетской газете «Речь», не имели никакой связи с ее политическим направлением, к которому Блок относился вполне критически (см. его отзывы о «Речи»: VIII, 309 и VII, 103, 130), хотя и называл газету «интеллигентной», в смысле «культурной» (VI, 125).

[2] М. А. Бекетова. Александр Блок. Л., 1930, с. 178. Ср.: Вл. Пяст. Воспоминание о Блоке. Пг., 1923, с. 46—48.

поставить хотя бы его большие журнальные обозрения — «О реалистах», «О лирике», «О драме» — с короткими газетными статьями-фельетонами: «Вечера «искусств», «Душа писателя», «Горький о Мессине», «Искусство и газета». При этом следует заметить, что самые большие по размерам журнальные выступления Блока намного меньше, чем общеизвестные хрестоматийные статьи Добролюбова и даже статьи Михайловского, и все же они в несколько раз больше принятого, прочно установившегося типа критических опусов, которые помещались в наиболее авторитетном журнале символистов «Весы». (О сознательном стремлении редакции «Весов» к максимальному сокращению размера статей см. на с. 216 выдержку из письма Брюсова к К. Чуковскому.)

Эта относительная объемность блоковских статей (главным образом «обозрений») была связана с широтой их идейно-тематического диапазона, а в конечном счете, хотя бы и очень косвенно, отражала мечту Блока тех лет «о журнале с традициями добролюбовского «Современника» (1908, IX, 113) или «о большом журнале с широкой общественной программой, «внутренними обозрениями» и т. д.» (1908, VIII, 253). Очевидно, в этом частном вопросе давало себя знать стадиально промежуточное положение Блока на границе, разделяющей русскую классику и модернизм, литературу и журналистику XIX и XX веков,— положение, которое во многом определило идейное содержание его творчества, его этику и поэтику и придавало его поэзии особую силу и размах, давая возможность ему подыматься над ограничениями, нередко возникающими в результате локальной прикрепленности писателя к одной лишь своей эпохе, без выхода в другие сферы исторического времени.

Стиль многих, особенно ранних *журнальных* статей и рецензий Блока, помещенных в модернистских органах (в *журналах* других направлений Блок-критик дооктябрьского периода, как было сказано, печатался крайне редко), в какой-то мере сближается с поэтикой, характерной для символистской критики, с ее сгущенным лиризмом и изобилием метафор. Статьи и рецензии Блока, предназначенные для *газет* дооктябрьского и послеоктябрьского времени, то есть для широкого читателя, ориентированы на газеты и по своему языку («обще-

понятность»), и по своему тематическому ракурсу.[1] Здесь духовная и эстетическая эволюция Блока толкала его к поискам новых для него видов критической прозы, и он находил в газетных формах опору для реализации этих исканий. Газетные выступления Блока того времени как бы оформляли его отход от модернистского стиля. Блок писал свои газетные статьи проще, «доходчивей», чем журнальные, усиливая в их стилистике «рационалистический элемент» и нередко поворачивая их к публицистическим темам («Литературный разговор», «Пламень»), хотя самый факт литературной работы в газетах иногда вызывал в нем сомнения и мысли о возможной вульгаризации (см. его статьи 1912 года «Искусство и газета» и «Непонимание или нежелание понять?»). И все же не случайно поэма «Двенадцать» была впервые напечатана в газете.

В то время как для ряда других писателей (например, для Леонида Андреева) и критиков (например, для молодого Корнея Чуковского) движение из «газетного мира» (Чуковский называет его «газетной трясиной») в «мир журналов и сборников» явилось положительным фактом литературного развития,[2] для Блока его отдаление от «журнального мира» и сближение с «газетным» несомненно соответствовало очень важному и плодотворному для него идейно-творческому сдвигу.

Помимо журнально-газетной прозы в литературное наследство Блока-прозаика входит ряд вступительных статей и предисловий, иногда довольно значительных размеров («Об одной старинной пьесе», «Судьба Аполлона Григорьева»), иногда — совсем кратких (предисловие к «Легенде о прекрасном Пекопене и прекрасной Больдур» В. Гюго). Кроме того, следует выделить изданную отдельно, эпически сдержанную, насыщенную фактами монографию «Последние дни императорской власти» и главу из коллективного труда по истории русской литературы «Поэзия заговоров и заклинаний» — образец блестящей лирической разработки научной темы.

---

[1] Примером такого поражающего контраста стилей могут служить две почти одновременные рецензии Блока на сборник Брюсова «Stephanos» — одна в журнале «Золотое руно», а другая — в «Литературных приложениях к газете «Слово».

[2] Об этом в кн.: К. Чуковский. Репин. Горький. Маяковский. Брюсов. Воспоминания. М., 1940, с. 176.

Есть основание выделить также в прозе Блока группу работ, параллельных по их творческой истории,— первоначально оформленных как устные выступления, но впоследствии напечатанных. К ним, как уже говорилось, относятся публичные лекции-рефераты, доклады, приветствия, речи, обращенные к интеллигентским аудиториям («Генрих Ибсен», «Народ и интеллигенция», «О театре», «Катилина», «О современном состоянии русского символизма», юбилейное приветствие Горькому и др.), и общедоступные речи к зрителям-красноармейцам, произнесенные перед началом спектаклей. Эти устные выступления предварительно писались Блоком, а затем уж произносились, точнее, читались по написанному тексту. Большая их часть по прочтении окончательно обрабатывалась для печати, но некоторые из них, например речи к красноармейцам и приветствия, сохранили свой первоначальный вид.

Конечно, указанные выше формы блоковской прозы, зависимые от способа ее реализации, соответствуют скорее лишь внешне регулирующему абстрактному началу в жанрах, но не жанрам в их наличной, «интимной», конкретно-индивидуальной фактуре. Жанр критической прозы есть производная основной жанрообразующей силы, то есть содержания критического произведения, тематического задания автора, его литературной личности и — наряду с этим — предлагаемых эпохой, более или менее стандартных для данного времени вариантов печатного оформления (вторичный момент). Поэтому в решении сложного вопроса о жанровой классификации блоковской прозы, так же как и критических статей других авторов, невозможно избежать известной доли эклектизма. Однако одним из главных критериев в такой классификации следует все же признать темы и тематические ракурсы, создающие содержательные структуры жанрового типа. С этой точки зрения *статьи* Блока можно разделить — разумеется, условно и приблизительно — на следующие группы (присоединяю и очерки):

1) *Проблемные статьи* (лирически-философская публицистика и критика): «Краски и слова», «Девушка розовой калитки и муравьиный царь», «Вечера «искусств», семь статей из цикла «Россия и интеллигенция», «Три вопроса», «О театре», «Душа писателя», «Горький о Мессине», «О современном состоянии русского символизма»,

«Искусство и газета», «Катилина», «Крушение гуманизма», «О романтизме», «Владимир Соловьев и наши дни», «О назначении поэта», «Без божества, без вдохновенья» и др. К этому разделу относится и первая, по-видимому, критическая работа Блока — получерновой текст его большой статьи, сохранившейся в составе его юношеского дневника и условно названной редактором «Набросками статьи о русской поэзии» (1901—1902). В этот раздел можно включить также кандидатское сочинение Блока «Болотов и Новиков» (1904), в котором «академическая форма» совмещается с проблемным содержанием.

2) *Статьи-обзоры* (о литературе): «О реалистах», «О лирике», «О драме», «О современной критике», «Литературные итоги 1907 года», «Письма о поэзии».

3) *Этюды об отдельных авторах, литературные памятки и некрологи*: «Михаил Александрович Бакунин», «Творчество Федора Сологуба», «Солнце над Россией» (о Л. Толстом), «Генрих Ибсен», «Мережковский», «Бальмонт», «Рыцарь-монах» (о Вл. Соловьеве), «От Ибсена к Стриндбергу», «Памяти Августа Стриндберга», «Судьба Аполлона Григорьева», «Памяти Леонида Андреева». Три из названных здесь статей, «Михаил Александрович Бакунин», «Генрих Ибсен» и, наиболее отчетливо, «Судьба Аполлона Григорьева», выделяются своей биографической основой, придающей им особый жанровый характер. К этой группе статей о писателях можно условно присоединить и речь Блока «Памяти Врубеля».

4) *Характеристики отдельных произведений:* «Об одной старинной пьесе» (о трагедии Грильпарцера «Праматерь»), «Тайный смысл трагедии «Отелло», «Король Лир» Шекспира», «О «Голубой птице» Метерлинка», а также несколько характеристик пьес в речах к актерам и зрителям.

5) *Статьи о театре, о спектаклях и актерах:* «Драматический театр В. Ф. Коммиссаржевской», «Пеллеас и Мелизанда», «О театре», «Вера Федоровна Коммиссаржевская», «Памяти В. Ф. Коммиссаржевской», «Памяти К. В. Бравича», ряд статей о театре для Репертуарной секции Наркомпроса, «Большой драматический театр в будущем сезоне» и др.

6) *Очерки-зарисовки и новеллистические этюды*: «Сказка о той, которая не поймет ее», цикл «Молнии

искусства», «Дневник женщины, которую никто не любил», «Сограждане», «Русские дэнди» (в этот раздел условно можно включить также наброски новеллистических замыслов Блока и, по-видимому, несколько не дошедших до нас оставшихся в рукописи рассказов).

7) *Произведения автобиографические и близкие к ним*: «Автобиография» (1915), «Исповедь язычника», «Ни сны, ни явь».

8) *Предисловия* к сборникам стихотворений, к лирическим драмам, к поэме «Возмездие».[1]

Каждая из этих (жанровых) групп имеет свои особенности и может стать предметом специального исследования. В задачу моей работы такое исследование не входит. Здесь следует только отметить еще раз, что даже и в этом «формализующем» ракурсе проза Блока обнаруживает — ограниченно и потенциально — те свои особенности, о которых говорилось выше: свою «промежуточность» (связь с критическими жанрами не только XX, но и XIX века), свое тяготение к преодолению камерных начал модернистской прессы и определенную эволюцию в этом направлении.

6. ОСНОВЫ ПОЭТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ. АВТОРСКОЕ *Я*

Рассмотрение жанров блоковской прозы, как мы видели, неизбежно соприкасается с вопросом о ее поэтической природе. Трудности, возникающие в подходе к этому вопросу, очевидны. Они объясняются заметным отставанием нашей науки в исследовании структуры и приемов литературной критики, тем более поэтической

---

[1] В этот перечень статей, естественно, не введена упомянутая выше книга «Последние дни императорской власти», занимающая в прозе Блока по своему содержанию, методу и размерам особое место. Не введен также диалог «О любви, поэзии и государственной службе», который в собраниях сочинений печатается обычно вместе с пьесами Блока, хотя мы имеем такое же основание рассматривать его как своеобразную форму лирической статьи. По крайней мере, сам Блок в набросках плана своих сочинений (1917) помещает этот диалог, очевидно колеблясь, под двумя рубриками: «Театр» и «Лирические статьи». Кроме того, ни в один из трех прижизненных сборников своих пьес этот диалог (или статья) Блоком не включен.

критики.[1] Они объясняются также сравнительно слабым контактом нашей истории литературы с общей теорией искусства, прежде всего — фатальным выпадением в большей части наших историко-литературных исследований понятия поэтичности как особой категории. На таком фоне те работы, в которых эта категория все же намечается, представляют особенный интерес. Не стремясь к полноте в перечислении этих работ, я позволю себе, однако, напомнить об одной достаточно известной группе их, представленной такими лингвистами, изучавшими явления художественного стиля, как Б. А. Ларин, В. В. Виноградов, Г. О. Винокур. Эти ученые, естественно, подходя к вопросу со стороны поэтической речи, называют ее признаки, которые дают возможность отличать ее от речи непоэтической. При этом, решая общую задачу, при всех отличиях своих определений, они в своих исходных положениях более или менее сходятся.

Один из наиболее ранних вариантов решения вопроса мы находим в статьях Ларина «О разновидностях художественной речи» (1923) и «О лирике как разновидности художественной речи» (1927),[2] которые до сих пор служат ориентиром в работах ряда ученых, связанных с этой традицией. Отличительной особенностью поэтической речи Ларин считает возникающую в ней, на-

[1] Библиография основных работ на эти темы, имеющихся в советском литературоведении, приведена в книгах Б. Ф. Егорова «Очерки по истории русской литературной критики» (Л., 1973, с. 16—17) и «О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стиль» (Л., 1980, см. Введение). Первая работа в этом ряду принадлежит Л. П. Гроссману (статья «Жанры художественной критики», 1925 и послед. изд.). Эти вопросы были поставлены также в книгах и статьях Б. И. Бурсова, Ю. Б. Манна, М. Я. Полякова, Б. Ф. Егорова, Е. А. Маймина и др. Из новых исследований, имеющих теоретическое значение в этом комплексе проблем, следует указать книгу Т. И. Сильман «Проблемы синтаксической стилистики» (Л., 1967), в которой на материале немецкой прозы, в связи с индивидуальной стилистикой писателей, рассматривается структура абзацев и фразовых связей.

[2] Эти статьи вошли в кн.: Б. А. Ларин. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974. Мысли Виноградова, касающиеся затронутого здесь вопроса, содержатся во многих его работах разных периодов, в том числе в его книгах: В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963; Его же. О теории художественной речи. М., 1971. Винокур высказался на эти темы в статьях «Об изучении языка литературных произведений» (1946) и «Понятие поэтического языка» (1947). Обе статьи напечатаны в кн.: Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. М., 1959.

ряду с логической, «оттеночную» функцию слова («обертоны смысла»), отражение в нем «психической среды сообщаемого логического содержания», «семантическую осложненность» или «многообразие значений» слова, его «непринудительность» и потенциальность и — что особенно важно — многостороннюю связь слова с широким контекстом, в сущности с целым произведением, к которому оно относится и содержанием которого заражается. Многие из этих признаков восходят к концепции Потебни, и в первую очередь самые существенные из них — «многообразие значений слов» и их связь с контекстом (наиболее определенно свою зависимость от учения Потебни о поэтическом языке признавал Винокур). Эти признаки можно принять и использовать почти[1] целиком в качестве критерия для распознавания и анализа художественной речи. Они пригодны и для анализа блоковской прозы. Но нельзя забывать, что эти признаки относятся все же к *художественной речи*, а не к *художественным произведениям*, в которых все выражается посредством языка, но не все выражаемое есть язык. Проза Блока в целом, а не только в ее языковом разрезе принадлежит миру искусства, составляя цепь прозаических художественных произведений. А эстетический момент в словесном искусстве не сводится к словесному выражению и даже к содержанию и структуре произведения самим по себе, но, кроме того, и к особому аспекту отражающего мир сознания, которому это произведение обязано своим возникновением и которое присутствует в произведении — в тексте и за текстом — в проекции текста, выводящей за его пределы.

Поэтому, размышляя об эстетической природе блоковской прозы, необходимо уже на первой стадии этих

---

[1] Оговоркой «почти» я отмечаю здесь некоторую долю субъективизма, проникшего в эти констатации. За ними чувствуется стремление наделить поэтическое *слово* максимальной свободой и полнотой (признак «непринудительности» и пр.). Но «принужденное слово», его энергия и напряжение, вызванные давлением контекста, также могут давать эстетический эффект, определяемый неограниченной властью целого. В этом случае пафос свободы, как одно из самых существенных оснований эстетического воздействия, будет перенесен с части (слово) на эстетическое целое (контекст, произведение), в котором, конечно, также осуществляется свобода выбора и решения. Так «бо́льшая свобода» текста в целом может стать регулятором «малой свободы», свободы локального слова.

размышлений обратить внимание на особый характер строящего ее и обтекающего ее сознания. Это — сознание *свободное*, потенциально *синтетическое*, и уже в этом смысле по своей природе — *ценностное*, словесно реализованное именно в таком качестве, объединяющее многие сферы и аспекты восприятия, отражающее — поскольку это возможно — *в каждом реализующем его проявлении*, то есть в каждой единице текста, *целостный* образ мира, преломленного *целостной* индивидуальностью человека-поэта.

Образ поэта-автора пронизывает и организует не только содержание творчества Блока, но и «план выражения», в частности стилистические аспекты этого творчества. Он является как бы «внутренней формой» каждого элемента текста — словесного и тематического — и их совокупности. В своем многолетнем изучении поэтических стилей и поэтического языка В. В. Виноградов последовательно и настойчиво ставил их в зависимость от «образа автора», связанного с ними и в конечном счете определяющего их эстетический характер. «Образ автора,— писал В. В. Виноградов,— это индивидуальная словесно-речевая структура, пронизывающая строй художественного произведения и определяющая взаимосвязь и взаимодействие всех его элементов». [1]

Виноградов, как ученый, подходящий к проблеме со стороны языка, оставлял само содержание этого образа за гранью своего стилистического анализа и, кроме того, так же как и Ларин, в сущности, не пытался углубить вопрос об *эстетическом, ценностном* моменте художественной речи, оставаясь на уровне характерного для многих крупных исследователей-филологов полустихийного понимания этой стороны текста. Можно прибавить, что концепция Виноградова выиграла бы еще больше, если бы она, наряду с «образом автора», предусматривала также преломленный авторским сознанием «образ мира», который является таким же строительным мате-

[1] Итоги изучения этой проблемы подводятся В. В. Виноградовым в его работе «Проблема автора в художественной литературе» (В. В. Виноградов. О теории художественной речи. М., 1971). Обзор высказываний В. В. Виноградова об «образе автора» дан в статье Д. С. Лихачева «О теме этой книги» (там же). Эстетический момент языка художественной литературы В. В. Виноградов склонен видеть «в игре и сложных комбинациях словесных форм» (там же, с. 134), — определение правильное, но совершенно недостаточное.

риалом и действующей и порождающей силой произведения, как и «образ автора». Однако и то, что было сказано Виноградовым — его утверждение конструирующей роли «авторского образа»,— представляется убедительным и важным.

Итак, определяющими в подходе к вопросу являются три момента: «многообразие значений» (полисемантизм) и стоящая за ним творческая полнота, в своем пределе — «бездонность смысла»; «образ автора» и стоящая за ним — в данном случае— человечность; «образ мира» и стоящая за ним объективность, связь с мировым целым. Эти моменты в своем синтетическом единстве являются ценностными предпосылками эстетического качества всех видов словесного искусства, обуславливая диалектическое «единство объекта и субъекта».[1] Конечно, в исследовании художественного творчества любого писателя, и Блока в частности, все эти моменты должны быть приняты во внимание. Но размышления о прозе Блока наиболее целесообразно начать с вопроса об «авторском начале».

Индивидуальное *я*, «образ поэта», составляет центр, который организует вокруг себя прозаические произведения Блока (не говоря уж о его лирике и драматургии). Этот образ является тем средоточием, на которое указывал Лев Толстой в своей беседе с А. Б. Гольденвейзером: «Самое важное в произведении искусства — чтобы оно имело нечто вроде фокуса, то есть чего-то такого, к чему сходятся все лучи или от чего исходят. И этот фокус должен быть недоступен полному объяснению словами. Тем и важно хорошее произведение искусства, что основное его содержание во всей полноте может быть выражено только им».[2] Бесспорно, Толстой в этом глубоко реалистическом утверждении о невозможности с исчерпывающей полнотой рационалистически объяснить духовный «фокус» произведения искусства был вполне прав. И однако при изучении художественного произведения мы не можем и не должны обходиться без определения, хотя бы приближенного и относительного, его центральной сферы.

---

[1] Некоторые из этих мыслей, и прежде всего мысль о ценностной природе поэзии, отчетливо выражены в предисловии Л. Гинзбург к ее книге «О лирике» (Л. — М., 1964; 2-е изд., Л., 1974).

[2] А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого. М., 1959, с. 68.

Читая прозу Блока, нельзя не увидеть и не понять, что лежащее в ее основе творческое сознание пронизано во всех своих проявлениях высоким чувством совести, бодрствующей, требовательной, не знающей конформизма, компромиссов и уступок, совести активной, которая выделяла Блока на фоне многих больших и малых писателей его круга, несущих в себе лишь в приглушенном, латентном состоянии то, что у Блока находилось в постоянном напряжении.

Конечно, из всего этого не следует делать вывод, что единый поток сознания в прозе Блока полностью размывает идеи и темы в его статьях. Обособленность его тем и отдельных статей, разумеется, сохраняется — и сохраняется в большей мере, чем обособленность каждого из его лирических стихотворений. Сохраняются до известной степени и те специфические, «жанровые» признаки, которыми его статьи отличаются от его лирических стихотворений.

Но вместе с тем «синтетическое сознание», обращенное, как к своему фокусу, к неотступно пребывающему в словесной ткани лирическому *я* поэта, как бы превращает блоковские статьи и рецензии в сообщающиеся сосуды. И связь между ними осуществляется не только сцеплением мыслей, или теоретической программой, или даже какой-либо стойкой эмоцией, как обычно бывает в критическом творчестве иных типов,— а именно *всей* массой их человеческого содержания. Эта особенность, то есть адекватно реализованная в словесной ткани человеческая полнота,— помимо прямых авторских оценок, сопровождающих все тексты блоковской прозы,— придает ей, как уже говорилось, тот особый *ценностный* характер, который является неотъемлемым признаком эстетического качества.

Именно эта внутренняя полнота блоковской прозы, неизменное присутствие в ней, в ее тексте и подтексте, во всех темах личностного, объективно-значимого содержания, а вместе с ним неиссякаемой тревоги о судьбе человеческой души, судьбе России и мировой культуры — выделяют прозу Блока на фоне параллельного ей критического творчества таких символистов, как Брюсов и даже Вяч Иванов. Иными словами, проза Блока, будучи, как и литературная критика других символистов, явлением искусства, связанная с ними и в этом смысле, отличается от значительной части их критических сочи-

нений своим идейно-духовным содержанием, его общей направленностью.

Эту синтетическую полноту прозаических произведений Блока можно видеть не только в их тематическом составе, но и в определяющем их характере преломления и выражения. При таком общем понимании целого и те признаки художественной речи, о которых писал Б. А. Ларин, окажутся теоретически обоснованными и легко уловимыми в критическом творчестве Блока.

Далеко не все сочинения Блока, объединяемые в его изданиях под рубрикой «проза», мы можем считать поэтическими в полном смысле слова. Нельзя не признать остающимися за гранью поэзии или содержащими лишь малый ее элемент комментарии Блока к стихам Пушкина, Ап. Григорьева и Лермонтова, его компилятивный «Очерк литературы о Грибоедове», его почти столь же компилятивный биографический этюд «Лермонтов» и около десятка критических статей, написанных с отчетливым преобладанием дискурсивной мысли («Педант о поэте», «О современной критике», «Гейне в России», «О иудаизме у Гейне», «Размышление о скудости нашего репертуара» и др.). Сюда же следует присоединить большое количество рецензий Блока, писавшихся во многих случаях — в отличие от его статей — для заработка, нередко на книги, имевшие для него лишь второстепенное значение, например рецензии на книгу Н. К. Козмина о Жуковском, на учебник В. В. Сиповского, на сборники «Свободная совесть» и многое другое.

Но вся эта внепоэтическая проза Блока по своему общему объему и внутренней ценности не идет ни в какое сравнение с его прозой поэтической. С полной уверенностью можно утверждать, что *поэтическое* качество критических сочинений Блока — не частный случай, а их отличительный, типовой признак. Прозаические сочинения Блока в своем подавляющем большинстве поэтичны. При этом многие из его критических и философско-публицистических статей представляют собой явление исключительно сильное по своей поэтической интенсивности. К ним относятся в первую очередь статьи: «Михаил Александрович Бакунин», «Поэзия заговоров и заклинаний», «Безвременье», «Девушка розовой калитки и муравьиный царь», «О театре», «Солнце над Россией», «Генрих Ибсен», «Ирония», «Стихия и культура», «Ду-

ша писателя», «Горький о Мессине», «О современном состоянии русского символизма», «От Ибсена к Стриндбергу», «Памяти Августа Стриндберга», «Судьба Аполлона Григорьева», «Интеллигенция и революция», «Крушение гуманизма», «Памяти Леонида Андреева», «Король Лир» Шекспира», «О назначении поэта» и сравнительно небольшое количество «лирических рецензий» (хотя бы уже упомянутые рецензии на 5-й сборник «Знания» и «Земную ось» Брюсова).

К этому перечню можно сделать некоторые добавления. Так, к названным критическим и философско-публицистическим статьям следует присоединить, выделив их в особую группу, те очерковые и новеллистические произведения, которые по своей структуре и по своей жанровой принадлежности относятся непосредственно к традиционно понимаемой художественной литературе (о них — с. 272—273). Этих очерков немного, они малы по объему, не столь уж характерны для Блока по жанру и не занимают в его прозе центрального места. Но самый факт существования этих действительно талантливых зарисовок свидетельствует о не развернувшейся еще, но бесспорно существовавшей ярко выраженной способности Блока к прозаическому творчеству (может быть, очерковому или новеллистическому) в традиционном значении этого понятия. Поэтому у нас нет оснований заранее признать несостоятельным предположение о том, что в эволюции Блока, если бы она не была внезапно остановлена смертью, мог бы произойти поворот к прозе, хотя бы и не такой крутой и перспективный, как у Пушкина и Лермонтова, но вполне определенный и значимый. Косвенным подтверждением нашего права на такую гипотезу — конечно, не более, чем гипотезу! — является наблюдаемый нами процесс постепенного стилистического упрощения блоковской прозы и возникновение большинства его лучших прозаических опытов именно в наиболее зрелый период его жизни, когда его стиховое творчество достигло своего апогея, затем, в последние годы, вступило в полосу кризиса и, может быть, подошло к пределу своего дальнейшего развития.

В заключение этих кратких замечаний о распределении прозаических сочинений Блока в зависимости от их поэтической потенции нужно упомянуть о тех блоковских статьях, которые занимают промежуточное место между поэтической и дискурсивной прозой,— таких, как

статьи «О реалистах», «О драме», «Письма о поэзии» и др. О поэтической сути этих и всех названных здесь статей — речь впереди.

Авторское *я* Блока выявляется в разной степени в его статьях, очерках и рецензиях, представляя собой основу их поэтичности, ядро их эстетического организма.

Прежде всего следует отметить, что авторское *я* присутствует в блоковской прозе — с большой активностью, но без навязчивости — как формально-грамматическое явление и как способ организации материала (речь от лица традиционно-архаического журнального «мы» встречается у Блока крайне редко, главным образом в его ранней прозе, в ее внепоэтических текстах, например в статьях и рецензиях, собранных в томе V: с. 594, 597, 614, 629, 643, 231 или с ироническим оттенком — там же, с. 654).

Во многих случаях автор, его *я*, выступает как наблюдатель, определяющий своей позицией последовательность и объем увиденного: «Мне случилось смотреть представление «Жизни Человека» со сцены (...). Благодаря полной темноте...» (далее — описание спектакля с этой точки наблюдения, V, с. 267—268, о том же — с. 190). Или: «На одном из реформированных представлений под названием «Вечер северной свирели» мне привелось быть...» (далее — описание вечера, V, 304—305).

Разрастание этого приема нередко связывается с превращением текста в значительные по размерам зарисовки виденного (или якобы виденного), приобретающие иногда форму воспоминаний. Так построена, например, первая половина статьи «Девушка розовой калитки и муравьиный царь». Эта статья начинается следующим образом: «Несколько лет тому назад мне пришлось проводить лето в южной Германии, в Гессен-Нассау...» (V, 83). Далее с такой же «мемуарной» мотивировкой развивается лирическая импровизация, которая лишь в последних разделах статьи, превращаясь в концепцию, освобождается от мемуарного элемента.

По такому же образцу, то есть как личное наблюдение, построены очерки-этюды Блока из цикла «Молнии искусства» (особенно «Призрак Рима в Monte Luca»), «Дневник женщины, которую никто не любил», «Сограждане», «Русские дэнди».

Иногда, хотя и не очень часто, активность местоименного *я* и производных от него местоимений достигает в блоковском тексте такой степени, что они становятся наглядным синтаксически-конструктивным организатором этого текста. Например: «Если бы тема *моя* была философской темой или касалась политической злобы дня, *я* не имел бы права говорить таким языком. Но тема *моя* — не философская и не политическая. Если *я* не исчерпываю всех вопросов (...). *Я* считаю *себя* вправе не прибегать к определению понятий (...). *Я* должен восходить к истокам (...). Когда *я* заговорил о разрыве между Россией и интеллигенцией (...). Говорил *я* о смерти, *мне* отвечали (...). *Я* говорил о расколе, *мне* говорили (...). *Я* говорил о том, что мы любим (...) *мне* отвечали» (V, 353, ср. V, 194, 201 и др., курсив мой. — *Д. М.*).

С лирическим *я*, выраженным в местоимении «я», в тексте блоковской прозы часто связываются эмоциональные признания Блока, иногда «исповеднические» и оценочные, например: «..я сам не раз читал на вечерах «нового» и не нового искусства (...) но всегда и всюду уносил чувство недовольства собою, чувство досады от нелепо и уродливо проведенного вечера; мало этого, всегда было чувство, как будто я сделал что-то дурное...» (V, 306). И еще (о постановке пьесы Метерлинка): «У меня чувство полученной оплеухи» (V, 199). И далее, о том же: «...мне стало тошно, когда в последней картине появились безмолвные служанки...» (V, 201) и т. д.

Такого рода примеров можно было бы привести много, и они, конечно, очень показательны. И тем не менее главное значение с точки зрения эстетической имеет не столько присутствие в прозе Блока местоимения первого лица, сколько — как об этом уже говорилось — насыщенность ее синтезирующим индивидуально-лирическим сознанием и характер отражения этого сознания в содержании и формах прозаических сочинений Блока.

Исследование всего круга этих вопросов представляется обширным и сложным. В него входит слегка лишь намеченный в этой работе анализ языка статей Блока как среды, отражающей его лирическое *я*. Задачей такого общего исследования является также раскрытие основных тематических сфер блоковской прозы как проекции его поэтического мировоззрения (об этом речь

пойдет в последующих разделах). Одну из важнейших сторон решения задачи составляет вместе с тем изучение эволюции прозаических сочинений Блока, объективирующей духовный путь поэта (эта тема рассматривается здесь лишь фрагментарно).

Но предварением всех этих вопросов является вопрос о содержании лирического *я* Блока, каким оно является в его прозе.

Бесконечно смелые по своей прямолинейности, почти непроизносимые вслух, беззащитные в своей обнаженности и в этом смысле едва ли не единственные в русской поэзии строки самохарактеристики Блока: «Он весь — дитя добра и света, Он весь — свободы торжество!» (1914, III, 85) — вполне применимы не только к герою его лирики, но и к тому человеческому образу, который читатели Блока ищут и находят в тексте и за текстом его прозаических произведений.[1] Я говорю не о том, чтобы свести живую и сложную, безостановочно меняющуюся, полную страсти, огня и теней индивидуальность поэта к какой-то сплошной неизменной «белизне» или, еще хуже, к идеалу добродетели или прямолинейно понимаемой гуманности. Приведенная *поэтическая* формула Блока может быть легко осложнена другими формулами, вносящими в первую сдвигающие ее уточнения. И даже принимая текстуально главную формулу, можно задуматься, например, над словом «добро» по отношению к Блоку и к его творчеству, то есть над тем, о добре ли в общепринятом смысле здесь говорится или о «доброй красоге», преобразующей этику

[1] Эта самохарактеристика Блока как будто напоминает самоутверждение в пушкинском «Памятнике». Но содержание «Памятника» оказалось воплотимым для Пушкина лишь в предопределенной традицией («сверхиндивидуальной») горацианско-державинской форме. Когда же Пушкин писал «о том же» *«от себя»* — возникали прелестные иронически-шутливые стихи, без всяких котурнов:

Быть может, в Лете не потонет
Строфа, слагаемая мной;
Быть может (лестная надежда!),
Укажет будущий невежда
На мой прославленный портрет
И молвит: то-то был поэт!

«Евгений Онегин», гл. 2

Каждое из этих *классических* пушкинских решений резко отличается от блоковского.

Блока в эстетическую этику; или поставить вопрос о том, что́ преобладает у Блока — «свобода» личности («свободы торжество») или апофеоз судьбы, стихии, подчинение «добрым» «велениям истории», как он их понимал.

Но при всех этих смысловых колебаниях в толковании умопостигаемого образа, стоящего во главе блоковской прозы и поэзии, читатели не могут не видеть именно в нем источника света, охватывающего всю ее поверхность и ее глубины. Высота и свобода духа, бодрствование и бесстрашие совести, неподкупность, широта восприятия, страстная любовь к жизни в ее возвышенных, сублимированных проявлениях, ненависть ко всему тормозящему ее движение, чувство своей причастности к бытию и гармонии мира в целом и ответственности за судьбу своей страны, народа, человечества, эпохи — все эти черты в их неповторимом и неразложимом единстве характеризуют личность Блока как героя его произведений и неотделимы от нее в сознании читателей. В этом сочетании подразумевается, конечно, и тот синтез личного и общего (и общественного), о котором говорилось выше.

Литературное произведение и личность его автора (духовная, психологическая, биографически-бытовая, социальная) могут находиться друг от друга на различных расстояниях — и очень близко, и в отдалении, вызванном различными условиями, например давлением жанровых форм, стилистических манер и пр. В лирике и в автобиографических жанрах это расстояние несравненно меньше и отражение личности автора прямее, адекватнее, чем в критической прозе, даже поэтической. Но и внутри критического жанра оно у разных авторов может быть различным. Расстояние, отделяющее духовно-поэтическую личность Блока от его прозы, было короче, чем у других критиков, менее лиричных.

Многообразие лирического *я* обнаруживается в широте не только тематического, но и эмоционально-стилистического диапазона, и в речевой подвижности блоковской прозы. Она движется свободно, непринужденно, легко переходя от одной тональности к другой, вбирая в себя многие языковые пласты, в том числе и обиходную литературную и разговорную лексику и фразеологию, частично совмещая ее, в особенности на первых стадиях своего развития, с речевыми новообразования-

ми и формами элитарного романтически-символистского языка. Богатая и многовариантная по интонациям, но несложная по своим синтаксическим структурам, проза Блока чуждалась педантически-книжных построений, подчеркнуто логизированной философской речи и сгущения научной терминологии. В эмоционально-речевом строе Блока-прозаика мы различаем и «описательные» пассажи, приглушенные в выражении субъективного начала, и лирический пересказ чужих произведений, и лирические рассуждения, и утонченно-изящные эстетизированные характеристики явлений искусства. Вместе с тем мы встречаем в прозе Блока напор страсти, гнева и сарказма (например в характеристике «религиозно-философских собраний» — V, 210—212), и резко отрицательную критику недоброкачественной литературной продукции, горячие, похвальные и грустно-задумчивые отзывы о современных ему авторах, и проникновенные, обогащенные глубоким внутренним опытом «лирические откровения» (например, в речах о Врубеле или о назначении поэта), и пророческие интонации — предсказания близких социальных катаклизмов (V, 359, 486), и, порою, элементы назидательности, и вместе с тем отдельные страницы и абзацы, написанные в ироническом или в юмористически-насмешливом тоне (о театре — V, 256—257; о стихах С. Соловьева и П. Потемкина—V, 298—300; фельетон «Сограждане»).

При этом характерной особенностью блоковского текста является прямая зависимость поэтической интенсивности выражения от степени ценности предмета, о котором говорится. Когда, например, в рецензии 1905 года на «собрание стихов» Бальмонта Блок пишет о двух первых художественно слабых сборниках этого поэта, стиль блоковской рецензии не выходит за пределы общепринятой «журнальной стилистики». Вместе с тем, когда он переходит к характеристике третьей книги Бальмонта, значительно превосходящей по своим литературным качествам его предыдущие сборники, лирическая экспрессия и связанная с нею образная концентрация блоковского текста сразу повышаются. Еще нагляднее проявляется зависимость поэтического потенциала блоковской прозы от изменения объектов критики, т. е. их ценности для Блока и степени близости к Блоку, в его статьях «О реалистах», «О драме» и в «Письмах о поэзии».

Но при всех этих изменениях в поэтической прозе Блока, она в своем основном устремлении всегда оставалась в сфере высокого духовного подъема. И эта *высокость*, духовная сублимированность блоковских прозаических сочинений являлась не только их «плазматическим», «субстанциональным» началом (тематическим, интеллектуальным, эмоциональным), но была реализована в пронизывающих ее, чаще всего раздельных, как бы пунктирных, далеко не всегда сливающихся со всей массой текста опорных языковых лейтмотивах.

В мою задачу не входит полная и даже относительно широкая характеристика этих словесных сигналов в прозаических сочинениях Блока, но некоторые наиболее значимые из них, выражающие общее направление его прозы, следует назвать. К ним относятся такие опорные слова со многими производными, как «высокое», «великое», «огонь», «прекрасное», «крылья» («крылатый») и т. п. Блок настойчиво повторяет эти слова-лейтмотивы, обильно насыщает ими свою прозу. И они и подобные им являются в ней не только локально-оценочными знаками. Они как бы несут в себе атмосферу высокой человечности с ее напряжением жизненных и духовных, светоносных сил, чувством свободы и красоты, то есть — в плане блоковской концепции мира — неусследимо уводят к еще более глубоким слоям, к «источникам прозрачным и головокружительно бездонным, куда взглянуть опасно» (VI, 18).

Блок не устает повторять и еще, еще раз повторять о «высокой драме», «высокой комедии», «высоком смехе», «великих слезах», «высоком ладе», о театре как «высшем проявлении творчества», которое будит в людях «высокие чувства», о «высоких требованиях» к искусству, о «высокой мысли», «высокой культуре», «великих художниках», «великой книге жизни», «великом чернорабочем» (Ибсене), «высоких произведениях», «безмерных требованиях» к жизни, к «великой эпохе», «великой всемирной Революции», «великом пути» человечества, о «великом бремени» и просто о «великом» в субстантивном значении.

Символы «огня» встречаются у Блока не реже, чем лейтмотивные эпитеты «высокое» и «великое», и являются обычно в более сложных контекстах. Уже в самом начале своей критической работы Блок, как было отмечено в научной литературе, пронизывает этими символа-

ми свою статью «Михаил Александрович Бакунин»: «костер» — «костер» — «дым» — «костер»—«пламенные» споры — «огонь» — «искупительный огонь» — «займем огня у Бакунина»—«только в огне расплавится скорбь»— «огонь». Именно в этом внедрении в статью символики огня следует видеть одно из тех поэтических прикосновений к ее тексту, которые способствуют превращению этой статьи, по своему происхождению компилятивной, в художественное произведение. И далее, в других статьях и рецензиях: «огненные» вопросы, «движущие нас боги огня и света», «огненные общие места», «творческий пожар», «синтетическая огненная мысль», «испытание огнем», «воспламенять сердца», «огонь ⟨...⟩ горит в каждом из нас», «сторожевой огонь», «костер», «огонь ⟨...⟩ среди ⟨...⟩ пустыря, сожженного войной», «искры Прометеева огня».

Нужно помнить, что приведенные примеры — только выборочные, примерные показатели движения направляющих словесных потоков, стилистической оркестровки блоковской прозы. Их сопровождают вереницы аналогичных образований «высокого стиля»: «путеводное зарево», «страдание (души — *Д.М.*), ⟨...⟩ торжественно и победоносно», «пронзительное слово, как бич хлещущее», «старый вечер льет и льет золото в синие провалы», «великая чистота и святость», «сердце жизни», «стояние на ветру из открытого в будущее окна», «драгоценная чаша искусства», «нравственная чистота» и другие. А также — «негативные»: «темная музыка», «темный огонь», «ужас жизни», «гениальная ярость» (древних варваров) и т. д.

Конечно, наивно было бы думать, что с «высокой стилистикой», сопровождающей явление авторского *я* в критических статьях, мы сталкиваемся только у Блока. Прерывистый, но стойкий ряд ценностных высоких формул, сигнализирующих о постоянном присутствии в тексте идеальных критериев, соотносимых с «авторским сознанием», мы можем найти хотя бы в «реальной критике» Добролюбова. Эти формулы, совпадая с блоковскими по своему иерархическому значению, отличаются от них своим содержанием и стилистикой, в которых отражаются особенности мышления русской демократии конца 50-х годов, еще не порвавшей своей связи с декабристской фразеологией. Примеры из Добролюбова: «беззаветные порывы», «общее благо», «святой вос-

торг», «честный» (с присоединением многих существительных), «правда», «правда и счастье», «вдохновенный трепет», «высокие и благородные стремления», «лучшие идеалы», «чистые нравственные убеждения», «свет правды и добра», «смелость добра», «священное пламя», «честные и святые убеждения», «нравственный долг», «нравственное значение». Или с явно выраженным поворотом к общественной практике: «радикальное лечение», «серьезная операция» (в смысле: общественная перестройка), «серьезное развитие», «свет образования». Или, как у Блока, негативные формулы с таящимся за ними позитивным критерием: «невежество», «ложь», «мелочность», «пошлость», «темное царство», «общественная неправда», «неправая сила», «сделки с ложью» и пр.

В словесных лейтмотивах Блока, помимо их общегуманистических источников, различима та двойственность питающего их пафоса, о которой уже не раз говорилось выше и которая составляет суть блоковского мира.

С одной стороны, в них вскрывается связь с романтической основой мировоззрения Блока, с его устремлением к «трансцендентному», «идеальному» в широком смысле или в более специфичном, характерном для «младших символистов». В этой сфере возникают такие формулы, как «голубое сияние одной звезды», «всю ночь напролет стоит стража на башнях» (в аллегорическом смысле), «чертеж, похищенный у Вечности» (о Врубеле), «бессмертная душа», поэт — «сын гармонии», «мировая ночь», «бездонные глубины духа», «торжественная музыка воли» и пр. С другой стороны, прозаическое творчество Блока пронизывается высокими гражданскими, гражданско-патриотическими и революционными символами, которые также тяготеют к романтическому стилю, а в ряде случаев по своим эстетическим признакам полностью сближаются с фразеологией предыдущей группы. Вот примеры: «стихийный и грозовой характер столетия», «всенародный воин» (об Ибсене), «ветер событий и мировая музыка», «произведение бездонно русское», «гражданский долг», «высокие и благородные чувства» (в гражданском смысле), «общественная совесть», «недостойное художника и гражданина», «воля ⟨...⟩ как железный, разящий меч», «красавица Россия», «демократия, опоясанная бурей» (цитата из

Карлейля, много раз повторенная Блоком), «обязанность художника», «Революция как грозовой вихрь, как снежный буран», «пламенная вера в мировой пожар», «гроза и буря», «устами этого героя (Карла Моора.— *Д. М.*) бросил Шиллер в лицо тиранам свой громовой крик страдания, гнева и революционной мести».

Было бы нелепо предполагать, что выявление этих высоких стилистических образований равносильно характеристике языка блоковской прозы в целом. Язык Блока-прозаика отнюдь не сводится к «высокому стилю», соответствующему приведенным образцам. Более того, выделение в нашем восприятии именно этого эмфатического слоя в языке Блока могло бы только укрепить позицию тех читателей,— не переживших и не принявших в себя блоковского творчества в его духовно-эстетическом *единстве*,— которые и без того обвиняют Блока в неприемлемой для современного художественного сознания слишком красивой, слишком патетической и рафинированной форме. Своеобразие стиля прозы Блока — в сочетании и взаимодействии ее патетических лейтмотивов с широко влившимся в нее обиходным литературным языком журнально-газетного типа, то есть с языковой прозой в прямом смысле. Выделение патетических формул имеет здесь единственное назначение — показать одну из наиболее активных эстетических функций авторского *я* в прозаических сочинениях Блока, действительно преобразующую всю их ткань.

Однако все то, о чем шла выше речь, дает представление лишь о самом общем, правда и наиболее внутреннем, «субстанциональном» аспекте авторского образа, его духовной основе. Но в этом образе по мере его движения в прозе Блока начинают вырисовываться более конкретные контуры и лики. Уже самое сочетание изначальных духовных потенций и обиходной «литературной действительности», о котором только что говорилось в плане языка, не может не внести в образ автора исключительно важные черты. Блок, пишущий в журналах и газетах статьи о текущей литературе, может восприниматься не только как поэт, но также как критик-литератор, и в какой-то мере на самом деле им становится. «Был он только литератор модный» (1908, III, 123) — смысл этой блоковской строки не сводится к иронической гиперболизации. Конечно, читая статьи Блока, мы знаем, что их автор далеко не только «литератор»,

но все-таки... Недаром слово «литератор», употребленное как самохарактеристика, звучит у Блока не в одних лишь стихах.

Вместе с тем, вводя это слово, параллельно с ним, в зависимости от контекста, он постоянно обращается к таким понятиям, как «писатель», «поэт», «художник». Они перемежались и совмещались у Блока, выравниваясь тем, что наиболее «прозаическое» из этих слов-понятий «писатель» наделялось в блоковской прозе высоким смыслом («писатель — обреченный», V, 246 и пр.), а наиболее элитарное «художник», отнюдь не снижаясь, сохраняя возвышенный характер, лишалось частицы своей элитарности и вбирало в себя общечеловеческое содержание («художник — человек по преимуществу»).

Этими словами Блок пользовался, употребляя их чаще всего во множественном числе, обозначающем собирательные понятия («писатель» и пр.), или в 3-м лице единственного числа («русский поэт Бальмонт»), или — значительно реже — непосредственно говоря о себе и себе подобных: «я, как художник, имею сообщить вам...» (1909, V, 404), «нам, художникам, это не важно...» (1910, V, 422), «для нас, художников, особенно поучителен...» (1912, V, 476), «я могу ответить только за художника...» (1918, VI, 58), «вы (слушатели предполагаемой лекции.— *Д. М.*), зная, что я художник, предположили бы прежде всего...» (1920, VI, 485), «я, как художник, собираюсь говорить..» (там же). При этом нужно иметь в виду, что Блок приобщал себя к «сословию художников» и выступал как бы от их лица не только в случае прямого самоназывания, но почти при всяком употреблении этого слова и тех, которые ему соответствовали. Кроме того, стоит заметить, что слово «художник», по сравнению с его синонимами, в поздний период жизни Блока заметно оттеснило их и выдвинулось в блоковской прозе на первое место. Объяснение этого факта, по-видимому, следует искать в более содержательном объеме слова «художник» и в более определенной связи его с высокой романтической традицией, которая Блоком на последних этапах его развития осознавалась главным образом как «романтическая классика», в особенности германская.

Такая фиксация темы писателя-поэта-художника, или, короче, человека искусства, имела в мировоззрении Блока и в выражении его литературных позиций исклю-

чительно большое значение. Если черты «художника» не вполне покрывали авторский образ Блока-прозаика, то все же существенно с ним совпадали и его оттеняли. Связь всей этой линии с эстетикой русского символизма и питающими ее романтическими традициями, прежде всего шеллингианскими, не подлежит сомнению. Эстетики Блока бесспорно коснулись известные теории Вл. Соловьева, Вяч. Иванова и А. Белого о мессианском, преобразовательно-теургическом значении искусства. Однако в блоковской критической прозе эта тема прозвучала лишь в статье «О современном состоянии русского символизма», а в других, перекликающихся с этой статьей его высказываниях утратила свой генетический признак, печать своего происхождения, превратившись в обобщенную и трансформированную концепцию «назначения поэта». Кроме того, образ поэта-художника, возникающий из блоковских статей и рецензий, обращен — и здесь опять-таки обнаруживается заметное отличие Блока от большинства окружавших его поэтов-теоретиков — не только к «мирам иным» и к людям вообще, но также и к народной почве и к социальной действительности. Вполне очевидно, что эта двоякая обращенность единого в своей сущности образа реализуется не менее, чем в прозе, в поэзии Блока, и ее нетрудно проследить, сопоставляя, например, такие произведения, как стихотворение «Художник», цикл «Ямбы» и пролог к «Возмездию» — важнейшие поэтические декларации Блока на эту тему.

Образ автора в лирике молодого Блока сливается или почти сливается с образом *поэта* как особого персонажа в блоковской поэзии, посвященного в тайну, скрытую от других. Однако Блок не возводил своего героя-поэта в ранг сверхчеловека, наделенного особыми правами, превышающими права людей. Позже в своих первых драматических произведениях он освещает образ поэта двойным светом: патетическим и ироническим,— так же как и в стихотворении «Поэты». Далее, в упомянутом уже прологе к «Возмездию» он на новом этапе своего развития уже по-новому говорит о поэте, видя в нем избранника, призванного к высокому служению, и одновременно — просто человека, «умного раба», «как все» сложенного из глины и праха. Такой широты в образе поэта-художника — субъекта блоковской прозы — мы не найдем в прозе Блока. Образ автора, возведен-

ный в достоинство поэта-художника, свободен или почти свободен в прозаических сочинениях Блока от иронической поправки, он прежде всего — высокий образ. Позиция, соответствующая этому образу, давала Блоку в окружающем его мире — стихийном, зыбком, неустойчивом и несвободном — некую относительно определенную точку зрения и освященную давней традицией формулу духовной свободы и внутренней правоты. При этом позиция художника складывалась у Блока и мыслилась им в ее завещанной романтизмом противопоставленности буржуазной обывательщине, пошлому филистерству, всем формам отчуждения, механизации жизни и догматической ограниченности идеологий.

Вводя в стихи и прозу образ поэта-художника, Блок не всегда удерживался вне зоны эстетизма и в отдельных случаях вступал в эту зону или приближался к ней («В углу дивана...» и даже «Когда вы стоите на моем пути...», «Иванова ночь» и особенно — в манерно-декадентской «Сказке о той, которая не поймет ее»). Иногда эта зона граничила с мирно эпатирующей антифилистерской романтикой («Над озером»). Однако основная линия характеристики поэта (отчасти и автохарактеристики) оставалась у него романтически высокой, поэтически целомудренной, чуждой эстетской бутафории. Цитируя строчку Фета о «безумной прихоти певца», Блок здесь же поясняет, что эта «прихоть» — «вовсе не личная только свобода, а гораздо бо́льшая», гражданская, и еще шире — *«тайная свобода»* (1921, VI, 166). Думается, что Блок не отошел от пушкинской нормы «свободного художника», имеющего право на прихоть («Из Пиндемонти») и на «стих небрежный», когда похвалил одного из современных ему писателей за то, что в его произведениях, даже в критических статьях, «говорит художник брезгливый, взыскательный, часто капризный, каким и должен быть художник» (1909, V, 365), а в другом месте, уже к концу своего пути, выразил желание, «чтобы создалась наконец среда ⟨...⟩ где мог бы он (художник. — *Д. М.*) оставаться самим собой, не будучи ни чиновником, ни членом коллегии, ни ученым» (VI, 440). Правда, «право на прихоть», на романтическую свободу и красоту автогероя, а следовательно, и его эстетическое оправдание, в пушкинскую пору было иным, чем у поэтов XX века, хотя и для Пушкина, сказавшего в «Памятнике» о «чувствах до-

брых», позиция, которая утверждалась в стихотворении «Из Пиндемонти», соответствовала, конечно, лишь одному из аспектов образа художника. Но без этого прямого утверждения романтической свободы в образе автора, поэта-человека, поэзия Блока не могла бы существовать, оставаясь блоковской. Вместе с тем подстерегающая этот образ автора-художника и угрожающая ему *красивость* была лишь внешней оболочкой, лишь инерцией разбега, лишь неизбежной в «железном» XX веке оплатой *слишком откровенно* заявляющей о себе красоты, но такой оплатой, которую мог выдержать, не растратив и не снизив себя, лишь поэт блоковского масштаба, с его поэтическим богатством и подлинностью, и которая оказалась по силам далеко не всем лирикам эпохи. «Бросая «эстетизм»,— писал молодой Блок А. Белому, — необходимо сохранять *красоту*» [1]. И Блок хранил ее в жизни, в ореоле своей «тихой силы» (А. Белый) и сдержанной простоты, не допускающей суетности и «суетливости», в образе своего героя, в недрах своей поэзии, в ее высоком духе, в ее *осанке*, в ее поэтическом *жесте*, в ее интонационно-ритмическом движении.

Так или иначе, эти черты автогероя Блока не могли не влиять на строй блоковских прозаических сочинений, на стиль их мысли и ее выражение в языке. С этим образом-позицией связано изящество (порою как будто утрированное) и проступающая временами — хотя и не часто — дерзко-романтическая красивость отдельных пассажей и фраз и «художнический» вызов, направленный против того, в чем Блок видел косность или идейное «интеллигентское» легкомыслие. «...И мы, подняв кубок лирики,— писал он как бы от имени поэтов-художников, обращаясь к своему же ближайшему окружению,— выплеснем на ваши лысины пенистое и опасное вино. Вот и вытирайтесь тогда — не поможет: все равно захмелеете...» (1907, V, 212; ср. 133). Или в статье «О театре» — против театральных филистеров, с очень явным поворотом к социальному протесту, опять-таки окрашенному в романтические цвета: «Ройтесь на кладбищах, ставьте на ноги мертвецов, все равно они упадут, как беспомощные куклы, едва забелеет рассвет, едва вы отнимете от них свои старательные руки, заслы-

[1] Письмо от 20 марта 1903 г. — В кн.: Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940, с. 28.

шав близкий рог живого героя» (V, 273). Или в речи о Пушкине: «Я хотел бы, *ради забавы*, провозгласить три простых истины...» (VI, 168, курсив мой.— *Д. М.*).

И даже самая резкость и броская небрежность многих литературных оценок Блока (чаще всего справедливых), по-видимому, восходила именно к этой как бы наделенной особыми эстетическими правами «позиции художника». «Бездарный автор»,— писал Блок об Иване Наживине (V, 228), «возмутительно лишняя, слабая и бездарная книга» — о сборнике стихов Евгения Тарасова «Земные дали» (V, 229), «тошнотворно старая» — о пьесе Н. Невежина «Вторая молодость» (V, 266). Свое впечатление о книге Виктора Стражева «Opuscula» назвал «расплывчатым и скучным» (V, 563), лирический сборник Сергея Городецкого «Русь» считал «полунаписанным» (V, 650), а повесть финского автора Арвида Ернефельта «Три судьбы» сравнивал с чучелом, «мертвой летучей мышью, растянутой на булавках» (V, 589). Блок не щадил перед лицом своей эстетической совести даже такого уважаемого и признаваемого им писателя, как Бунин, поскольку бунинские стихи, собранные в 4-й том собрания сочинений, казались ему недостойными уровня этого писателя: он называл их плохими, мертвыми и вульгарными, почти не имеющими отношения к литературе (1908, V, 297). А о новых, действительно порожденных «графоманией» стихотворениях Бальмонта, которого исключительно ценил за его прошлые поэтические достижения, выражался так: «это — словесный разврат ⟨...⟩ какое-то отвратительное бесстыдство. И писал это не поэт Бальмонт, а какой-то нахальный декадентский писарь» (1909, V, 374).

Представляют интерес и вольные, фамильярные по манере стилистические ходы в некоторых рецензиях Блока, например в отзыве на рассказы М. Премирова: «Так пишет г. Премиров на той 261-й странице своей, состоящей из 400 страниц, книги, на которой остановился я...» И в конце рецензии: «*Ни о чем* не пишет г. Премиров, он, в сущности, молчит, его сознание ничем еще не встревожено. Молчит и смотрит на своего читателя простыми, грустными и вопрошающими глазами, гипнотизирует. И все, о чем молчит, так привычно, знакомо и отупительно, что при благоприятных обстоятельствах можно не проснуться до 261-й страницы» (V, 652). В стиле этой цитаты нельзя не отметить зависимость от

тех свободных по сути и выражению лирических ориентиров, о которых здесь говорится.

Но еще примечательнее то, что Блок некоторые из самых ответственных своих политических выступлений связывает именно с «позицией художника» или «художников», совпадающей здесь с позицией гражданина. Такую связь мы наблюдаем в цикле «Ямбы». В блоковской прозе мы обнаруживаем ее в декларативной статье «Интеллигенция и революция», как бы сопровождающей поэму «Двенадцать». Некоторые страницы этой статьи написаны как обращение к художникам от лица художника: «Не дело художника — смотреть за тем, как исполняется задуманное (то есть дело революции.— *Д. М.*), печься о том, исполнится оно или нет. У художника — все бытовое, житейское, быстро сменяющееся — найдет свое выражение потом, когда перегорит в жизни. Те из нас, кто уцелеет (...) окажутся властителями неисчислимых духовных сокровищ (...). Дело художника, *обязанность* художника — видеть то, *что* задумано, слушать ту музыку, которой гремит «разорванный ветром воздух» (VI, 12). И далее, охарактеризовав «задуманное» революцией, Блок обращает внимание на «великих художников русских», Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого, чтобы сказать об их вере в грядущее обновление русской жизни, то есть о том, что они — объективно — как бы подготовляли совершившиеся ныне события (VI, 13). В этом контексте интересно еще и то, что сама революция мыслится Блоком не только как стихия, подобная природе, но и как *художница*, у которой есть свой *замысел* — «переделать все», свое *желание* — «охватить весь мир» (VI, 12) и т. д. В этой метафоре затаено очень глубокое содержание.

В том же ключе строятся ответы Блока на предложенную ему газетную анкету под названием «Что же сейчас делать?» (май 1918). Блок вполне обдуманно, с мотивировкой переводит здесь анкетный вопрос о том, что делать в эпоху нараставшей революции «русскому гражданину», в более ясную для него плоскость — что сейчас делать художнику, и отвечает по пунктам в духе страстного сочувствия революции и в сознании обязанностей, которые накладывает на художника революционная эпоха. Блок утверждает: «1) Художнику надлежит знать, что той России, которая была,— нет и никогда уже не будет...» и т. д. (первый абзац, VI, 59).

«2) Художнику надлежит пылать гневом против всего, что пытается гальванизировать труп...» и т. п. (второй абзац, там же). «3) Художнику надлежит готовиться встретить еще более великие события, имеющие наступить, и, встретив, суметь склониться перед ними» (третий абзац, там же).

Такие примеры в прозе Блока не единичны. Они показывают, насколько актуальной была для Блока оценка современности с «позиций художника» — в том особом, не только эстетическом, но и общеидейном значении, которое Блок придавал этому понятию. При этом Блок обращался с тех же «художнических» позиций и к явлениям прошлого, доходя (например, в статье о Катилине) до прямой полемики с историками и филологами и противопоставляя им лирическую интуицию Катулла и свою собственную, то есть опять-таки выступая «с позиций художника» (статья «Катилина», ср. этюд о Р. Вагнере и вагнеровско-блоковскую концепцию о человеке будущего — «человеке-артисте»). Но дело здесь не столько в примерах, сколько в общей, не сводящейся к ним точке зрения, которая соответствует одному из важнейших ракурсов авторского образа Блока-прозаика. «Художническая» точка зрения есть определенный аспект авторского образа во всех прозаических сочинениях Блока, имеющих поэтическое значение.

7. ПЕРЕОЦЕНКА ЦЕННОСТЕЙ И ЭСТЕТИКА ПРОТИВОРЕЧИЙ

Анализ тех идейно-эстетических начал, которые лежат в основе авторской индивидуальности Блока и которые в их словесном сигнальном выражении были указаны выше, естественно приводит к выводу о том, что они прочно связаны прежде всего с высокой гуманистической культурой России XIX века. Органическое тяготение Блока к XIX столетию с его ведущими идеями и сложившимися мировоззренческими традициями, очевидно, имело для блоковского творчества огромное значение. Но Блок все же — поэт XX века, впитавший в себя содержание этого века и вступивший с ним в сложные отношения: активного познания, глубинной связи и антагонизма.

Духовно-эстетический и этический потенциал, который носил в себе Блок-поэт и прозаик, сталкивался с

текущей, стремительно меняющейся жизнью России XX столетия. В этом потоке изменений зарождались и росли новые, еще неоформленные, а иногда и неназванные ценности жизни и культуры. Вместе с тем в этом потоке обесценивалось или переоценивалось наследие прошлого, которое казалось когда-то незыблемым, в первую очередь — идеи прозаически-бескрылой либеральной гражданственности, буржуазного патриотизма, сентиментального гуманизма, бытовые мещанские устои, патриархальная семейственность, автоматизированная трафаретная эстетика. Молодой Леонид Андреев недаром упоминал в одном из фельетонов о «механических идеях», и имел на это право.[1] Антон Крайний в одной из статей (1905 г.), включенных в его «Литературный дневник», писал в том же духе: «Повсюду пошла такая чепуха, так все завертелось и перепуталось, что никто ничего не понимает. Слова — совершенно утратили свой первый смысл. Произнесешь какое-нибудь и надо спросить: а что вы под этим разумеете? Я то-то и то-то».[2]

Эти сомнения в общепринятых понятиях и представлениях о ценностях, в их номенклатуре и стремление ее переосмыслить захватили и Блока. «Так все колеблется, все прежние истины колеблются»,— признается он своей невесте в 1902 году.[3] И в статье 1908 года: «Мы говорим обо всем так вяло и так бледно, но почему? Потому что в корне всех проблем, развернувшихся перед нами, лежит одна какая-то гигантская предпосылка, имя которой — *сомнение*» (V, 261).

В этом потоке заколебались и стали терять почву уходящие в прошлое когда-то стойкие и авторитетные, идеологические системы, стоящие за ними истины и переживания, а также порожденные ими терминологические формулы и литературные образы. Если пользоваться свободными и иллюстрирующими аналогиями, можно сказать, что психологическое отражение этого процесса в умах вовлеченных в него людей в какой-то

---

[1] Л. Андреев. Тирания мелочей и преступность индивидуальности (1902). Полн. собр. соч., т. 6. СПб., 1913, с. 170.

[2] Антон Крайний (З. Гиппиус). Литературный дневник, СПб., 1908, с. 329. Ср. с выводом Ф. Ницше, который наблюдал тот же процесс в Западной Европе в более ранний период: «Образы вещей постоянно находятся в движении и изменяются в настоящее время быстрее, чем раньше...» (Ф. Ницше. Веселая наука (1882), гл. 2).

[3] Александр Блок. Письма к жене, с. 97.

мере напоминает происшедший в более поздний период переход физиков от признания «ньютоновской» упорядоченной картины мира к «идее вероятностной Вселенной» (Норберт Винер). Однако и в том, что вызвало сомнение, и даже в том, что казалось «отжившим», иногда появлялось «новое», или иначе, по выражению Блока, «плоскости» начинали холмиться» (1905, V, 27), возникали «огненные общие места» (V, 115), укреплялись в своем бытии «священные банальности» (V, 349).

Этот процесс релятивизации и переоценки ценностей в сознании различных социальных и культурных групп и индивидуальностей принимал совершенно различные, иногда антагонистические формы, подымая и ниспровергая совершенно различные вещи. У одних он протекал сложно и мучительно, у других превращался в легкомысленную погоню за модой, приводя к безыдейности и нигилизму, нередко декадентскому, к тому, что, наряду с отжившим, отбрасывалось и живое, человечески ценное. Среди многих попыток нащупать в этом потоке релятивизации какие-то признаки истины следует выделить стремление к художественному, метафорическому и символическому называнию вещей, к иррациональному их постижению, к поэтике «неизреченного», которая не могла не подразумевать стоящее за этим «неизреченным» неназванное, но существующее. Конечно, от грустно-шутливого заявления Вл. Соловьева, которое однажды процитировал Блок (V, 334), о том, что «если кончился период литературный или словесный, то начался период бессловесный»,[1] до совсем уже не грустной, а призывной декларации Мандельштама: «Останься пеной, Афродита, И, слово, в музыку вернись» («Silentium») — тянулась, несмотря на все различия в смысле этих заявлений, какая-то связывающая их нить.

Для Блока все это имело серьезное значение. Блок, как и многие его современники, был глубоко вовлечен в процесс переоценки слов-истин, влиявший на весь строй его духовной жизни и творчества, хотя, бесспорно, мандельштамовской декларации он бы не подписал, остановившись где-то на ее пороге. Он глубоко вникал в явления окружавшей его культуры и в ее знаки, отбирал, оценивал, отвергал то, что казалось ему неприем-

[1] Письмо к Н. Н. Страхову 1884 г. — В кн.: Письма В. С. Соловьева, т. 1. СПб., 1908, с. 21.

лемым, и старался хотя бы смутно различать и поэтически фиксировать очертания новых духовных образований или сдвинувшихся, перестроившихся представлений-понятий, вполне отдавая себе отчет, насколько труден, а иногда непосилен этот процесс называния. «...Мы вступили явственно в эпоху совсем новую,— писал он С. Н. Тутолминой,— и новые людские отношения, понятия, мысли, образы пока еще в большинстве не поддаются определению» (1916, VIII, 454). Или в том же письме, уже вполне конкретно, в связи с тем, что он, по его словам, перестал чувствовать «связи родственные»: «Вот ты говоришь «брат», а я не умею ответить тебе так же горячо и искренно, потому что не чувствую этого слова. Так же — с многими другими словами» (VIII, 453).

А вот из ранней рецензии Блока на религиозно-философский сборник «Свободная совесть»: «Много места занимают страницы, где бесконечно сочетаются слова: «христианство», «добро», «истина», «религия», «свет», «жизнь». К сожалению, иные из них гласят, что добро хуже зла,— другого вывода из них не сделаешь» (1906, V, 630).

И еще раньше, о домашнем благоустроенном обиходе «сытых», который начал пугать их, заколебался, поплыл под их ногами не только от «газетных вестей» о «неслыханном бунте», но и потому, что «примечталось» что-то», *«что-то* завелось здесь, рыщет по комнатам, ищет обидеть», потому что *«публика начинает верить*, что одно может являться *в общежитии под маской* другого; что под ластящейся маской могут быть еще и еще маски...» (1905, V, 556).

И еще — по поводу рассказа Л. Андреева «Вор»: «Это — уже не лица. Это все — «что-то», чего обнять, о чем сказать достоверно еще нельзя. Это — гигантская крутящаяся воронка, Мальстрем символов» (1905, V, 558).

И значительно позже — в ответ на анкету 1918 года, по поводу формулы «сознательный русский гражданин», которую он здесь же связывал со старой либеральной фразеологией, Блок писал: «Сознательный русский гражданин» — термин старый и растяжимый. Все три слова — суть слова-оборотни. Я боюсь оборотней» (VI, 58).

И тогда же, в связи с характеристикой Катилины:

«Мы ⟨...⟩ можем смело сказать, что у иных людей, наряду с материальными и корыстными целями, могут быть цели очень высокие — нелегко определяемые и осязаемые» (1918, VI, 70).

Столь же неопределимыми в понятиях представлялись Блоку категория «Прекрасного», или то, что он называл «мирами искусства» (их «мы не знаем» — 1912, V, 474), и само искусство, «конечные цели» которого «нам неизвестны и не могут быть известны» (1921, VI, 168), а значит, и поэзия (у нее — «таинственное назначение» — там же, с. 167).

Ничего не выражающими кажутся Блоку и общераспространенные термины теории словесности. В статье «Краски и слова» он писал: «Думая о школьных понятиях современной литературы, я представляю себе большую равнину, на которую накинут, как покрывало, низко спустившийся, тяжелый небесный свод. Там и сям на равнине торчат сухие деревья ⟨...⟩. Такими деревьями, уходящими вдаль, большей частью совсем сухими, кажутся мне школьные понятия — орудия художественной критики ⟨...⟩. Среди этих истуканов самый первый план загроможден теперь понятием «символизм» (1905, V, 19). Далее Блок заявлял, что от этой мертвой литературщины остается лишь один путь к бегству — в мир «детских», «бессловесных», непосредственных впечатлений живописи.

И в том же духе — о литературных характеристиках в книге Бальмонта «Горные вершины»: «Во всех приведенных характеристиках есть доля истины, но истины *литературной,*— несколько «терминологической», не выстраданной, и потому не свободной» (1904, V, 536).

А в конце своего пути, сделав несколько острых замечаний о роли Белинского, Блок внезапно останавливает себя следующим знаменательным признанием: «От дальнейших сопоставлений я воздержусь, ибо довести картину до ясности пока невозможно; может быть, за паутиной времени откроется совсем не то, что мелькает в моих разлетающихся мыслях, и не то, что прочно хранится в мыслях, противоположных моим; надо пережить еще какие-то события; приговор по этому делу — в руках будущего историка России» (VI, 167).

Столь же колеблющимися, сдвинувшимися, неуловимыми казались Блоку основополагающие понятия-представления: «Россия», «народ», «интеллигенция». Такими

же были для него представления о многих известных писателях, например о Вл. Соловьеве, которому Блок посвятил статью, первоначально предполагая ее назвать *«Невидимый* образ Вл. Соловьева» (V, 760, курсив мой.— *Д. М.*), и о котором писал так: «...все знакомые лики Соловьева — личины» (VI, 159), и еще: «Место это (Вл. Соловьева.— *Д. М.*) еще полускрыто в тени» (там же, ср. с. 154); или — о Лермонтове, которого Блок в 1906 году воспринимал таким образом: «О Лермонтове еще почти *нет слов* — молчание и молчание» (V, 26), «еще лик его темен» (V, 27); или — об Ибсене, который казался Блоку не менее загадочным: «Зрелый муж Ибсен вступает на путь, *который нам до сих пор непонятен.* Мы его еще не измерили» (1912, V, 458; о том же — в 1908 году, с. 312, 314); или — о Гоголе, в котором видел «громадную часть», неузнанную доселе (1918, VI, 27); или — о Шекспире и Толстом, о которых писал, что мы смотрим на них «зрением слабым» и «разве мы умеем проникнуть в тайный смысл их простых речей?» (1907, V, 170); или — о комедии «Горе от ума», которую признавал произведением «до сих пор неразгаданным и, может быть, величайшим творением всей нашей литературы» (1919, VI, 138—139; ср. 1918, VI, 289).

Одним из сигналов, выражающих в тексте Блока, как и в тексте других писателей, условность, относительность значения употребляемых им слов-понятий, были кавычки. Случалось, что Блок заключал в них, даже в ранних своих статьях и рецензиях, слова «культура», «гуманизм», «интеллигенция», «народ», «новое религиозное сознание», «богоборчество», «славянофильство», модное тогда слово «настроение» [1] и особенно — «символизм», «декадентство», «модерн» с разными образованиями от них. Кавычки как бы открывали путь к метафорам, неологизмам или к их словесным эквивалентам. Блок употреблял кавычки, чтобы указать на условность или приблизительность понятий, не так уж часто,— по-видимому, не чаще, чем многие его современники, но это происходило, вероятно, лишь по той причине, что ему удавалось заменять не удовлетворяющие его слова-термины другими словесно-образными сочетаниями, соответствовавшими смысловым сдвигам.

---

[1] «Как часто приходится убеждаться, — писал Блок, — что очень многие до сих пор вожжаются с этим термином» (1908, V, 236).

Все эти признаки недоверчивого отношения Блока к сложившимся понятиям и стремление его к переоценкам нельзя рассматривать как свидетельство его скептического мировоззрения и его желания возвести в принцип свою неуверенность в том, что большинству казалось ясным и незыблемым. Беря под сомнение все эти «знаки культуры», стоявшие за ними ценности и тот привычный в общераспространенной текущей литературе язык, который им соответствовал, Блок, как автор статей и рецензий, искал в окружающих и в себе самом новых, живых ценностей и языка, адекватного его поискам и догадкам, способного точно, то есть честно, выражать найденное содержание. «Сомнение,— писал он,— это верное начало знания» (V, 254).

Одной из главных основ мироотношения Блока являлось растущее в нем вместе с его внутренним развитием острое сознание движения, изменения окружающей его действительности и его внутреннего мира. Идея пути, пронизывающая творчество Блока, о которой говорилось в предыдущей части моей работы, служит глубочайшим выражением этого сознания. Стремительное историческое развитие русской жизни начала XX столетия сплачивало ее движущие силы, отмечая их своим знаком, и противопоставляло рождающееся, живое, растущее, оправданное историей — неподвижному, мертвому, окостеневшему в своей исчерпанности и односторонней определенности, подобно многим из тех понятий-представлений, которые смущали Блока и казались ему сомнительными, требовавшими переосмысления.

Новое, возникавшее в недрах старого или органически с ним связанное, вступало с ним в острейшую борьбу, превращая неразложимые в данный исторический момент явления жизни — материальной, исторической, культурной — в сложное сплетение диалектически противоречивых сил и качеств. Открытие противоречий в объекте неизмеримо увеличивает возможность постижения его конкретной природы. Одной из самых органических и стойких особенностей Блока и являлось восприятие мира, вещей и порождаемых ими представлений в их внутренней динамической противоречивости, то есть в их реальной сложности, в их движении и глубине. Конечно, художественная диалектика Блока, совпадая во многих основных моментах с диалектикой в философском и научном мышлении, вместе с тем имен-

но потому, что она художественная, во многом расходится с ними, а потому, что она — блоковская, напряженно-трепетная, лирическая, «диффузная»,— тем более расходится. Но художественное проникновение отнюдь не лишает творческое зрение Блока диалектической сути, а только выявляет ее особый характер. *Неотступно сопровождающее Блока сознание противоречий, лежащих в основе жизни и искусства, было лоном его искусства, важнейшим эстетическим признаком его творчества*, в частности имело самое ближайшее отношение к полисемантическим свойствам его языка. Ясно также, что эта особенность блоковского восприятия — его обреченность и дар видеть явления в их противоречивости — служила Блоку орудием борьбы с любыми формами рутины и омертвения.[1]

Здесь Блок, отнюдь не будучи реалистом по методу своего творчества, был подлинным диалектиком, во многом стихийным, но от этого не менее проникновенным и последовательным. Это была та первооснова, предпосылка жизневосприятия художника, без которой не может существовать ни одно действительно великое произведение искусства, к какой бы школе оно ни принадлежало, и тем более произведения, выросшие в эпоху социальных перестроек и исторических катастроф. И все же, если в природе эстетического сознания людей XX века, людей «блоковского строя», была заложена эта противоречивость, Блок не только признавал ее неизбежность, но и тяготился ею, так как страстное стремление к цельности, к единству личности, личного и общего, хотя бы и недостижимым в данный момент, оставалось для него внутренним законом и нормой (см.: V, 260 — 261).

Изучая прозаические сочинения Блока, нельзя не заметить того исключительного внимания, которое он уделял идее противоречия, и не оценить того глубочайшего значения, которое она имела в самой структуре его мысли и творчества. При этом идея противоречия участво-

---

[1] Ср. отзыв К. Маркса о Давиде Рикардо, которого он называет, сопоставляя с преемниками Рикардо, их учителем: «У учителя новое и значительное (...) насильственно выводится из противоречивых явлений. Самые противоречия, лежащие в основе его теорий, свидетельствуют о богатстве жизненного фундамента, из которого, выкручиваясь, вырастает теория» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 26, ч. III. М., 1964, с. 82).

вала не только в подходе Блока к объектам, явлениям жизни, культуры и искусства, в которых он с какой-то фаталистической неизбежностью находил противостояния и антагонизмы, но и реализовалась в его мировоззрении, объединявшем антиномические, не согласуемые между собой аспекты восприятия и даже — это было очевидным для него самого — расходящиеся «истины», диссонирующие голоса — отражение живого, непрерывно развивающегося опыта. Если уж говорить о том, что эти голоса в своей совокупности составляли систему, то эта система — стихийно-диалектическая, находящаяся в стремительном движении, содержавшая в себе противоборствующие элементы. Эта система, как было уже показано в главе об идее пути, имела вполне определенную духовную направленность, но доминирующие в ней идеи не превращались в четкие программные тезисы и нередко оставались в плазматическом, «свободном» состоянии.

Антиномическим складом своего духовно-поэтического мира Блок, как и во многих других отношениях, напоминает Гете, далекого от системного мышления и не боящегося противоречий. В своих «Размышлениях о Гете» Эмилий Метнер, полемизируя с Р. Штейнером, охарактеризовал эту сторону мировоззрения Гете с большой четкостью. «Штейнер,— писал Метнер,— не понял, что высокая жизненность мироощущения и миропонимания Гете является причиною того, что Гете высказывал об одном и том же предмете два противоположных — не противоречивых — мнения, не искал правды срединной, часто не решал, а только ставил проблемы, и как раз между двумя противоположными утверждениями видел не возможность снятия проблемы, а еще только ее незримое возникновение. Поэтому напрасно пытается Штейнер представить себе... *логически* завершенное строение гетевских мыслей; такого быть не могло; это не входило в задачу Гете». [1]

Естественным выводом, вытекающим из всей совокупности этих мыслей, являлось отрицательное отношение Блока к тем формам мировоззрения, которые он признавал односторонними, однозначными, неспособными охватить всю сложность бытия. Такую односторон-

[1] Эмилий Метнер. Размышления о Гете, кн. I. М., 1914, с. 494—495.

ность Блок видел в «оптимизме» и «пессимизме», которым противопоставил «трагическую» точку зрения, вскрывающую противоречивую суть жизни. «Оптимизм,— записывает Блок в дневнике,— свойственный цивилизованному миру, сменяется трагизмом: двойственным отношением к явлению, знанием дистанции, уменьем ориентироваться» (1919, VI, 365). И еще: «Оптимизм вообще — несложное и небогатое миросозерцание, обыкновенно исключающее возможность взглянуть на мир как на целое. Его обыкновенное оправдание перед людьми и перед самим собою в том, что он противоположен пессимизму; но он никогда не совпадает также и с *трагическим* миросозерцанием, которое одно способно дать ключ к пониманию сложности мира» (1919, VI, 105).

Еще в 1907 году Блок утверждал, что жизнь и искусство есть «бездонный и прекрасный колодец противоречий» (V, 116). По словам Блока, относящимся к 1908 году, перед «новым актером» и вообще перед современным человеком «еще в ученические годы открылись пропасти, противоречия и прозрения ⟨...⟩ Человек, истинно современный нам, не может обойти эти противоречия; надо сидеть всю жизнь в своем кабинете, или служить в департаменте, или жить в понятиях XVII века, чтобы избегнуть их. И противоречия эти, будь они восприняты самым наивным образом, не могут не быть мучительны, ибо достигают сердца человека, касаются самых интимных сторон жизни, о которых не всякий поведает другому, и тем самым заставляют человека не заботиться о маске, не дорожить своим только добром, но наблюдать во всем окружающем печать своего раскола» (V, 254).

В послеоктябрьский период эти мысли Блока оставались в основном неизменными. В 1918 году, говоря о заветах, оставленных русскими великими писателями, Блок утверждал, что они «антиномичны, как русская жизнь и как все великое в искусстве» (VI, 290). Не случайно он восторгался Рихардом Вагнером за то, что тот «носил в себе спасительный яд творческих противоречий, которых до сих пор мещанской цивилизации не удалось примирить и которых примирить ей не удастся, ибо их примирение совпадает с ее собственной смертью» (1918, VI, 24). А немногим позже в своем разборе «Синей птицы» Метерлинка снова остановился на этой мыс-

ли, заменив понятие «противоречие» сочетанием «двойная истина», которым пользовался много раз, понимая его приблизительно в том же смысле, что и «противоречие». «...Она («двойная истина».— *Д. М.*),— писал Блок,— особенно необходима нам и для сегодняшнего дня, потому что эта истина все время бьется в такие эпохи, как наша, в каждом часе нашего существования. Эта истина уловима только для того, у кого есть фантазия. Несчастен тот, кто не обладает фантазией, тот, кто все происходящее воспринимает однобоко, вяло, безысходно; жизнь заключается в постоянном качании маятника...» (1920, VI, 418).

Эта декларативная «апология противоречий», как уже было сказано, вполне соответствует поэтическому мировоззрению Блока и во многом определяет структуру его произведений различных жанров и видов. Основные понятия его лирической философии, о которых отчасти говорилось и еще будет говориться, строились как единства, противоречивые внутри себя и находящиеся между собой в отношениях антиномической связи по принципу, формулированному самим Блоком: «неслиянности и нераздельности всего — противоречий непримиримых и требовавших примирения» (III, 296). Таковы блоковские поэтические категории мировой души, стихии, культуры, цивилизации, а также жизни в ее соотношении с искусством, лирики, трагедии, романтизма и т. д. Такой же внутренней противоречивостью и многозначностью признаков и оценок отличались основные сферы его лирики, его поэтического мира, обведенные в его творчестве более или менее четкими тематическими границами: сферы Прекрасной Дамы, родины, народа, «страшного мира», города (образ Петербурга), любви, «цыганская тема», тема Христа, тема «радости-страдания», социального катаклизма и др.

Стремление найти и вскрыть противоборство антиномических начал и качеств и оценить их в соответствии с их сложным составом характеризует и отдельные прозаические сочинения Блока. Многие из них, например серия статей о народе и интеллигенции, статьи «Девушка розовой калитки и муравьиный царь», «О реалистах», «О лирике», «Противоречия», «О современном состоянии русского символизма», «Горький о Мессине», «Катилина» и другие, приводятся в движение именно этим пафосом. И внутренний их смысл заключается не только в том,

чтобы показать наглядное столкновение или противостояние тех или иных сил или идей (хотя бы народа и интеллигенции, западного и русского начал), но и в том, чтобы выявить скрытую конфликтность или многосторонность в каждом из этих явлений, то есть в конечном счете осмыслить и оценить их диалектически. Так, в западноевропейском романтизме («Девушка розовой калитки и муравьиный царь») Блок видит хрупкую и нежную прелесть и одновременно его исчерпанность, безжизненность и затаившуюся связь с грубой филистерской цивилизацией. В русском, «знаньевском» реализме Блок находит присутствие и напор благородного революционно окрашенного демократизма, который притягивает его, и рядом у многих авторов этого направления — эстетическую обезличенность, которая его отталкивает. Столь же сложно и многозначно, хотя и менее отчетливо, оценивает Блок и стихию современной лирики.

На таком же принципе выявления внутренней противоречивости, оксюморности, иногда парадоксальности и просто разнородности качеств и признаков держатся в блоковской прозе многие портретные образы-характеристики людей, появляющиеся преимущественно у позднего Блока, но иногда и у раннего. И, нужно сказать, такое построение человеческих образов делает их особенно жизненными и убедительными. Например, в статье о Михаиле Бакунине Блок писал: «Сидела в нем (в Бакунине.— *Д. М.*) какая-то пьяная бесшабашность русских кабаков: способный к деятельности самой кипучей ⟨...⟩ Бакунин был вместе с тем ленивый и сырой человек — вечно в поту, с огромным телом, с львиной гривой, с припухшими веками, похожими на собачьи ⟨...⟩. В нем уживалась доброта и крайне неудобная в общежитии широта отношений к денежной собственности друзей — с глубоким и холодным эгоизмом». И рядом — упоминание о костре, «на котором сам он (Бакунин. — *Д. М.*) сжег свою жизнь», слова о горящем в нем «искупительном огне», ради которого «мы, уж наверное, можем забыть мелкие факты этой жизни», и, под конец, призыв: «Займем огня у Бакунина!» Интересно, что эта оксюморность образа Бакунина здесь же и объясняется Блоком: «Бакунин — одно из замечательнейших распутий русской жизни. Кажется, только она одна способна огорашивать мир такими произведения-

ми. Целая туча острейших противоречий громоздится в одной душе» (1906, V, 31—34).

Сложное и раздвоенное единство находит Блок и в образе Гоголя: «Если бы сейчас среди нас жил Гоголь, мы относились бы к нему так же, как большинство его современников: с жутью, с беспокойством и, вероятно, с неприязнью: непобедимой внутренней тревогой заражает этот единственный в своем роде человек: угрюмый, востроносый, с пронзительными глазами, больной и мнительный». Но, оказывается, именно Гоголю сверкнуло «ослепительное видение» — чудесный и зовущий образ России, глядящей на нас «из синей бездны будущего» (1909, V, 376, 379).

Даже к Вл. Соловьеву Блок, по крайней мере в зрелый период своего развития, подходит как к явлению внутренне противоречивому, тем самым переводя его образ из сферы догматического восприятия в сферу художественную. «Вл. Соловьев все еще двоится перед нами,— писал Блок.— Он сам был раздвоен в свое время — этого требовало его служение ⟨...⟩. Он воспитал в себе две силы, два качества, необходимые для того, чтобы нападать на врага разом, с двух сторон. Один Соловьев — здешний — разил врага его же оружием: он научился *забывать* время; он только усмирял его, набрасывая на косматую шерсть чудовища легкую серебристую фату смеха ⟨...⟩. Если бы существовал только этот Вл. Соловьев, — мы отдали бы холодную дань уважения метафизическому маккиавелизму — и только; но мы хотим помнить, что этот был лишь умным слугою другого. Другой — нездешний — не презирал и не усмирял. Это был «честный воин Христов». Он занес над врагом золотой меч ⟨...⟩» (1910, V, 450).

И еще пример — характеристика такого многозначительного для Блока писателя, как Ап. Григорьев: «Григорьев петербургского периода — в сущности лишь прозвище целой несогласной компании: мечтательный романтик, начитавшийся немецкой философии; бедный и робкий мальчик, не сумевший понравиться женщине; журнальный писака, весьма небрежно обращающийся с русским языком,— сродни будущему «нигилисту», «интеллигенту»; человек русский, втайне набожный (ибо грешный), пребывающий в постоянном трепете перед грозою воспитателя своего, М. П. Погодина; пьяница и

безобразник, которому море по колено; и, наконец, мудрец, поющий гимны Розе и Радости» (1915, V, 498).

То же упорное стремление Блока увидеть в человеческой личности определяющую ее противоречивую жизненную основу мы встречаем и в портретных зарисовках, не имеющих отношения к истории литературы. Так построена характеристика образа молодой египтянки, изображению которой на папирусе Блок посвятил отдельный этюд в цикле «Молнии искусства». Такое же противоречивое сплетение человеческих качеств обнаружено Блоком в героине очерка «Дневник женщины, которую никто не любил» и в учителе-латинисте, изображенном в этюде «Исповедь язычника». Двойственность видится Блоку в фигуре Катилины, «промотавшегося беззаконника и убийцы» и неистового бунтаря, предвестника нового мира (1918, VI, 65, 79), — фигуре, которую можно было бы определить как гиперболу блоковского образа Бакунина.

Принцип оксюморных характеристик сказывается и в эскизных набросках представителей старого режима в тексте работы Блока «Последние дни императорской власти». Об императрице Александре Федоровне в этой работе сказано: «Самолюбивая женщина, «относившаяся к России как к провинции малокультурной» и совмещавшая с этим обожание Распутина, ставившего ее на поклоны; женщина, воспитанная в английском духе и молившаяся вместе с тем в «тайничках» Федоровского собора...» (VI, 189—190). Председатель совета министров царского правительства Штюрмер, по Блоку, «имел весьма величавый и хладнокровный вид и сам аттестовал свои руки, как «крепкие руки в бархатных перчатках». На деле он был только «футляром», в котором скрывался хитрый обыватель, делавший все «под шумок», с «канцелярскими уловками» (VI, 194). Известный думский деятель, впоследствии министр А. Д. Протопопов назван Блоком *«вольнолюбивым рабом»* (VI, 446, курсив Блока), а Вырубова, фрейлина и наперсница императрицы, — столь же отвратительной («ужасно самое существование таких женщин»), сколь очаровательной (VI, 447).

Одним из критериев, определявших блоковские оценки явлений культуры, творчества писателей и произведений искусства, служило присутствие лежащего в их основе противоречия («двойственности»), по сути дра-

лектического. Не случайно Христос для Блока, в его толковании андреевского рассказа «Иуда Искариот», был движим «духом светлого противоречия» (1907, V, 104). Не случайно, по мнению Блока, преимущество актера «новой формации» — смятенность и внутренняя противоречивость его личности (1908, V, 254). Блок не мог целиком принять писателей «Знания» — хотя он и признавал их достоинства,— так как, согласно его представлению, они еще не приобщились к противоречиям жизни и искусства (1907, V, 116), тогда как Чехова — и в этом, по Блоку, его преимущество над «знаньевцами» — «влек тот самый «дух светлого противоречия», который ведет андреевского Христа» (там же, с. 116—117). Величие Гете, согласно Блоку, связано с его «загадочной двойственностью» (1919, VI, 96), а исключительная актуальность Гейне «для нашего времени» объясняется «непостижимым скоплением непримиримых противоречий, которое он носил всю жизнь в своей душе» (1919, VI, 147). Один из положительных отзывов Блока о Леониде Андрееве также основывается на том, что Андреев, по словам Блока, «открыл свою грудь для горькой и отравленной стрелы противоречий» (1907, V, 224; ср. также отзыв Блока о Мережковском, V, 609).

Нет сомнения, что стихийно-диалектический склад блоковского художественного мышления выразился и в языке произведений всех видов его творчества. Речь идет и об отражении диалектических противоречий в прямом смысле, и о тех контрастных формах, которые еще не приобрели диалектический характер, еще не сложились в поэтические молекулы (сцепления), связывающие противоборствующие начала в единства и являющиеся одним из первоэлементов блоковской диалектики, и просто о скоплении разнородных предикатов, относящихся к одному и тому же объекту (например, «прозрачная, злая, непорочная вода» — V, 86). Здесь приходится говорить о многообразных типах несущего в себе несметные богатства содержания блоковского полисемантизма, о блоковских антонимах, оксюморонах, катахрезах, которых впервые коснулся В. М. Жирмунский в своей статье о Блоке 1921 года, имевшей в деле изучения блоковской поэтики основополагающее значение.[1]

[1] См.: В. М. Жирмунский. Поэзия Александра Блока.— В сб.: Об Александре Блоке. Пб., 1921.

Выявление и анализ этих форм в прозе Блока еще не развернуты в нашей научной литературе. Язык лирики Блока исследован значительно полнее, чем язык его прозы. Формы контрастов, «оппозиции», «алогизма» в семантике, а отчасти и в тематике блоковской лирики, помимо В. М. Жирмунского, затрагивались в работах Л. И. Тимофеева,[1] З. Г. Минц,[2] Г. В. Кондакова,[3] Л. В. Красновой[4] и других исследователей. Ценность наблюдений и выводов, сообщенных в этих работах, неоспорима.

Наибольшее внимание привлекла в работах о Блоке статья (впоследствии — глава из книги) Л. И. Тимофеева. Автор ее, называя те явления, о которых шла речь, «поэтикой контраста», признает их определяющими в поэтическом мире Блока, вполне правомерно видя в них отражение противоречий действительности, связывает их с содержанием образа лирического героя блоковской поэзии и в конечном счете возводит к романтической эстетике. Однако Л. И. Тимофеев, привлекая показательные и разнообразные примеры поэтических контрастов у Блока, не пытается подразделить их в зависимости от их внутреннего значения, прежде всего — от их отношения к «диалектике противоречий», намеченной в высказываниях поэта. Вместе с тем Л. И. Тимофеева занимают скорее контрасты сами по себе, иначе говоря, само противопоставление в поэзии Блока объектов или предикатов, а не единство этих противопоставляемых моментов, которое для понимания диалектики отношения поэта к миру не менее существенно, чем контраст (ср., например, блоковские антонимы и оксюмороны, имея в виду, что в оксюморных сцеплениях единство — смысловое стягивание — проявляется значительно сильнее, чем в антонимах). Такая незавершенность в разработке вопроса связана отчасти с некоторой ограниченностью содержания самого термина «контраст», предполагающего прежде всего парные, «бинарные», внеположные сочетания, тогда как худо-

---

[1] Л. И. Тимофеев. Поэтика контраста в поэзии Александра Блока. «Русская литература», 1961, № 2.

[2] З. Г. Минц. Лирика Александра Блока, вып. 1, 2, 3, 4. Тарту, 1965, 1969, 1973, 1975.

[3] Г. В. Кондаков. Гармония контраста. «Русская речь», 1971, № 1.

[4] Л. Краснова. Поэтика Александра Блока. Львов, 1973.

жественное мышление Блока строилось не столько на парности, сколько на внутренних, механически неразложимых противоречиях и множественности разнородных и нерасторжимых определений (кстати сказать, и роль «дуализма» в общем мировоззрении Блока иногда также сильно преувеличивается: диалектическое начало упорно и победоносно боролось в нем с дуалистическим).

Известное продвижение в разработке вопроса о «поэтике контраста» у Блока мы видим в названной уже книге Л. В. Красновой, идущей в этом вопросе вслед за Л. И. Тимофеевым и пополняющей его наблюдения своими собственными. Следует отметить, что Краснова, приведя удачные (хотя и не всегда удачные) примеры блоковских контрастов-противоречий, обращает внимание не только на самое наличие их в поэзии Блока, но и на их единство. Жаль только, что анализ этого вопроса, а вместе с тем и вопроса о тенденции к преодолению противоречий не развернут в книге, и Блок, вопреки оговоркам ее автора, объективно и по существу получается поэтом, едва ли не запутавшимся в противоречиях-контрастах и неспособным в этом хаосе двигаться в каком-то определенном направлении, то есть поэтом, если можно так выразиться, «беспутным».

Вообще говоря, в толковании блоковской «поэтики противоречий» возможность и опасность такого деформирующего подхода действительно возникают. Многие приведенные здесь высказывания Блока на эту тему, а также примеры из его произведений, подтверждающие эти высказывания, могут навести на мысль о том, что каждая из противостоящих сил или каждый из признаков, о которых шла речь, является у Блока как равноправное и равносильное начало, что противоречия таким образом замкнуты и «метафизически» неподвижны. Такая интерпретация блоковского мышления в духе «концепции полярности» лишила бы его диалектического содержания и внесла бы в него оттенок пассивности и, в потенции, примиренчества. Однако статическая противопоставленность объектов и их свойств отнюдь не абсолютизировалась у Блока, не превращалась им в вечный и тотальный закон, не воспринималась как «равноценность», а скорее напротив, переживалась как трагедия времени, пока неизбежная, но в далекой перспективе преодолимая. Для Блока, у которого идея пути, направ-

ленного движения преобладала над другими противоположными ей выводами, любые формы стабилизации, даже в сфере отражения, в поэтике были неприемлемы. «Противоречием дело не может закончиться,— читаем у Гегеля,— и ⟨...⟩ оно (противоречие) снимает себя само через себя». И у него же в другом месте: «Дух в самом деле столь силен, что может переносить противоречие, но он же и умеет разрешать его».[1] И творческой заповедью Блока, вожделенным для него высшим планом бытия, конечно, является не разорванное, бинарное восприятие, а единство и цельность всех проявлений личности, ищущей для себя объективной гармонической опоры. Поэтому, фиксируя противоречия как факты наличного сознания, отражающие наличное состояние мира и предпосылку к движению, Блок не забывал о неравносильности и неравноправности сталкивающих элементов, о том, что в современной философской литературе называют «асимметрией противоречий», и таким образом как бы предугадывал будущий поэтически постулируемый «выход», «решение», вернее, путь, ведущий к решению.[2]

---

[1] Гегель. Соч., т. 1. М., 1930, с. 206, и т. 5. М., 1937, с. 267.

[2] Вопрос о противоречиях у Блока, с которым связано, между прочим, и истолкование роли «лирических масок» в его поэзии, имеет большое значение. Нарушение перспективы в подходе к этому вопросу может привести и приводит исследователя к односторонним выводам, касающимся самого общего понимания поэта. Такая односторонность в известной мере обнаруживается в названной выше монографии о Блоке П. Громова. Автор книги выдвигает в качестве одного из основных тезисов мысль об отходе зрелого Блока от соловьевских «синтетических» идей и о движении его — путем лирической реализации «разорванного сознания» к историзму и поэтическому осмыслению «трагического единства мира». Такое представление во многом правомерно и в целом соответствует принятому в современной советской науке. Тем не менее возражение вызывает расстановка акцентов в понятии «трагическое единство». П. Громов подчеркивает прежде всего разорванность, противоречия мироощущения Блока, забывая, что не менее важно в зрелом творчестве поэта «трагическое сознание неслиянности и *нераздельности* всего,— противоречий непримиримых и *требовавших примирения*» (III, 296, курсив мой.— *Д. М.*). Вторая сторона приведенной формулы не получила в монографии П. Громова должного раскрытия, зрелый Блок мыслится им в преобладающей мере как поэт «разорванного сознания» (по сути, оно *в своей завершенности* — вне *поэзии*).

Между тем поэтический идеал Блока, неотделимый от его представления о «синтетической» культуре России (VI, 175) и от его последовательного отрицания буржуазной цивилизации — выколо-

Прямых высказываний Блока, отражающих эту мечту его о неосуществимом пока снятии противоречий (или, добавим от себя: о замене их новыми, еще не осознанными как противоречия, предваряемыми в воображении как образ гармонии), сохранилось сравнительно немного, но они существуют. Так, вспоминая жестокую критику, которую обрушил Лев Толстой на искусство Шекспира, и заявляя о том, что драгоценные истины, выражаемые этими гениальными художниками, согласовать нельзя, что «мы не имеем сил разрешить ни толстовского, ни шекспировского вопроса и только слагаем их в сердце», Блок высказывает, однако, надежду на возможное, в будущем, преодоление этих противоречий или возвышение над ними. «Может быть, нас сменят люди,— пишет Блок,— которые не пленятся ими (Шекспиром и Толстым.— *Д. М.*), но пленятся чем-то иным, чего мы не знаем и что еще дальше и выше, чем Шекспир и Толстой» (1907, V, 170). И позже — в форме обобщения, в котором, в сущности, подразумевается генетическая связь слова «противоречие» и слова «вопрос»: «Вопрос всегда есть как бы молния, озаряющая настоя-

---

щенной, духовно раздробленной, прозаически-бездушной, — был неотделим от веры поэта в «тайное» единство мира и, тем более, в новую, предстоящую человечеству разносторонне-прекрасную, целостную жизнь и в рождающегося в ней гармонического «человека-артиста» (VI, 25, 115, 126 и др.). Культура настоящего и будущего, согласно «стихийной» диалектике Блока, исполнена глубочайших антиномий, таит в себе «спасительный яд творческих противоречий» и вместе с тем представляет собой единство этих противоречий (VI, 24—25). Забвение одной из сторон этой важнейшей антитезы блоковского сознания или недостаточное внимание к ней естественно приводит к упрощенному пониманию творчества поэта. Концепция П. Громова, в сущности, не может объяснить ни мыслей Блока о связях личности с «гармонией миров», ни его веры в будущее царство «добра и света», ни его понимания «духа музыки», ни продолжающегося в революционные годы обращения к понятию «синтеза», ни представлений о поэзии и поэте — «сыне гармонии» (VI, 161), а также приводит к недооценке некоторых формирующих Блока культурных традиций, например его стремления к восприятию «толстовской цельности» — толстовского начала. Вместе с тем мысль о позитивной стороне блоковской антиномии «нераздельности и неслиянности», то есть мысль о «нераздельности», помогает понять такие глубинные факторы поэтического творчества Блока, как всеобъединяющая органика его мелодической основы, которая соответствует лирической и духовной сути его поэзии и наделяет ее могучей очищающей силой (катарсис). Мелодическое единство (форма «нераздельности») и «музыкальный катарсис» такой мощи, как у Блока, вряд ли возможны в поэзии, порожденной или возглавляемой одним лишь «разорванным сознанием».

щее, но только настоящее. В следующий момент должно возникнуть уже разрешение его: и лучше наверное разрешение, чем молчание. То, что стоит неотступно перед чувством и разумом, потребует наконец своего разрешения — волей» (1908, V, 343).

Даже один из наиболее существенных для Блока результатов духовного опыта, приведший его в 1911 году к «сознанию нераздельности и неслиянности» искусства и жизни (III, 293), не возводился Блоком в степень непреложного и универсального закона. В заметке «Непонимание или нежелание понять?», стихийно сближаясь со схемой гегелевской триады, Блок говорил о равной любви к «двум братьям» — мирам искусства и жизни, «пребывающим в смертельной вражде ⟨...⟩ до последнего часа, когда придет третий, поднимет их забрало, и они взглянут друг другу в лицо. Но когда придет третий? Мы не знаем» (1912, V, 481). А в «Письме о театре», выражаясь еще более определенно, Блок писал, что искусство и жизнь, «эти вечные враги», «некогда должны стать друзьями» (1917—1918, VI, 273). И с максимальной мерой обобщения, выводящей за рамки одной лишь «эстетической проблематики»: «...противоречия жизни, культуры, цивилизации, искусства, религии — не разрешаются ни словами, ни теориями, ни ироническим отходом от разрешения ⟨...⟩ эти противоречия сами по себе глубоко поучительны и воспитательны ⟨...⟩ каждый несет их на своих плечах, насколько хватает у него сил ⟨...⟩ разрешение их — дело будущего и дело соборное» (1912, V, 479). И можно прибавить, что для Блока это дело связывается также с идеальной миссией поэта — «строй находить в нестройном вихре чувства» (1910, III, 27), так как поэт для него — не только «вынужденный» носитель противоречий и диссонансов, но в своих основах — «сын гармонии», ее устроитель («О назначении поэта», 1921, VI, 161, 162), берущий от стихии ее силу и жизненность и превращающий их в высшую форму гармонической организации — в Культуру.

Но еще важнее то, что сама структура противоречий в поэтическом мышлении Блока — хотя бы тех, которые указаны выше,— почти всегда или часто обнаруживает их неравноправность. В поэтических концепциях и образах Блока, представляющих собой смешение или слияние разного и противоположного, какими бы мрачными

они ни казались, чаще всего выделяется светлое начало, открытое в будущее, или приговор — темному. Можно утверждать, что эта затаенная в поэтических структурах Блока мысль о снятии противоречий на основе потенциального преобладания одного над другим подводила его не только к надежде на возможное объединение эстетики и жизни (этики, идеологии), но и к вопросу о разрушении «пассивной эстетики» во имя жизни, о чем он сам писал в 1908 году с намеком на Писарева: «...может быть, вся наша борьба есть *борьба за цельность жизни, против двойственности эстетики.* Это — как бы новое *«разрушение эстетики»* (V, 261). Здесь несомненно играла решающую роль причастность Блока к активному, демократическому сознанию эпохи. Поэтому едва ли не самым наглядным и конкретным примером, поясняющим логический ход этих мыслей Блока, служит его запись о фрейлине Вырубовой, не вошедшая в основной текст книги «Последние дни императорской власти»: «Как ужасно самое существование таких женщин: они столь же отвратительны, сколь очаровательны; но, переведя это на язык будущего, на честный язык демократии, опоясанной бурей, надо сказать: как же очаровательность может соединяться с отвратительностью? Вырубова была только отвратительна» (1917, VI, 447).

Для эстетики творчества Блока, а значит и его прозы, этот образец прямолинейного решения скорее симптоматичен, знаменателен в смысле обнажения глубин, чем элементарно типичен. Эстетика Блока в своих исходных моментах строилась в большей мере на идее противоречия, чем на демонстрации его разрешения. Но путь к решению был намечен в структуре блоковских противоречий — и это обстоятельство должно быть принято во внимание как один из важнейших определителей эстетического мировоззрения Блока и его поэтической философии вообще. Это видно хотя бы на таких центральных его произведениях, как «Соловьиный сад» и поэма «Двенадцать». Они построены на противоречиях, которые разрешаются логикой лирического движения произведений, но в снятом виде, как память, хранящаяся в искусстве, продолжают существовать.

Ко всему, что говорилось выше, уместно присоединить здесь еще несколько дополнительных замечаний. Большой подбор материала, нужного для прояснения

вопроса об «эстетике противоречий» у Блока, в частности характеристики метода совмещения противоречивых и разноплановых определений (предикации) в блоковской лирике, дает одна из глав («Многочастные конструкции») названной выше книги Л. В. Красновой. В этой главе, интересной по материалу, но почти не подымающейся над уровнем констатаций, устанавливается ярко выраженная тенденция Блока к многократности и особенно к *трехчастности* его синтаксических повторов по типу: «Мой любимый, мой князь, мой жених» или «О доблестях, о подвигах, о славе» и пр. Автор книги объясняет эту тенденцию стремлением Блока «глубоко проникнуть в суть явления, понять его с разных сторон, показать его воспринятым как целое» (с. 176). Это объяснение вполне правомерно, но не развернуто и не углублено анализом. Оно требует продолжения, основанного на изучении закономерности смысловых динамических отношений между членами градаций, и, думается, прежде всего — в свете постулируемой самим Блоком «концепции противоречий». Ведь нравственный мир, как думал идейный вдохновитель молодого Блока Вл. Соловьев, сближаясь в этом с Гегелем, «по существу своему есть мир не различия только, но и *противоборства*».[1]

Более чем вероятно, что изучение повторов в блоковской поэзии может показать, например, что третий член в трехчленных или последний в многочленных синтаксических построениях Блока в ряде случаев окажется не только элементом дополнительной «нейтрально-эмпирической» характеристики или выражением эмоционально-смыслового нагнетания (синонимика, тавтология, традиционный ритуал троекратности—с. 191), но и «опровержением» предыдущих блоковских характеристик-определений, «поправкой» к ним, углублением противоречия, выражением «перевеса» в конфликте, снятием его, поэтическим «итогом», синтезированием предыдущих предикатов. Именно такие закономерности мы встречаем во многих стихах Блока, приведенных в книге, но не объясненных, например: «Страстная, безбожная, пустая, *Незабвенная*, прости меня!», «Вина, страстей, *погибели души*?», «Ни огня, ни звезды, *ни пути*», «где ветер, дождь, и зыбь, *и мгла*», «Тихое, долгое, *красное* зарево»

[1] В. С. Соловьев. Собр. соч., т. 8. СПб., 1903, с. 366.

и т. д. (курсив везде мой.— *Д. М.*). Классификация и углубленное осмысление таких повторов могли бы во многом приблизить нас к пониманию поэзии Блока, его поэтической диалектики.

8. ЛИРИЗМ. ОБРАЗНОСТЬ. СТРУКТУРЫ ПОВТОРЕНИЙ

Реализация намеченных выше предпосылок и закономерностей осуществлялась в прозе Блока на фоне сложившихся прежде и вновь формирующихся литературных традиций, в процессе их усвоения и их преодоления Блоком. Блок внимательно вчитывался в литературу обоих столетий, пытался опереться на «новые веянья» не только в поэзии, но и в критической прозе, и вместе с тем серьезно считался — и чем дальше, тем больше — с традициями русской литературы и критики прошлого века.

Однако на этой двойной ориентации Блок остановился не сразу. Формирование Блока-критика началось с отрицания того, что он называл «объективной критикой», т. е., по существу, господствующей критической литературы эпохи. Он считал тогда эту критику носительницей «мещанско-будничных приемов» и видел в ней «критику без любви к тому, о чем она трактует» (1904, V, 538).

Глубоко связанный с субъективистскими тенденциями в мировоззрении своего времени, Блок в какой-то мере несомненно усвоил метод импрессионистической критики, влечение к которой подогревалось его неприязнью к «терминологической истине» (см. выше, гл. 7). Импрессионистический уклон явился для Блока одним из видов очищения от затемняющих восприятие штампов, о которых уже говорилось, попыткой улавливания, нащупывания, называния если не подлинных явлений, отношений и понятий, то хотя бы подлинных субъективных впечатлений от них, от их скользящих, преломленных сознанием ореолов. Импрессионистическая ориентация в статьях и рецензиях Блока ощущается более или менее заметно, но только в ранний период его развития получает определенную форму, эмоционально насыщенную и зыбкую по своему логическому содержанию (рецензия на вторую симфонию Белого, на сборник «Знания» 1904 года), первый отзыв на «Urbi et orbi» Брюсова).

Тем не менее в большинстве статей и рецензий раннего и позднего Блока-критика импрессионистические тенденции не приобретают даже той относительной последовательности, до которой они доходили в критических выступлениях Бальмонта или Ин. Анненского. Еще в 1904 году, разбирая основной сборник критических статей Бальмонта «Горные вершины» и, конечно, оценивая этот сборник уже прославленного тогда в символистских кругах поэта вполне положительно, он позволил себе выразить — осторожно и почтительно — некоторую неудовлетворенность методом бальмонтовской критики. «Не может быть спора о том,— писал он в своей рецензии,— что «субъективная» критика глубже, могущественнее, живее той — отжившей. Но и в ней,— сколько бы ни открывались перед нами пышные горизонты, — мы все будем знать, что есть еще и еще неизведанные дали. Никто не подаст спасительно руки, указующей на целое, на полноту. И хочется, чтобы кто-то протянул эту руку» (V, 538).[1]

Выразившееся в этих словах стремление Блока найти какие-то решения и ответы, выводящие за пределы возможностей импрессионистической критики, не подлежит сомнению. Первоначально это стремление осуществлялось в духе соловьевских идей еще в первой статье Блока о поэзии (1901—1902). «Соловьевский элемент» определенно улавливается в рецензиях Блока: 1903 года — на вторую симфонию А. Белого и 1904—1905 годов — на сборник стихов Поликсены Соловьевой «Иней», на книги Брюсова «Urbi et orbi» (вторая рецензия) и «Stephanos» (первая рецензия). Во всяком случае вполне очевидно, что к туманной и аморфной импрессионистической стихии в критике и в художественном творчестве он, даже в те годы, относился без идеализации и рад был противопоставить ей противоположный регулирующий принцип. Реализацию такого принципа Блок, между прочим, увидел в поэзии Брюсова. «Умея ковать стихи,— писал Блок, вторично рецензируя брюсовский сборник «Stephanos», — Брюсов умеет ко-

[1] Через несколько лет этот оттенок неудовлетворенности в суждениях Блока о «бальмонтовской прозе» значительно усилился. Признавая большое значение Бальмонта как поэта и органичный характер его творчества, Блок заговорил о его «критическом ребячестве» и назвал его прозу в широком смысле, то есть и критику, — «манерной и жеманной» (1909, V, 372—373).

вать и идеи, не давать им расплыться. Это — черта большого поэта. Самые нежные мысли у него не падают в бездну пресловутого «настроения», о котором столько твердили, не умея точно определить современную поэзию. Брюсов всегда закончен, чеканен» (1906, V, 616).

Но чисто логическое, системное мышление, общепринятое и достаточно оправдавшее себя в господствовавшей литературной критике, чрезвычайно активное в статьях таких символистов, как Брюсов, Вяч. Иванов и отчасти Белый, также вызывало сомнения и опасения Блока. И эти сомнения вытекали у него не только из сути его «поточного» лирического самовыражения, предопределявшего преобладание эмоционально-образного строя во всех формах, какие бы ни принимало его творчество, но имели для него и принципиальную почву. Блока пугала открывавшаяся в дискурсивном мышлении возможность схематических построений, механистически-абстрактной «симметрии мыслей», доктринерства и в перспективе — догматизма. «Догматизм, как утверждение некоторых истин, всегда потребен в виде основания (ибо надо же исходить из какого-нибудь основания), — записывает Блок в свой юношеский дневник 22 марта 1902 года.— Но не лучше ли «без догмата» опираться на бездну — ответственность больше, зато — вернее» (VII, 41—42). «Я (...) не хочу теорий, они только помогают, они сбоку»,— писал он своей невесте 16 декабря 1902 года (ЦГАЛИ). И в 1908 году, в статье «Письма о поэзии»: «Как могу я поверить в то, что так страшно *симметрично*, в «богофильство» и «богофобство» Волынского, в «верхнюю и нижнюю бездну» Мережковского, в «два пути добра» Минского!» (V, 283). А в 1918 году, в «Катилине»: «Никаких схем, никаких отвлеченных теорий я не хочу навязывать» (VI, 76).

Научно-аналитический подход представлялся Блоку полезным, но совершенно недостаточным для уяснения истины. Характерен его отзыв по поводу опубликованных лекций известного исследователя христианства Гарнака: «Эта прекрасная характеристика не объясняет, однако, главного; она не синтетична; это — ряд высоких истин, ничем между собою не связанных...» (1906, V, 631).

Конечно, было бы смешно эти выпады Блока против теорий и рассудочной «симметрии» рассматривать как отрицание логического мышления. Блок не был ни ирра-

ционалистом, ни «заумником», в такой же мере как не был чистым импрессионистом.[1] Логическое начало бесспорно является основным элементом, каркасом статей и рецензий Блока. Его проза действительно содержала в себе те «длинные мысли», которых, по мнению Чуковского, не хватало многим критикам того времени. Ярко выраженные *проблемные, концепционные* статьи Блока — все они без исключения уже были названы в связи с характеристикой его критических жанров — принадлежат к числу лучших произведений блоковской прозы. К ним можно присоединить и многие другие, построенные на отчетливо выявленных логических концепциях,— «Памяти Августа Стриндберга», «Памяти К. В. Бравича», «О иудаизме у Гейне», «Гейне в России», «Владимир Соловьев и наши дни», «Тайный смысл трагедии «Отелло» и длинный ряд статей, рецензий и этюдов с менее жесткой и определенной логической основой. И все же прозаические сочинения Блока отнюдь не превращались в рассудочные конструкции, всецело подчиненные логическому началу.

Проза Блока развивалась между двумя отмеченными выше зонами современной ему критики — зоной импрессионистического и логического (коммуникативно-дискурсивного) мышления,— не смыкаясь полностью ни с одной из них и вместе с тем тесно соприкасаясь с ними. Художественная природа блоковской критики характеризуется именно этими координатами. Притом эволюция стиля Блока-критика определяется не только постепенным угасанием импрессионистического элемента и явным движением к более строгому, чем на первых этапах, логически-выверенному стилю, но, в известной мере, сосуществованием в ней обеих стилевых линий (ср., например, первые рецензии Блока: «деловые» — на перевод Овидия и книгу Ив. Абрамова — с одной стороны (V, 523, 526—527), и импрессионистически-«софиан-

---

[1] Последователь Вяч. Иванова, пропагандист «мистического анархизма» Георгий Чулков высказывал даже сожаление (с точки зрения «дионисизма», или, как он выражался, «правого безумствования», которое он усматривал и в Блоке), что в докладе («реферате») поэта «Стихия и культура» сохраняется логика. «Правда, — писал Чулков, — в этом реферате логики меньше, чем в предыдущем, но все же она кое-где присутствует, и от этого лад и строй реферата нарушается» (Г. Чулков. Лицом к лицу. «Золотое руно», 1909, № 1, с. 105).

скую» — на «драматическую симфонию» Белого — с другой (V, 525).

Блок не любил теоретизировать по поводу своих писаний независимо от того, стихотворными они были или прозаическими, но он оставил некоторые общие суждения о своей критике и о литературной критике вообще, которые полностью распространяются и на его собственную критическую прозу и на основании которых можно заключить, что он отделял ее от общераспространенной критической литературы и склонен был сближать с языком искусства.

«...Тема моя,— писал он в 1908 году,— не философская и не политическая... Я считаю себя вправе не прибегать к определению понятий, но считаю своим долгом развивать и углублять все ту же тему на *своем языке*» (V, 353, курсив мой. — *Д. М.*). Бывали случаи, когда этот «свой язык» Блок называл языком «поневоле условным» и «языком *иллюстраций*» (1910, «О современном состоянии русского символизма», V, 426) и, конечно, мог бы повторить такое определение и по отношению к некоторым другим своим выступлениям, особенно ранним. А вот обобщающее утверждение Блока 1912 года: «Чин отношения к искусству должен быть— медленный, важный, не суетливый, не рекламный. Речи об искусстве обязаны быть таковыми...» И далее там же — о «мире искусства» как особой неопределимой сфере бытия, воздухом которой «дышит и должен дышать как всякий художник, так и всякий толкующий о художестве, художественный критик» (V, 474, 475).

Наиболее общим признаком, характеризующим художественную природу блоковской прозы, как уже было сказано, является живая индивидуальность поэта, его человеческая суть, растворенная в самых больших и самых малых, противоречивых и непрерывных элементах структуры и содержания прозаических произведений Блока. Потенциальное присутствие даже в максимально ограниченных пространствах блоковского текста всей полноты этого одухотворяющего и синтезирующего личностного начала как бы снимает локальную ограниченность текста и превращает его в поэтический феномен. Это свойство блоковской критической прозы проявляется в ее *лиризме*, в ее тяготении к *образности*, связанной с семантической осложненностью (полисемантизм, экспрессивность), и в особом характере ее интел-

лектуализма — поэтическом характере *мышления* Блока-критика.

Понятно, что названные особенности мы встречаем не только в блоковской прозе, но и в родственной ей поэтической критике его современников. И однако общность не мешает видеть глубокие индивидуальные отличия, которыми проза Блока на этом фоне выделяется.

О лиризме блоковской прозы, в сущности, уже шла речь в связи с общей характеристикой словесных, главным образом патетически-эмоциональных, лейтмотивов, сопровождающих или представляющих авторское *я* Блока в его статьях и рецензиях. Но лиризм прозаических произведений Блока, конечно, выходит за пределы этих лейтмотивов и разливается широкими волнами по тексту подавляющего большинства этих произведений, внося в них особую, в известной мере ритмизирующую их интонацию.[1]

Блок не избегает анализа и умозаключений, но они пронизываются, окружаются, а иногда почти оттесняются у него наплывающим лирическим переживанием. Мысль Блока — глубокая, выстраданная, насыщенная эмоцией — не превращается в рационалистическую конструкцию, чаще всего лишена «исследовательского аппарата» (даже простые библиографические ссылки в его тексте — сравнительно редкое явление). Все это имеет прямое отношение к художественной органичности, «непреднамеренности», поэтической непосредственности блоковской прозы, но в этом же — причина ее недостаточной формально-логической вооруженности, ее «неза-

[1] В черновом, предварительном наброске плана своего собрания сочинений (план помечен 25 декабря 1917 г.) Блок выделил в раздел «Лирические статьи», наряду с разделами «Литературная критика», «Интеллигенция и революция» и другими, лишь крайне ограниченную часть прозы. К группе «лирических статей» он отнес в этом плане следующие произведения: диалог «О любви, поэзии и государственной службе», статьи «Безвременье», «Девушка розовой калитки...», «Вопросы, вопросы и вопросы», «Ирония», «Вечера «искусств», «О современном состоянии русского символизма». При этом Блок отметил названия второй и четвертой из этих статей вопросительными знаками, а последние три вовсе зачеркнул («Литературное наследство», № 27—28, 1937, с. 537—538). Очевидно, сомнения и неуверенность Блока, ярко выразившиеся в этих пометках и в зачеркивании, и, конечно, самый текст его прозы в целом не дают нам основания руководствоваться блоковским весьма проблематическим ограничением состава его лирических статей. Значение блоковской наметки лишь в том, что в ней выделены те статьи, которые Блок признавал лирическими в первую очередь.

щищенности». От некоторых статей Блока порою остается впечатление неполной отчетливости или недоговоренности (например, статьи «Безвременье», «О лирике»). Логическая зыблемость, текучесть, «расплавленность» многих компонентов и сцеплений в прозаических произведениях Блока вызывали нарекания со стороны целого ряда его современников.[1] Кое-что в этих нареканиях следует отнести за счет непривычного для критикующих стиля блоковской прозы и неприязненного отношения к сути ее содержания, но, очевидно, известная часть упреков основывается на действительной логической незавершенности, пунктирности некоторых построений поэта. Он не вовсе ошибался, когда назвал один из разделов статьи «Вопросы, вопросы и вопросы» (1908) «сумбурным зеркалом», и это определение, характеризующее в какой-то мере лирический стиль статьи и в этом смысле не однозначное с порицанием, применимо не только в данном случае.

Поскольку вопрос об особенностях лирического характера статей и рецензий Блока уже был косвенным образом затронут в 6-й главе этого раздела, мне остается прибавить лишь несколько слов. В тональности блоковской прозы много страсти, порыва и пытливости, хотя весь этот напор часто превращается в сомнения и редко подводит к выводам и призывам. Императивная, учительская интонация не характерна для Блока. «Голоса проповедника у меня нет»,— признавался он в одном из писем (1912, VIII, 402). И действительно, Блок чаще наблюдает и свидетельствует, чем учительствует, хотя в какие-то моменты его «свидетельства» звучат как пророчества.

Литературная полемика привлекает Блока сравнительно мало, значительно меньше, чем, например, Андрея Белого. Как уже упоминалось выше, Блок в своих статьях и рецензиях умел быть насмешливо-веселым (рецензии на повести Н. Тимковского, пьесы Н. Федорова и Н. Иртеньева), прямолинейно-резким (статья «Педант о поэте»; рецензия на книгу Н. К. Козмина), иногда — беспощадным (например, в отзыве о поздних

[1] Об этом — с. 263—265. К названным на этих страницах авторам, которые усматривали в статьях Блока логическую слабость и невнятность, можно присоединить В. Ходасевича и Ю. Айхенвальда (см.: Ю. Айхенвальд. Поэзия Блока. — В сб.: Слово о Культуре. М., 1918, с. 56).

стихах Бальмонта) и даже яростным (о политической реакции в России, об «утонченных натурах», о религиозно-философских собраниях 1907 года). Но господствующий тон прозы Блока — все же не ирония и, конечно уж, не сатира. Блок вглядывался в окружающие его явления культуры и жизни пристально, вдумчиво, серьезно и взволнованно, воздерживаясь, по мере возможности, от априорного скепсиса и оценивая их — положительно, отрицательно, прямолинейно или задумчиво-осторожно — с высоты своей человеческой и поэтической совести, своего разума и лирической интуиции.

Лиризм, разлитый в прозе Блока и резко изменяющийся в ней по степени своей интенсивности, то крайне снижая свою силу, то значительно ее увеличивая, часто и даже чаще всего сосредоточивается в ее *образах*, образных скоплениях и сочетаниях. Лирическое сознание в статьях Блока — эмоция, организованная разными формами смыслового и звукового ритма,— устремлено в своем пределе к некоему единому явному или подразумеваемому представлению об авторском *я*. Тем самым лирическое начало вносит в художественный объект элемент поэтического синтеза. Художественный образ — локально-словесный или более широкий, входящий в произведение как значимая тематическая часть — также синтетичен, полисемантичен по самой своей природе, соотнесен с общим смыслом произведения, в потенции наполнен этим смыслом, а значит, обращен и к личности автора. В этом внутренняя связь обеих поэтических ипостасей — лиризма и образности — в поэтическом искусстве вообще и в прозе Блока. [1]

Образность в статьях Блока служит «украшению речи» лишь в редких случаях, как бы уступая инерции. Образность является в блоковской прозе, так же как

[1] Понятие образности требует пояснения, которое вполне укладывается в формулировку Г. Г. Шпета. «Очень существенно, — писал Шпет, — расширить понятие «образа» настолько, чтобы понимать под ним не только «отдельное слово» (семасиологически часто несамостоятельную часть предложения), но и любое синтаксически законченное сочетание их. «Памятник», «Пророк», «Медный всадник», «Евгений Онегин» — образы; строфы, главы, предложения, «отдельные слова» — также образы. Композиция в целом есть как бы образ развитой explicite. И обратно, образ, например метафоричность «отдельного слова», — есть композиция implicite. Развитие простого названия, имени в легенду, миф, сказку есть, как известно, вещь обычная» (Густав Шпет. Эстетические фрагменты, III. Пб., 1923, с. 33—34).

и в его стихах, орудием познания действительности и созидания духовно-эстетических ценностей. В сумятице жизненных и идейных сдвигов, утрат и переоценок, разрушавших привычную картину мира, означенную привычными словами, Блок находит в своих образах способы наименования и переименования сдвинувшихся с места вещей и их наглядного интеллектуально-чувственного осмысления, не заменимого средствами дискурсивной мысли. «Поэт потому и прибегает к воплощению своих идей в образ, — писал В. Брюсов, — что выразить адекватно эти идеи путем логического сочетания понятий — трудно или еще невозможно».[1] «То, что я называю рождением цыпленка (образа) из зерна-яйца (звука), есть результат химического синтеза, выбрасывающий *новое*, априори не предвиденное, *качество*,— писал А. Белый,— из априори свойств яда хлора и яда натрия не додумаешься до свойства соли (...) Явление новых, непредвиденных *качественностей* и составляет основу так называемого «мышления образами»; оно — квалитативно, а механически-абстрактное мышление — квантитативно; в нем сумма двух ядов — яд; в действительности — не яд, а соль. И в этой соли — «соль» отличия художественной прозы от прозы только публициста...»[2] Публицистика и критика Блока, а отчасти и самого Белого отличается от публицистики дискурсивной, о которой говорит здесь Белый: она в значительной мере была образной — действительно «квалитативной».

Блок ясно представлял себе эти познавательные возможности образности, в том числе и в «научных текстах». Вполне уместно вспомнить его слова об одном из образных уподоблений, употребленных в «Курсе русской истории» В. Ключевского. «С этими выводами (...) — писал Блок, излагая Ключевского,— можно спорить, а второй из них, недаром заключенный в столь блестящую форму образа, открывает, по моему мнению, безбрежные перспективы и дает возможность развивать

[1] В. Брюсов. Синтетика поэзии. — В сб. Проблемы поэтики. М. — Л., 1925, с. 26. Ср. общеизвестные мысли Н. А. Добролюбова о том, что в «образах поэт может, даже неприметно для самого себя, уловить и выразить их (идей. — *Д. М.*) внутренний смысл гораздо прежде, нежели определит его рассудком. Иногда художник может и вовсе не дойти до смысла того, что он сам же изображает...» (Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч. в шести томах, т. 2. М. — Л., 1935, с. 84).

[2] Как мы пишем. Л., 1930, с. 19.

совершенно новые точки зрения на русское будущее» (1918, VI, 288). Пересказывая краткое авторское описание позы «перегибающейся» девочки (рассказ Л. Андреева «Ангелочек»), Блок признается: «Это такая обычная, такая мелкая черта, что казалось бы, не стоило замечать ее. Но в одной этой фразе я слышу трепет, объяснимый только образно» (1906, V, 69). И далее он расширяет этот андреевский образ, включая его уже в свою собственную, такую же образную концепцию, обобщающую важные для него черты той эпохи: «Передо мной картина: на ней изображена только девочка-подросток, стоящая в позе, описанной Андреевым ⟨...⟩. Это напоминает свидригайловский сон о девочке в цветах, безумные врубелевские портреты женщин в белом с треугольными головами. Но это — одна и та же жирная паучиха ткет паутину сладострастия» (там же, с. 70). Или — выполненная в более традиционной форме — образная характеристика сборника С. Городецкого «Перун» на фоне его предшествующей книги «Ярь»: «Она («Ярь».— *Д. М.*) отличается своей романтической хрупкостью от «Перуна», в котором бледнеют, выцветают и опадают лепестки утренних цветов; солнце, поднявшись до зенита, выпило с них всю росу; оно опалило их, и больше ему нечего медлить над ними; его кругозор стал шире того пышного и нежного луга, на который впервые загляделись его лучи» (1907, V, 145).

Или, в других случаях, чтобы обозначить явления безымянные, сопротивляющиеся рассудочной апперцепции, но требующие определения, Блок вводит иррациональные «третьи» величины — эмбрион поэтической мифологизации, доведенной до высокого развития в его лирике. «Во втором сборнике,— пишет Блок, имея в виду сборник Бальмонта «В безбрежности», — ⟨...⟩ все еще много совсем бледных стихов, в которых «форма» преобладает над «содержанием», так что ничто *третье* (и самое нужное) не рождается для искупления гладкости...» (1905, V, 549). И еще — условное ознаменование того, что представлялось Блоку неназванной ситуацией, возникшей в историческом времени: «*Кто-то строгий* отпустил наконец рабов своих, но отпустил не с миром, а злобно, швырнув их в глубокий омут, бросив вслед им золотые цепи: «Освобождайтесь, как сами знаете». И вот — мы в омуте ⟨...⟩. Если мы сильны, мы доплывем, если слабы, — утонем ⟨...⟩» (1908, V,

259—260, курсив мой. — *Д. М.*). И далее, в позднейшей хорошо известной статье-исповеди «О современном состоянии русского символизма» — обнажение этого приема, связанное с максимальной его реализацией на фоне концентрированного символистского стиля: «Буря уже коснулась Лучезарного Лика, он *почти* воплощен, то есть — *Имя почти угадано*. Предусмотрено все, кроме одного: *мертвой точки торжества*. Это — самый сложный момент перехода от тезы к антитезе, который определяется уже a posteriori и который я умею рассказать, лишь введя фикцию чьего-то постороннего вмешательства (лицо мне неизвестно) (...). Как бы ревнуя одинокого теурга к Заревой ясности, некто внезапно пересекает золотую нить зацветающих чудес...» и т. д. (1910, V, 428).

Образная стихия является ярко выраженной особенностью прозы Блока на всех этапах его развития. Но образы молодого Блока, с характерным для них тяготением к метафоризму и налетом модернистского стиля, сами по себе больше бросаются в глаза читателю, чем образная ткань поздней блоковской критики, в которой следов модернистской поэтики почти уже не осталось.

Образное начало в прозе Блока приобретало различный характер и реализовалось во множестве форм. Здесь достаточно указать лишь некоторые из них.

Образы, рассеянные в блоковской прозе, чаще всего обособлены друг от друга, сепаратны, локальны или связаны в небольшие более или менее выделяющиеся группы. Эти малые образные вкрапления — наиболее распространенный тип у Блока и в других современных ему произведениях поэтической критики. Сюда относятся «эмпирические детали», в большинстве случаев выходящие за пределы магистральных линий характеристики объекта и в этом смысле как будто «приватные», *относительно* автономные, например замечание о «толстом подбородке» у актера Далматова и «длинном носе, усеянном крупными рябинами», у актера Бравича (1912, V, 471) или упоминание (в контексте с цитатой) о том, что «в последний раз кинулись на Григорьева финские белые ночи, «сырые ночи Полюстрова» (V, 518). Поэтика деталей такого рода мало характерна для молодого Блока, зато в его зрелую пору, по мере сближения его с объективным миром, она значительно усиливается в

его прозе (см. очерки «Судьба Аполлона Григорьева» и «Последние дни императорской власти»).

Однако преобладающим субстратом «локальной образности» в прозе Блока является не предметно-эмпирическая деталь, а наглядные, «декоративные» вкрапления, присутствующие — реально или потенциально — в ее тропах (эпитетах, сравнениях, метафорах), в значительной их части. При этом в высшей степени показателен для Блока-прозаика слой традиционной или слегка подновленной образности, опирающейся на давно сложившуюся романтическую стилистику. Об этом поэтическом слое уже упоминалось в связи с характеристикой «авторских лейтмотивов», пронизанных высоким лирическим пафосом. Молодой Блок может, например, уподобить двустишие А. Белого о Брюсове «амфоре с ароматами» (1903, V, 534) или «Фейные сказки» Бальмонта — «душистому букетику тончайших цветов» (1906, V, 619), а стих этого поэта — алмазу (1907, V, 137), или сравнить «мелодию» лирической драмы М. Кузмина со звоном «серебряного колокольчика» (1907, V, 184), а поэзию Верхарна — с «золотой кроной» (1906, V, 628), или назвать «вопрос о современной театральной публике» «магическим ключом, которым отпирается заколдованный ларчик» театральной проблемы (1908, V, 265). Эти образные словообразования отмечены печатью эпохи больше, чем многое другое у Блока, и читатели новых поколений, естественно, воспринимают их как явление поэтики архаической, потерявшей в наши дни свою действенность. Но это — лишь частный случай в общем стремлении Блока эстетизировать и поднять стилистику своей прозы.

Значительно чаще эта традиционно-романтическая образность подновляется и обостряется эстетическим сознанием XX века и нередко приобретает изысканно импрессионистический характер, облекаясь при этом в формы метафоры и олицетворения: «море «тез» и «антитез» (1906, V, 34), «перегорел в пламени чистой стихии» (1907, V, 137), «Мальстрем символов» (1905, V, 558), «творчество... продело сквозь эту жизнь (изображенную в «Мелком бесе».— *Д. М.*) — красную нить» (1907, V, 125), «Здесь (речь о сборнике С. Городецкого «Перун».— *Д. М.*) — в клочьях неоконченных эпических картин — события нередко утопают в лирических заклинаниях, в туманах баллад...» (1907, V, 148), «тончайшие

лирические яды разъели простые колонны и крепкие цепи, поддерживающие и связующие драму» (1907, V, 164), «твердое копье событий» (об эпосе; 1907, V, 150), «бездна языка» (1907, V, 226), «из снопа непослушных и пестрых слов и красок вяжет (А. Ремизов. — *Д. М.*) единую многоцветную кошницу» (1910, V, 407), «такие высокие (готические башни.— *Д. М.*), будто метят в самое сердце бога» (1909, V, 395). И в духе гейневских образных причуд: «подслеповатое пуританство» (1905, V, 559) или, в сторону еще не сформировавшегося Мандельштама: «мир с его золотой тяжелой кровью» (1906, V, 627). (О фразеологии этого типа см. также приложение: гл. 18, «Заметки о языке».)

В своем дальнейшем развитии блоковская проза теряет присущий ей на ранних стадиях налет изысканности, и ее локальные образные формулы становятся проще и энергичнее, например: «глухое беспамятство жизни» (1907, V, 189), «миросозерцание запыленное» (1907, V, 230), «я ослепительно почувствовал» (1909, V, 404), «юбилейный саван» (1910, V, 448) или знаменитая метафорическая концовка статьи «Интеллигенция и революция»: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию» (1918, VI, 20).

Но рядом с этим слоем образных вкраплений — и в его «изысканном» и в его откристаллизовавшемся, опрощенном варианте — мы находим в прозе Блока стилистический пласт еще более традиционный и вместе с тем особенно существенный для нее и стойкий. Речь идет о метафорах, сравнениях и других тропах, содержащих в себе образный элемент и пришедших из той же романтической и гражданско-романтической поэзии и давно укрепившихся в русском литературном обиходе. К ним принадлежат метафоры и сравнения, относящиеся к характерному для Блока «огненному комплексу» (о нем говорилось выше), словообразы «водяные» («вода», «волны», «дно», «гребни» (волн), «море», «маяк», «берег», «корабль», «ручейки», «омут», «полноводная река», «буря»), а также стилистически близкие к ним «ботанические» («могучее дерево» и т. д.), метеорологические» («ветер», «сеять ветер», «туман», «наполнены бурей» и т. д.), метафоры «сна» и пр. Перечисленные и подобные им словообразы в известной мере составляют постоянную величину в прозе Блока, сближающейся в этом отношении с его лирикой. Их традиционность легко

может представиться читателю, воспринимающему их изолированно, банальностью, но их подлинное содержание, возникающее из общего контекста блоковского творчества, разрушает это впечатление и придает им силу и остроту. У позднего Блока-прозаика значение этого слоя несомненно повышается за счет резко убывающих импрессионистических образований.

Параллельно со всеми этими малыми образными вкраплениями в прозе Блока на всем ее протяжении формируются и присутствуют крупные соединения органически связанных между собой образных элементов. Говоря об этих формах, приходится отчасти повторить перечень произведений блоковской прозы, отличающихся наибольшей образной концентрацией, прежде всего относящихся к новеллистическому и очерковому типу. Здесь снова нужно назвать этюды-очерки Блока: «Горький о Мессине», цикл «Молнии искусства», «Дневник женщины, которую никто не любил», «Сограждане», «Русские дэнди» и сравнительно раннюю новеллу — апогей модернистского стиля в прозе Блока — «Сказка о той, которая не поймет ее».[1] И также — портретно-очерковые статьи и памятки, спаянные в целостное художественное единство образными характеристиками тех, о ком они написаны, в первую очередь образами Бакунина, Ибсена, Стриндберга, Гоголя, Комиссаржевской, Врубеля, Бравича, Ап. Григорьева, Вл. Соловьева, Катилины. Здесь же следует вспомнить о тех статьях Блока, композиция которых целиком или почти полностью построена на чередовании и смысловом объединении лирически-образных комплексов, в особенности о статьях: «Поэзия заговоров и заклинаний», «Безвременье», «Девушка розовой калитки и муравьиный царь», «Памяти Врубеля», отчасти «Интеллигенция и революция» и др.

Если подходить к этим статьям со стороны поставленного выше вопроса, нужно обратить внимание не только на их художественную структуру саму по себе, но вместе с тем и на отразившуюся в них картину эволюции стиля блоковской прозы — «конкретной эстетики»

[1] Эта новелла заслуживает особого внимания. Она представляет собой едва ли не единственное в ряду прозаических сочинений Блока произведение, в котором сталкиваются формообразующая модернистская тенденция с антидекадентской направленностью, реализованной в сюжетной развязке.

Блока. Показательным примером развития Блока-прозаика может послужить сопоставление двух статей — «Безвременья» (октябрь 1906) и написанной через одиннадцать лет «Интеллигенции и революции» (январь 1918), представляющих собой весьма отдаленные, почти крайние точки этого развития.

Лирический импрессионизм «Безвременья» в значительной мере ориентирован на символистскую топику. Вместе с тем эта статья — и здесь отличительное свойство Блока — пронизана острым переживанием атмосферы социально-исторического кризиса и мыслями о судьбе заблудившегося и ищущего пути человека. Статья эта развертывается как ряд художественных символов-мифологем. В центре 1-го раздела — символический образ «паука» (заимствован у Достоевского), синтетически выражающий представление о кризисе: разрушение «добрых нравов» и мечты о «Золотом веке», паутина серой скуки, ядовитое сладострастие, «заранее вычерченный круг» души, который «разбухал и двигался на длинных, тонких ножках», как паук (V, 68), пошлость, безумие и т. д. Во 2-м разделе — «С площади на «луг зеленый» — господствует аналогичная по своей художественной природе многоговорящая мифологема «странничества», «бегства из дома» в мир «распахнувшихся на площадь дверей, отпылавших очагов, потухших окон» и дальше — в бесконечность русских зеленых равнин. Наконец, в 3-м, последнем разделе все это трагическое смятение и поиски выхода соотнесены с опытом классических и современных русских писателей. «Трагизм» и «мудрость» русской литературы представлены здесь такими, какими они виделись автору,— в смутных мифологизированных образах, несущих в себе символический, «сверхрациональный» смысл.

Общим художественным соизмерителем статей «Безвременье» и «Интеллигенция и революция» является пронизывающая их образная стихия. В первой статье образность гуще и в большей мере распространяется на весь текст, во второй — образные сцепления (звенья) отделены друг от друга значительными интервалами, заполненными публицистической речью с острополитическим содержанием. Конечно, сравнение этой речи, преобладающей в одном случае, с контрастными по отношению к ней лирическими медитациями — в другом дает достаточное основание для противопоставления

обеих статей. Но здесь еще важнее отметить резкое отличие именно в образном наполнении их текстов.

В художественной ткани статьи «Интеллигенция и революция», помимо символа «музыка», который проходит через все творчество Блока, основное значение имеют уже не аллегорически-условные образы вроде «паука» и «странничества», как это было в «Безвременье», а социальные обобщения, построенные на эмпирической образности. Во-первых, это — психологизированная, полная подробностей военного быта картина мировой войны (VI, 10—11). Во-вторых, это — художественное воспроизведение тех стихийно сложившихся народных представлений и мыслей, которые являлись тогда непосредственным импульсом к революционным действиям масс: к разгону Учредительного собрания, самосудам, антицерковным выступлениям и разгромам помещичьих усадеб (VI, 14—15). В-третьих, это — художественно оформленная шаржированная схема «буржуазной морали», прививаемой буржуазному обывателю его семьей, школой и государственной службой (VI, 17—18). Приведенные иллюстрации не нуждаются в подтверждающих цитатах и являются вполне достаточным свидетельством различия методов сопоставляемых статей.

Но сравнительно крупные образные сцепления рассеяны не только в статьях Блока, отмеченных наиболее высокой концентрацией образов, но и во многих других названных и не названных здесь произведениях его прозы. Таково, например, в статье «О театре» развернутое гротескное олицетворение *скуки* театральной (и не только театральной): она — «шестьдесят девятое действующее лицо (спектакля.— *Д. М.*), которое безмолвно стоит тут же, около размалеванной кулисы...» (V, 257), и далее — переход этого образа в образ *тоски*, уже совсем не театральной, но тоже олицетворенной: она, «как голодная шавка, поджимает хвост...» и т. д. (V, 258). При этом оба олицетворения разделены несколькими абзацами с мыслями о приближении «великого бунта» («багровое зарево событий») и длинной, почти на целую страницу, полной образных иллюстраций цитатой из «Царя Голода» Л. Андреева. И все эти образы крепко связаны своим «прямым» содержанием и лирической атмосферой в единый органический комплекс.

Другим примером сложных образных сцеплений может явиться разветвленное блоковское сравнение по-

эзии Верхарна с «кроной могучего дерева» (V, 627, 628). Или — чувства приближающейся катастрофы с переживанием людей, нашедших около себя готовую взорваться бомбу (V, 351). Или — столь же распространенное, полное деталей сравнение развития писателя с ростом корневых клубней, стебля и листьев растения (V, 369—370). Или — сложное сравнение «железного» XIX века с «вереницей ломовых телег, которые мчатся по булыжной мостовой» (V, 385). Или — сравнение философии Н. Минского с кораблем-ковчегом (1905, V, 593, 594, 597), повторенное по-новому для характеристики Ибсена (1908, V, 309, 310). Таких сравнений у Блока немало. Их иногда заменяет цитирование насыщенных образами текстов других авторов или пространные перетолкованные в образах метафоры (например, образная расшифровка метафорического названия книги новелл Брюсова «Земная ось» — V, 637—638).

И все же вполне очевидно, что образы в прозе Блока — и локализованные и распространенные — далеко не покрывают своей массой всей ткани его сочинений. Все это, за сравнительно немногими исключениями (произведений, наиболее близких к чисто художественным жанрам),— прежде всего лишь малые и большие образные *вкрапления* — многочисленные, но заполняющие лишь часть текста. «Во всяком произведении искусства (даже в маленьком стихотворении) — больше *не искусства*, чем искусства»,— пишет Блок как будто специально для данного случая (1914, IX, 213). И здесь же продолжает: «...искусство — радий (очень малые количества). Оно способно радиоактировать все — самое тяжелое, самое грубое, самое натуральное: мысли, тенденции, «переживания», чувства, быт. Радиоактированию поддается именно *живое*, следовательно — грубое, мертвого просветить нельзя» (IX, 214). А через четыре года — приблизительно о том же, в рецензии на текст инсценировки, написанной В. Мейерхольдом и Ю. Бонди (1918, VI, 321).

Блок формулирует в этих высказываниях действительно очень важный и актуальный для многих эстетических систем принцип искусства, в первую очередь принцип своего собственного творчества в стихах и в прозе. Искусство Блока в его основных руслах, в пору его расцвета и зрелости, строилось на «больших величинах» — высоком эмоциональном напряжении, «длинных

мыслях», целостных композициях, интонационном напоре и нагнетании, восходящих в конечном счете к своему фокусу — к лирическому *я* автора. Но поэтическая интенсивность ткани этого неразложимого, целостного «фона» явно уступает интенсивности (плотности) соответствующего ему словесно-образного ряда в целом, волнообразного по степени своей поэтической напряженности. Поэтическая энергия блоковского текста возбуждается не столько всей его массой равномерно, сколько рассеянными в ней опорными точками — источниками энергии. Здесь следует вспомнить неоднократно всплывающую во многих работах о Блоке цитату из его «Записных книжек»: «Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение. Тем оно темнее, чем отдаленнее эти слова от текста. В самом темном стихотворении не блещут эти отдельные слова, оно питается не ими, а темной музыкой пропитано и пресыщено. Хорошо писать и звездные и беззвездные стихи, где только могут вспыхнуть звезды или можно их самому зажечь» (1906, IX, 84).

Применяя эти признания к прозе Блока, нельзя забывать, что в своем высказывании 1906 года Блок говорит об отдельных *словах* как факторе поэтической активности текста, тогда как в другом месте — шире, об «искре искусства» (1918, VI, 321). Очевидно, в прозе Блока, как и в художественной прозе других авторов, эти «искры искусства» реализуются прежде всего в образной сфере, которая в прозаических произведениях находится в меньшей зависимости от поэтического слова, чем в стихах, то есть имеет не только словесный, но и связанный со словом надсловесный, металингвистический смысл. Именно эти рассеянные в тексте «искры искусства» — сгущения полисемантической образности — и являются источниками поэтического «радиоактирования» (Блок) или, заменяя эту метафору другой, более широкой,— поэтической индукции. Их влиянием как бы подкрепляется, усиливается и вместе с тем ритмически организуется тот общий напор лирической эмоции, которой, как уже говорилось, пронизан текст блоковской прозы.

Не имея возможности останавливаться здесь на деталях анализа словообразной поэтики Блока, я укажу для примера лишь несколько случаев поэтической ра-

диации, возбуждаемой локальными образно-лирическими полями в тексте блоковских статей.

Так, статья «Литературные итоги 1907 года» не подымается, кроме своего 1-го и отчасти 6-го разделов, до общего поэтического уровня прозы Блока и в этом смысле более или менее соответствует обычному стилю литературно-критических обзоров в «толстых журналах» того времени. Но из текста 1-го, ключевого раздела этой статьи, насыщенного образами, развивающегося как свободный, многовариантный по интонациям, по чувству и стилю, психологизированный монолог, пронизанный высоким лирическим пафосом скорби и горячего негодования,— из текста этого «синтетического», то есть поэтического раздела как бы направляются токи в последующие части статьи, которые таким путем получают то, что можно условно назвать дополнительными квантами *поэтического* содержания.

Распределение поэтической энергии в статье Блока «Вопросы, вопросы и вопросы» осуществлено по иному, отчасти даже противоположному принципу, чем в «Литературных итогах». Эта статья состоит из пяти разделов, 1-й, 3-й и 4-й разделы по типу мысли и строю изложения (дискурсивность, цитаты из публицистических текстов других авторов и пр.) в какой-то мере напоминают общепринятый в русской журналистике тех лет стиль критико-публицистических статей. 2-й раздел представляет собой уже не просто публицистику, а публицистику лирическую. Именно таким приподнятым проникновенно-личным тоном определяются в нем и восторженные размышления о русской литературе XIX века, и контрастирующие с ними горькие сетования по поводу упадка современной духовной жизни России (эпохи реакции), который порождает у людей состояние апатии и сонного безразличия (Блок вспоминает здесь выражающий это состояние образ индийской нимфы «Пора-спати», упомянутой Вл. Соловьевым в одном из писем).

«Лирическое поле» этого раздела уже заражает своим влиянием соседствующие с ним тексты. Но особенно важным источником поэтической радиации в этой статье является последний, 5-й, самый короткий ее раздел — «Тройка». В этом разделе Блок как бы меняет расстояние между собой и своими объектами. Он отрывается от непосредственных, пестрых и прозаических впечатлений

текущего времени, уходя от них в сферу высокого лирически-обобщенного осмысления русской действительности, за которой теперь встает во весь рост, заслоняя собой все мелкое и преходящее, провиденциальный гоголевский образ России-тройки: «Если мы опустим на минуту медленный занавес над тревожным и блистательно-пестрым действием, уже не видно будет непрестанной суетни царей, шутов и солдат, уже не раздразнит взора бесконечная пестрота их одежд и распрей. Будет слышен только несмолкаемый гул, с преобладанием одной какой-то все возрастающей ноты.

Когда Гоголь опустил занавес над действием своих «мертвых душ», он услыхал возрастающее бормотание бубенцов, далекий топот и крики ямщика — лёт бешеной тройки, «вдохновенной богом».

«Русь, куда же несешься ты? дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух».

Среди суеты и многолюдства нам надо иногда опускать занавес, прислушиваться к тишине, внимать приближению бога, вникать в разрастающиеся звоны набегающей тройки, благодатной, сходящей на нас красавицы — России...» (1908, V, 343—344).

Это пафосное *заключение*, противоположность лирическому *введению* к статье, о которой говорилось выше, бросает обратный поэтический свет на предшествующие прозаические разделы и, в сущности, заставляет почувствовать, что в подтексте этих разделов латентно присутствует то же самое лирическое обобщение, возбуждающее напряженно-динамическое чувство дистанции данного и «должного».

Конечно, эти примеры воздействия того, что Блок называл «искрой искусства», на тексты, ее лишенные, отнюдь не исчерпывают всех форм «поэтического заражения», которое мы встречаем в его прозе. Можно было бы, допустим, указать в качестве новых примеров, свидетельствующих о существовании других форм того же явления, «радиирующие» «точки искусства» в статье «Пеллеас и Мелизанда» (см. V, 198 — об искусстве Метерлинка) или в «Речи к актерам» 1919 года (см. VI, 353, 355 — о «мире искусства»), или проследить путь поэтического преображения (своего рода «остранения») образа Вл. Соловьева в статье «Рыцарь-монах». Однако таких и подобных им разработок темы было бы все же

недостаточно для ее всестороннего изучения. Моя цель — не разработка, а только постановка вопроса.

Но и при этом условии нельзя не коснуться здесь еще некоторых аспектов поставленной проблемы.

Так, например, следует принять во внимание, что поэтический характер блоковской прозы сказывается, помимо отмеченных выше особенностей ее поэтики, в ее тяготении к лексически и синтаксически выраженным смысловым повторам, которые вносят в статьи и очерки Блока элемент орнаментальности, словесного узора. Эти орнаментальные повторы — все те же упомянутые выше «искры искусства», но более организованные и упорядоченные. Эти повторы, разнообразные и разнотипные по структуре, появляются время от времени в различных частях блоковской прозы, создавая в ней сложные семантические и ритмические вариации. Повторяются символические формулы, словообразы и их комбинации, например «сухие деревья» как символ отвлеченных понятий — в начале и в заключительных строках статьи «Краски и слова» (V, 19, 24). Или — повторяющийся образ Всадника, «заблудившегося ночью среди болот»,— в «Безвременье» (V, 75, 82). Или — в статье «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» — метафорическое ознаменование затаенной в недрах народной души могучей и высокой духовной силы: «...натыкаемся на руду (в русских народных преданиях.— *Д. М.*). Поет руда», «певучая руда», «поет золото», «а золото поет», «Золото, золото где-то в недрах поет» (V, 90—91). Или — противопоставленный Льву Толстому аллегорический образ упыря (Победоносцева и его тени): «имя старого упыря», «старый упырь», «тень старого упыря», «могильный глаз упыря», «нестрашно, упыри дремлют» («Солнце над Россией», V, 301—303). Или — образ гоголевской тройки (о нем отчасти уже упоминалось), ритмически возвращающийся в цикле статей о народе и интеллигенции: два раза в финале статей (V, 327—328, 343—344) и несколько раз — в середине (V, 347, 353, VI, 9). Или — образная формула «дуновение» (вариант: «отзвук») «души народной» (вариант: «коллективной души») — в статье «Душа писателя» (V, 367, 371). Или — призыв слушать «музыку» истории (буквально: «мирового оркестра», «будущего», «Революции») в статье «Интеллигенция и революция» (VI, 11, 12, 13, 16, 19, 20).

Приблизительно такой же орнамент дает лейтмотив хаоса в мемуарном очерке Блока «Памяти Леонида Андреева»: «...я перекликнулся с ним — вернее не с ним, а с тем хаосом, который он в себе носил: не носил, а таскал, как-то волочил за собой, дразнился им, способен был иногда демонстрировать этот подлинный хаос, как попугая или комнатную собачку», «так вот перекликнулись два наши хаоса», «был прост и немного застенчив и не демонстрировал своего хаоса, своей страшной комнатной собачки», «Но была в нем эта драгоценная, непочатая, хаотическая, мутная глубь», «мы встречались и перекликались ⟨...⟩ — чаще в «хаосе»...» (VI, 131—135).

Повторяться в прозе Блока могут отдельные слова, словосочетания и синтаксические структуры,— хотя бы в ранней статье «Творчество Вячеслава Иванова»: «Мы близки к их эпохе. Мы должны взглянуть любовно ⟨...⟩. Мы сознали...» (V, 8). Или: «Оно (творчество Вяч. Иванова. — *Д. М.*) спокойно и уверенно, часто почти теоретично. Оно сознательно и уравновешенно ⟨...⟩. Оно — плод труда не менее, чем вдохновения» (V, 11). Или — в поздней, уже названной выше статье «Интеллигенция и революция»: «Россия гибнет», «России больше нет», «вечная память России» — слышу я вокруг себя. Но передо мной — Россия: та, которую видели в устрашающих и пророческих снах наши великие писатели, тот Петербург, который видел Достоевский; та Россия, которую Гоголь назвал несущейся тройкой. Россия — буря» (VI, 9) и т. д.

Повторы, продемонстрированные приведенными цитатами, широко распространены в прозе Блока, но не выделяют ее как индивидуальное явление: аналогичные случаи повторяемости встречаются в большом количестве и в далеких от Блока и от символизма публицистических текстах. Однако еще менее специфическим для Блока является тип речи, основанной на высокой концентрации повторов (в том числе анафор) и превращающейся в явную стилизацию. Этот ультраорнаментальный тип в блоковской прозе интересен, в сущности, как стилистический предел, достигнутый Блоком, но в целом отвергаемый им, не превратившийся в активную линию его стиля. Привожу из статьи «О лирике» образец подобной стилизованной речи Блока, построенной с ориентацией на евангельско-библейскую стилистику, которая

явно напоминает нарочитые пассажи Л. Андреева и, конечно, не могла бы быть одобренной поздним Блоком: «И бесстрашный и искушенный мыслитель, ученый, общественный деятель — питается плодоносными токами лирической стихии (...). И сладкий бич ритмов торопит всякий труд, и под звуки песен колосятся нови.

Так в странном родстве находятся отрава лирики и ее зиждущая сила. Чудесных дел ее боятся *мещане* — те, кто не знает свойств ее, те, кто не мудрецы и не дети, те, кто не прост и не искушен. Не умеющий услышать и не погибнуть — пусть скажет проклятие *всякой* лирике; он будет прав, ибо он знает, где его сила и где бессилие. И пусть он не идет ни на какой компромисс, пусть он складывает костры из стихов и картин, пусть затыкает уши и бичами сурового голоса заглушает песенный лад. Савонаролу мы примем в сердце и — вот ему — хлеб, вода и рубище от наших щедрот.

Умеющий услышать и, услыхав, погибающий,— он с нами. И вот ему — вся нежность нашей проклятой лирической души. И все проклятые яства с нашего демонского стола.

Не умеющий слушать, тот мещанин, который оглушен золотухой и бледен от ежедневной работы из-под палки,— вот ему его мещанский обед и мещанская постель...» (V, 132—133).

Повторы профилируют если и не весь текст некоторых блоковских статей, то, во всяком случае, их отдельные эмоционально насыщенные части и являются одним из устойчивых признаков поэгики Блока-прозаика. Повторы можно обнаружить и в его ранних, и в его послеоктябрьских статьях. Хотя эта тенденция к ритмической повторяемости отдельных элементов текста, если брать ее в целом, имеет большую традицию и восходит к различным типам публицистической и критической прозы (в том числе политической, ораторской, «адвокатской»), тем не менее наиболее специфические из блоковских повторов генетически связаны с русской критикой, пользующейся «поэтическим языком» романтического типа.

Поэтому особенно обращает на себя внимание тот факт, что роль этих специфических, преимущественно образных повторов в послеоктябрьской прозе Блока, по сравнению с их ролью в его ранних статьях, заметно убывает. Параллельно с этим убыванием растет значение линейного, прагматического движения мысли в

статьях и очерках Блока, которое определяется историко-хронологическим или просто хронологическим подходом к объекту. Так, последовательность изложения в статье «Крушение гуманизма», в основном, соответствует истории развития гуманизма и логике его характеристики; в очерке «Катилина» движение мысли в главных чертах определяется хронологией истории Рима и заговора Катилины; в очерке «Дневник женщины, которую никто не любил» — историей знакомства Блока с автором дневника; в мемуарном некрологе «Памяти Леонида Андреева» — прежде всего историей отношений Блока с Андреевым (лейтмотив хаоса, о котором говорилось выше, не имеет здесь решающего значения); в полемической статье «Без божества, без вдохновенья» — историей акмеизма как литературной школы. Однако нужно сказать, что эти сдвиги в построении статей Блока не превращаются в крутую стилистическую ломку его прозы, совершаются спокойно и плавно и не ведут к полному вытеснению тех особенностей, которые были свойственны ей в предыдущие периоды.

9. ПОЭТИЧЕСКИЕ ИДЕИ И ПОЭТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ

Неотъемлемым конструирующим началом критической прозы Блока, наряду с ее лиризмом и образностью, естественно, является ее интеллектуальная основа — мысль. Речь пойдет здесь не столько о мысли в общепринятом смысле слова, логической мысли, которая для Блока, как и для любого критика, является определяющим моментом, сколько о ее особом виде — *поэтической мысли.*[1] Присутствие поэтической мысли — один из главных признаков своеобразия прозаических сочинений Блока. В содержание этого общего понятия и каждой из поэтических мыслей Блока (и других поэтов), конечно, входит и мысль в ее общепринятом логическом значении, которое может быть выражено наиболее адекватно в соответствующих словах-терминах — философских, научных, филологических и т. п. Поэтическая

[1] «Есть «поэтические идеи», как есть «музыкальные мысли», — писал Брюсов в своих заметках «Поэзия и проза» («София», 1914, № 6).

мысль с известным допущением соотносима с языком логической мысли, но обе формы не тождественны друг другу. Поэтическая мысль отличается от мысли логической тем, что она в своей основе или хотя бы в своем смысловом ассоциативном ореоле — как и поэтическое слово и поэтический образ — многозначна, полисемантична, пропущена через всю потенциальную полноту человеческого сознания, включающего мир человеческих идеалов, то есть несет в себе ценностное содержание.[1]

Нередко это бывает связано с образностью, метафоризмом, символическими формами, но вполне обходится и без них. Объемность, емкость поэтической мысли, широта ее содержания и семантических связей, ее потенциальная соотнесенность со сферой идеальных представлений обеспечивают и сохраняют ее свободу и ее ценностную значимость.

Конечно, эта человеческая полнота, объемность поэтической мысли развивается в ней за счет убывания рационалистической четкости, особенно характерного для творчества Блока.

Действительно, решающую роль в творчестве Блока, а значит и в его прозе, играют не столько мысли в их четкой, законченной форме, сколько соответствующие им интеллектуально-эмоциональные представления, обобщенное отражение слитного, диффузного духовного опыта, потенции идей, их плазматическая основа и выражающая ее многозначная символика. И это явление «первооснов», это выявление предварительной, дологической или последующей, послелогической стадии познавательной фиксации было бы неправильно рассматривать как тотальный дефект блоковской художественной гносеологии. Представляясь недостатком в свете строгой дискурсивной мысли, эта особенность Блока становилась достоинством при взгляде на нее со стороны поэтической достоверности его текста, которая в конечном счете включала и чисто логический момент.

Эти свойства блоковского творчества ослабляли возможность его организации с помощью каких бы то ни было четко сформулированных магистральных для него

---

[1] В иных формулах разграничение мыслей (идей) поэтических и отвлеченных проводится у Белинского в пятой статье о Пушкине (1843).

«тезисов». Творчество Блока объединялось, как уже говорилось здесь, прежде всего личностью автора, ее внутренним образом, ее лейтмотивами в тексте, ее духовной и творческой сущностью, развивающейся в определенном направлении, и самим направлением ее эволюции.

Но единство предполагает здесь множество. Глубинная основа творчества Блока, его духовная личность, его мировосприятие проявляются не только в его суждениях, в его стиле, в последовательности его развития (идея и тема пути). Творчество Блока организуется темами, соотношением символов-мифов, лирическими сюжетами, даже лирическими зонами,— тем, что можно назвать по их объединяющему значению — *поэтическими интеграторами.* К этим интеграторам мы не будем в данном случае относить такие ценностные категории, как «добро», «истина», «красота» и противоположные им — «зло», «ложь», «безобразие» — основополагающие во всяком искусстве, слишком общие, хотя и приобретающие у Блока особые оттенки и, конечно, подлежащие особому изучению. Речь идет об интеграторах более специфичных и характерных именно для Блока и отчасти для близких ему современников. В своей совокупности они превращают творчество поэта в прочную непрерывную вязь — «иерархию интеграторов». Именно эта цельность, отличающая Блока от многих других, по-своему замечательных поэтов, и давала ему право видеть в своей поэзии «роман в стихах» (1911), в сущности единое произведение,— признак особенного блоковского своеобразия.

Очевидно, первоосновы блоковских интеграторов в конечном счете едины и общи для всех видов его творчества — и его стихотворной поэзии и его поэтической прозы. При этом их реализация в прозе или в поэзии отличается не только их формами, связанными с жанром, но в значительной мере и их содержанием, поскольку оно вне конкретных художественных форм существует лишь в задании.

К интеграторам в *поэзии* Блока принадлежат прежде всего его основные символы-мифы, выявленные в образах или поэтических представлениях, тяготеющих к образности — «валентных» ей: «Прекрасная Дама», «Ночная Фиалка», «Незнакомка» и родственные ей представления, «Русь», «лиловые миры», «страшный

мир», «черная кровь», «соловьиный сад», «новая Америка» и т. д.[1] Сюда относятся и такие символы, как «зори», «закаты», «метели», «ветер», «утро», «ночь», «звезды» и многие другие, сложившиеся именно как символы задолго до Блока, но наполненные в его поэзии специфически блоковским содержанием. Развертываясь в действии, реальном («сюжетном») или потенциальном, эти символы превращаются в мифы — динамические символы, пришедшие к Блоку из мира архетипов, из культурной традиции или созданные им. Именно такой характер имеют в поэзии Блока сюжетные мифологемы о Рыцаре и Даме (она же — гностический символ; «Древняя Дева»; носительница «библейской мечты»[2]); Христе — целителе и мятежнике, Гамлете и Офелии, Хозе и Кармен — носительнице земной и звездной страсти, о Дон Жуане и таинственном мстителе Командоре, о странствиях Данте в аду, Демоне-богоотступнике и Тамаре, о Царевне в терему, о Сольвейг (по Ибсену), о двойниках, о странствующем герое, о его «измене» — «грехопадении» и пр. Ю. Н. Тынянов в своей статье о Блоке (1921) называет некоторые из этих сюжетов «стихотворными новеллами», хотя, думается, термин «мифологема», лишенный ограничений и прозаической окраски, свойственной слову «новелла», в большей мере соответствует генезису, широте обобщения, торжественной тональности и сакральному смыслу, которые имеют эти интегрирующие сюжеты в блоковской поэзии.

Параллельно этим *образным* или потенциально-образным символам, организующим *стихи* Блока, существует и другой ряд символов *в его прозе*, не менее важный, чем цепь символических образов в поэзии. Это не символы-образы, а *символы-мысли, символы-идеи* и шире — *символы-категории*. Они отличаются от обычных понятий и категорий многозначностью (по сути, неисчерпаемостью), логической аморфностью и вместе с тем своей потенциальной идейной направленностью, соответ-

---

[1] Вопрос о неомифологических проекциях в поэтическом мире Блока в общей форме поставлен в моей статье «О мифопоэтическом начале в лирике Блока (Предварительные замечания)» в кн. «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века» («Блоковский сборник», III. Тарту, 1979).

[2] Определения Блока — см. его стихотворение «Бред» и его предисловие к «Лирическим драмам» (1908).

ствующей направленности духовного мира Блока, то есть в конечном счете имеют ценностный характер. К этим символам-категориям или, проще, поэтическим категориям относятся такие, как *«душа мира»*, *«природа»*, *«хаос»*, *«космос»*, *«стихия»*, *«Россия»*, *«лирика»*, *«мир искусства»* (иначе: *«Прекрасное»*), *«ирония»*, *«демонизм»*, *«возмездие»*, *«человек-артист»*, *«музыка»* (или *«дух музыки»*); производные: *«мировой оркестр»*, *«скрипки»* и т. д., *«культура»*, *«цивилизация;* к концу жизни — *«романтизм»* (в блоковском смысле слова) и такие негативные, как *«желтая опасность»* и даже *«кадет»*. В непосредственной близости к этому ряду находятся также понятия *«народ»* и *«интеллигенция»*, которые в прозе Блока не вполне сводятся к общепринятому значению и несут на себе оттенок символического («музыкального») смысла. Несомненно, в содержание названных категорий, как и родственных им мифологем Блока, входит элемент поэтической условности, но, конечно, суть блоковских представлений, о которых идет речь, не исчерпывается этим элементом. Все они в той или другой мере отражают действительный опыт человечества и поэта и стоящие за этим опытом реальные сферы жизни, культуры и сознания. В мире Блока они *динамически* связаны, находятся друг с другом в *«сюжетных»* отношениях, в процессе взаимных переходов, метаморфоз, конфронтаций и борьбы. [1]

Об идейно-концепционном значении для Блока этих категорий частично уже говорилось в главе об идее пути Блока и будет сказано ниже, теперь же представляется возможным ограничиться самыми общими замечаниями по поводу их эстетической функции в блоковской прозе.

Прежде всего нужно заметить, что поэтические идеи

---

[1] Некоторые из этих символических обозначений, очевидно, не казались Блоку бесспорными, он тщательно обдумывал их и как бы проверял их достоверность. «Я осторожно сказал слово *артист*, — записывает он в конспекте 1919 г., — потому что слова большего сказать не решаюсь, не умею, не имею права (...). Но *человек цельный* — опять недосказано. Это опять — осторожное слово философа, как мое слово *артист* — осторожное слово художника» (VI, 462). Или — в абзацах, выпущенных им из окончательного текста статьи «Крушение гуманизма»: «Я прошу прощения за ряд допущенных метафор (реализующих представления о «музыке» и «цивилизации». — *Д. М.*), но не умею сейчас иначе выразить всю катастрофичность положения цивилизации, которую чувствую остро» (VI, 459).

(или категории), исключительно значимые именно в прозе Блока, отнюдь не составляют его монополии. Подобные им многозначные, по сути поэтические, обобщения встречаются, например, у русских критиков XIX века: идея «пафоса» у Белинского, «почвы» и «веянья» у Ап. Григорьева, «темного царства» у Добролюбова, в символизме — «дионисизма» (Дионис) и «аполлинизма» (Аполлон) или, в частности, у Вяч. Иванова: «соборность», «восхождение», «нисхождение» и т. д. Все эти символические идеи по своей природе не отличаются от тех, которые употреблял Блок.

Следует заметить также, что блоковские поэтические категории,— об этом уже говорилось,— присутствуют и в его стихах и в его прозе. Даже такая категория, как «цивилизация», имеет в блоковской поэзии свои параллели, частично реализованные хотя бы в циклах «Город», «Вольные мысли», «Страшный мир», в стихотворениях «Авиатор», «Комета», «В неуверенном, зыбком полете...», «Новая Америка», в поэме «Возмездие» и др. Различие в реализации этой категории в прозе и в стихах, невозможных без катарсиса (хотя бы «на первой ступени» — ритмически-музыкального), заключается в том, что в прозаический текст она вводится с выдвижением ее прозаической стороны, а в стихах Блок находит в ней элемент «культуры», творческого духа или приоткрывает ее страшноватые «поэтические возможности». Он находит их в «темном лиризме» (у позднего Блока — «темный огонь», «черное сияние» — VI, 389) «Пляска смерти», «Жизни моего приятеля», «Черный кровь» и в стихотворениях, совпадающих с этими циклами по содержанию и тону. Кроме того — но это относится уже ко всем поэтическим категориям Блока,— следует сказать, что в прозе они так или иначе названы по имени, обнажены, а в стихах — присутствуют лишь в подтексте, в синтезирующей апперцепции читателя, тогда как в тексте представлены индивидуализированно-конкретными темами и образами.

К *большим* символам-категориям, строящим прозу Блока, примыкают многочисленные *малые* символы, чаще всего заимствованные из книжных источников и театра (из опер Р. Вагнера, из Достоевского, Ибсена и др.), например: «паучиха скуки», «баня с пауками», «фармацевты», «рыцарь бедный», «Иван царевич»,

«Орфей», «Валькирия», «Зигфрид», «Вотан», «Нибелунги».[1]

Сюда же следует отнести характерное не для одного Блока символическое осмысление значимых для него, «направленных» имен — чаще всего писательских, знаменующих пути, позиции и сферы в жизни и в искусстве. Это не просто имена, но имена-мысли, имена-идеи. Например: «Владимир Соловьев», «Лермонтов», «Пушкин», «Гоголь», «Ибсен», «Толстой», «Достоевский», «Стриндберг», «Гете», «Шиллер», «Гейне», «Врубель», «Вагнер», «Комиссаржевская», «Мейерхольд», «Станиславский», «Менделеев» и др.[2]

В определенные моменты развития Блока некоторые из этих значимых имен образуют в его творческом сознании как бы обособленные пары, в которых каждое имя связано с другими напряженными антитетическими отношениями (оппозиция имен). Именно в такие отношения становятся у Блока имена Пушкина и Лермонтова, Толстого и Достоевского, Толстого и Шекспира, Толстого и Менделеева, Гоголя и Белинского, Ибсена и Стриндберга, Станиславского и Мейерхольда. Иногда отношения внутри этих диад превращаются в явное или подразумеваемое противоборство, требующее самоопределения и выбора. При этом столкновение имен воспринимается как формула, выражающая сосуществование несогласуемых, исключающих друг друга жизненно важных решений. В иных случаях противостояние имен уравнивается в прозе Блока с отношениями различных стадий духовного роста человека, современного сознания и необходимости перехода от одной стадии к другой (см. статью «От Ибсена к Стриндбергу»). Конкретные пояснения о значении для Блока некоторых из назван-

[1] Показательным примером применения этой мифологии может послужить попытка Блока перевести события духовной и жизненной биографии Ибсена на язык вагнеровских символов (в статье «От Ибсена к Стриндбергу»), и далее в той же статье — символически осмыслить образы героев Ибсена — Бранд, Пер Гюнт и др. — и проецировать эпизоды из их жизни на его жизнь (V, 456—458).

[2] Символический аспект этих имен Блок в некоторых случаях намеренно подчеркивал, например: «сама она (Комиссаржевская. — *Д. М.*) стала теперь *символом* для нас» (V, 419), или (о великих гуманистах Возрождения): «Каждая из этих громадных фигур представляется нам символом и может быть представлена художником символически» (VI, 94), и там же — опыт символического истолкования воссозданных Блоком пластических образов Гете и Шиллера (VI, 95).

ных выше имен и их соотношении будут даны в дальнейших главах.

Поэтические мысли и символы блоковской прозы основываются на обобщенно-метафорическом толковании реальной действительности — «первичной» или «вторичной», то есть уже закрепленной в образных или терминологически выраженных концепциях до Блока. Вся эта поэтическая вязь, как и всякая поэзия, будучи инобытием реального мира, не уводила от него, но объединяла этот мир с реальностью его восприятия и приближала к конкретно-лирическому сознанию воспринимающего. Большая часть поэтических мыслей и символов прозы Блока так или иначе связана с вопросом о взаимоотношении «души», «природы» и «культуры». Мистический элемент, который ощущается в некоторых символах Блока (в таких, как «душа мира»), сливается с их поэтическим содержанием и не ведет к жесткой спиритуалистической догматизации. Символы блоковской прозы находятся в сложных отношениях друг к другу и в своей совокупности образуют поток идей, духовного опыта, некое подобие динамической, колеблющейся системы — того, что мы можем назвать поэтическим мировоззрением Блока — поэта-мыслителя.

Поэтические идеи и категории Блока, наряду с другими интегрирующими факторами его творчества, о которых речь шла выше, не только подчиняют себе сложившийся в его прозе ряд «малых символов», но и вносят смысл в основные пласты блоковского текста, в его тематику и язык и наполняют их своим ценностным содержанием. В моей книге этот вопрос, как и другие, близкие к нему,— о языке и языковой стилистике прозы Блока — ставится лишь в самой общей форме и детально не рассматривается. Существует, однако, ряд серьезных специальных работ, посвященных этому вопросу, к которым я и позволяю себе отослать заинтересованных читателей. Я имею в виду недавно вышедшую книгу Д. М. Поцепни о прозе Блока и ее предшествующие статьи.[1] Тема, объединяющая эти работы, — идейно-стилистическая организация блоковской прозы.

[1] Д. М. Поцепня. Проза А. Блока. Стилистические проблемы. Л., 1976; О единстве эстетических свойств слова в поэзии А. Блока. — В сб.: Вопросы стилистики. Изд. Саратовского ун-та, 1972; О словесном воплощении художественной идеи (по прозе А. Блока). «Вестник Ленингр. ун-та», № 14, вып. 3, 1972; О языке

Беря за исходную точку своих построений выдвинутое автором этих строк понятие «символических категорий» в прозе Блока [1] и видя в них, и прежде всего в символе «музыка», ее ведущие эстетические начала, Д. М. Поцепня намечает в языке Блока-прозаика основные семантические закономерности и образования, подчиненные этим общим идейно-эстетическим принципам (она предпочитает называть их «художественными идеями»). При этом из всех поэтических категорий Д. М. Поцепня выделяет на первое место три — «музыку», «культуру», «цивилизацию» и, подробно рассматривая каждую из них, устанавливает сферы их эстетического воздействия в прозаических сочинениях Блока.

Так, согласно широко развернутым наблюдениям Д. М. Поцепни, идеей «музыки» определяются в прозе Блока многие разветвленные и сцепленные между собою смысловые словесные ряды, например: «цельность», «синтез», «равновесие» и вместе с тем в другом повороте — «радость», «радостный», «хмель», «веселье», «веселый» (одно из производных — «веселые мышцы»), а также «лексика искусства» — «оркестр», «скрипки», «песня», «мелодия», «петь» и «лексика звучания» — «гул», «звоны», «звенеть», «звучать», «звук», или метафоры-символы — «певучая руда», «золото поет», или «музыка огня», «огонь будущего», «музыка будущего» и т. д. Слово «культура», принимая в себя семантическую экспрессию комплекса «музыки», раскрывается в тех же словесных образах, которые определяют развитие идеи «музыки» — «звучащая линия», «резервуары звуков», «ритм», «поток» и др.

В отличие от комплекса «музыка» и «культура», идея «цивилизации» управляет такими подчиненными ей и зависимыми от нее смысловыми единствами, как «суета», «суетливый», «сутолока», «суматоха», «торопливый», «судорожный», а далее — «сухой», «жестокий», «пошлый» и пр. Однако и комплекс «цивилизации», поскольку в него проникает «музыкальное начало», наделяется «художественными свойствами». [2]

прозы А. Блока (Эстетическое начало в статьях, рецензиях, заметках поэта). Автореферат. Л., 1973.

[1] См.: Д. Е. Максимов. Критическая проза Александра Блока. — «Блоковский сборник», I. Тарту, 1964, с. 44 и сл.

[2] Д. М. Поцепня. О языке прозы А. Блока. Автореферат, с. 8 и 9.

Значение содержательной и интересной работы Д. М. Поцепни — не только в фактических результатах, полученных при исследовании блоковской прозы, но и в том методологическом импульсе, который она создает для аналогичных трудов других исследователей на другие темы. Принимая во внимание начальную стадию разработки проблемы, можно понять и некоторое естественное для данного этапа изучения упрощение задач, поставленных в исследовании Д. М. Поцепни. По этому поводу я имею лишь два основных замечания:

1. В работах Д. М. Поцепни, в сущности, едва ли не все поэтические возможности языковой стилистики прозаического творчества Блока сводятся к действию «поэтических категорий» (в ее терминологии — «художественных идей»), количество которых она, к тому же, уменьшает до трех («музыка», «культура», «цивилизация»). Такой охват поэтических возможностей языка Блока-критика представляется выборочным, т. е. недостаточным.

2. Основное внимание в работах Д. М. Поцепни направлено главным образом к тем языковым слоям блоковской прозы, эстетическое содержание которых восходит к наиболее обнаженным, прямым и позитивным источникам поэзии — прежде всего к сфере представлений Блока о «музыке», тогда как языковые слои, находящиеся вне этих комплексов, то есть не вовлеченные в зоны активной, «просветленной» поэзии, остаются в тени.

В связи с первым из моих замечаний следует вспомнить то, о чем отчасти уже говорилось,— о поэтическом заражении блоковского текста духовно и эстетически ценностным содержанием, которое имеет лишь опосредствованное отношение к указанным поэтическим категориям. Речь идет о синтезирующем поэтическом действии личности автора (лирическое *я*) с ее лейтмотивами и о влиянии таких представлений, как «человек», «любовь», «совесть», «красота», «родина» и других,— всего того, что Блок называл или мог бы назвать «огненными общими местами». Они не менее действенны в блоковской прозе, чем те «поэтические категории», о которых речь шла выше, и я не ввожу их в этот ряд только по той причине, что они *менее специфичны* именно для Блока, чем названные категории-интеграторы. Однако в поэтическом наполнении блоковского текста, повторяю, они также играют первостепенную роль. Только с такой,

расширенной точки зрения можно понять, например, почему статья Блока «Горький о Мессине», в которой мы не найдем определенного выражения категорий «музыки», «культуры» и «цивилизации», является замечательным *поэтическим* произведением. В этой статье объявленные в исследовании Д. М. Поцепни категории действительно отсутствуют или полуотсутствуют, но она пронизана, одушевлена и поднята мыслью о человеке, «обыкновенном человеке», о его доблести, в которой проявляется «драгоценная жемчужина его духа» (V, 384). И таких случаев много. В исследовании об эстетическом значении языка блоковской прозы с ними, бесспорно, следует считаться.

Второе замечание ведет к исключительно важному аспекту проблемы поэтической природы языка Блока-прозаика.

Нет сомнения: в стиле блоковской прозы преобладает — если не количественно, то качественно — лирическая, отчасти даже патетическая стихия. Эта стихия питает и подымает прозаическую речь Блока (прозаическую — в смысле своей «номинативной» стилистической функции), направляя ее — в большей или меньшей мере — в сферу традиционного «высокого стиля» или его функциональных художественных эквивалентов. Однако язык Блока-прозаика отнюдь не ограничивается областью, отмеченной высоким лиризмом. Блок стоял перед лицом большого мира, полного свежести, косности, причуд и гримас, света и мрака,— мира бесспорного в своей реальности. Обращение Блока к явлениям и языку этого мира уводило его из круга уединенных медитаций, обогащало его опытом жизни, расширяло и заземляло его творческое сознание, возбуждало его волю к сопротивлению, то есть — в контексте его эволюции, отражавшей общее развитие жизни и человеческого познания,— имело, в особом смысле слова, также ценностный характер. Это был реалистический опыт Блока, соответствующий «реалистической тенденции» его творчества.

Здесь снова приходится вспомнить о письме Блока Анастасии Чеботаревской, в котором он признается, что предпочитает «мечте» «самую серую действительность» (1915, VIII, 451). Приведенные слова не значат, что Блок ненавидел всякую мечту (он имел здесь в виду бесплодное субъективное фантазирование) и что он

одобрял все содержание «серой действительности». И все же именно она, «серая действительность» с ее шлаком, злом, прозой и всеми атрибутами «цивилизации» в дурном значении этого понятия, являлась для него *вместилищем* живых ценностей, прежде всего — ценности самой жизни, и поэтому влекла его к себе неудержимо как необходимая предпосылка к нефантастическому обладанию подлинными ценностями, к объективации идеалов. И язык, отражающий «серую действительность», ее жизнь и ее литературу, в этой функции являлся в прозе Блока едва ли не таким же многозначащим эстетическим компонентом, как и язык прямого и высокого лирического утверждения, связанного со сферой, вознесенной над повседневностью. Ведь именно к этому комплексу относятся значительные речевые пласты прозы Блока, ориентированные на газетно-журнальную лексику и разговорно-деловую фразеологию эпохи, то есть пласты, в которых содержание, стиль и язык его прозы смыкаются с языком окружающей обыденной жизни и которые таким образом предохраняются от романтической выспренности. Этот язык взаимодействовал с «высоким стилем» Блока-прозаика, то проникая в недра его лирической речи, сливаясь с ней, то оставаясь вне ее, в «обрамлении», контрастируя с «высоким стилем» и как бы создавая напряженное силовое поле, зависимое от этих двух полюсов. В современной Блоку эстетизированной журнальной критике такое сочетание наблюдается редко, а, скажем, в философско-критических статьях Вяч. Иванова оно было и вовсе невозможно.

Таким образом, язык «серой действительности» в поэтической прозе Блока не всегда служил противопоставлением непоэтического элемента поэтическому началу. В отдельных случаях он сам превращался в поэтический. Включение этого языка в область поэзии осуществляется у Блока чаще всего средствами иронии и ее разновидностей, отделяющей в слове его объект и парящее над ним оценивающее сознание. Но поэтическое начало языка «серой действительности» возникает у Блока и на других путях. Этот язык и реальность, которая за ним стояла, могли нести в себе заряд стихийной национально-русской, иногда щемящей, иногда причудливой и грубой жизненности, притягивающей Блока, который возводил ее в высшую сферу, вернее, открывал в

ней поэтический смысл. Именно такой поэтический язык находил Блок, чтобы рассказать о своих впечатлениях от возвращения на родину с ее мокрыми от дождя, пахнущими карболкой станциями и всей ее «уютной, тихой, медленной слякотью» («Wirballen», V, 405) или выразить ощущение наполняющего душу «странного хмеля», которое вызывают картины красочного и пестрого обихода приволжских пристаней и острая, едкая, языколомная семинарская речь отверженцев-«огарков», всех этих Северовостоковых — в повести Скитальца (V, 110—111).[1] Подобным *поэтическим* языком рассказывает Блок о личности и судьбе Аполлона Григорьева с его страстным и горьким лиризмом, опрокинутым в сугубо прозаический, растрепанный, нескладный быт («пьяный угар», «женщины», «цыгане», «хандра», «гитара» и пр.). В иных случаях поэтическую энергию развивают в языке Блока стоящие за его прозаической поверхностью мысли о национальном обновлении России и вера в русское освободительное движение (см. слова Блока о «гражданах-инженерах» или о своей исконной принадлежности к демократической интеллигенции — IX, 276; VIII, 274). Такие и параллельные им явления в стиле блоковской прозы, хотя они встречаются не так уж часто, имеют принципиальное значение и, конечно, заслуживают самого пристального внимания.

10. ТЕМА НАРОДА И ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ

В прозе Блока на всем протяжении ее развития звучала гражданская тема. В самые ответственные периоды общественной жизни России она как бы подымалась на поверхность, приобретая публицистический характер, в другие периоды — опускалась в подтекст, но, по существу, не иссякала у Блока. В этом отношении проза Блока отличалась от критического творчества большинства других символистов.

Синтетические устремления блоковской прозы, в основном русле объединяющей — явно или потенциально — вопросы литературные, эстетические и общественно-исторические, как мы уже видели, оказывают сопро-

[1] О поэтическом значении блоковской характеристики «Огарков» Скитальца упоминается в книге Д. М. Поцепни, с. 38.

тивление ее членению на четкие тематические русла и группы. Темы литературные, культурно-философские и публицистические сплошь и рядом сливаются в ней воедино, заставляя искать в статьях Блока и во многом находить образ утраченной в индивидуалистическом творчестве цельности. Убедительным примером органического объединения литературной критики и публицистики являются такие статьи Блока, как «Вечера «искусств» (1908), «Народ и интеллигенция» (1908), «Три вопроса» (1908), «Душа писателя» (1909), «Противоречия» (1910), «Искусство и газета» (1912), «Без божества, без вдохновенья» (1921) и др. И однако, даже приняв все это во внимание, нельзя полностью отказаться от некоторой условной тематической группировки произведений критической прозы Блока (о ее жанрах речь уже шла). Статьи, рецензии, очерки Блока, по их исходным темам или преобладающему в них уклону, могут быть разделены на три основные сферы:

1. Лирическая публицистика и философия культуры.
2. Литературная критика.
3. Театральная критика.

В состав этих групп не входят некоторые существенные прозаические сочинения Блока, например его итальянские зарисовки и его книга «Последние дни императорской власти», но все же основная часть блоковской прозы в эти подразделения вмещается. Первая группа статей дает представление об основах мировоззрения Блока и о его отношении к общественным вопросам. Статьи и рецензии второй и третьей групп показывают, как реализуются идейные позиции поэта в его эстетических высказываниях и его оценках конкретных явлений искусства.

В дальнейшем изложении я приму за основу порядок, соответствующий логической последовательности именно этих подразделений. При этом я буду направлять свои усилия, как и до сих пор, не столько к тому, чтобы охарактеризовать отдельные статьи или частные решения в блоковской прозе, сколько к тому, чтобы дать обобщенное представление об этой прозе, выявить ее общую идейно-эстетическую направленность и структуру.

Уяснению этого подхода, как мне кажется, может помочь здесь небольшой полемический экскурс.

Профессор Миланского университета Эридано Бацарелли в своей книге «Александр Блок, Гармония и

хаос в его поэтическом мире»[1] коснулся вопроса о прозе поэта, а попутно — и моей работы на эту тему (ее первого печатного варианта 1964 года). Недостатком моей работы он считает преобладание в ней интереса — в ущерб другим аспектам — к тому, что он неточно называет «идеологической историей писателя» (с. 33) и что я бы назвал концентрацией внимания к духовному миру и структуре блоковской прозы *в целом*. С точки зрения проф. Баццарелли, задачу исследования прозаических сочинений Блока следует понимать иначе. Она, по его мнению (оно излагается здесь в духе вольного пересказа), заключается скорее в изучении конкретных оценок и характеристик, которые Блок как критик давал явлениям текущей литературы, в анализе этих характеристик и в оценках этих оценок, т. е., по существу, в изучении Блока именно как литературного критика, согласно издавна установившейся вполне традиционной методике.

Я не могу не признать относительной правоты проф. Баццарелли: в прежней и теперешней редакциях моей работы я останавливаюсь на суждениях Блока о писателях XIX и XX веков меньше, чем нужно для полноты охвата изучаемого предмета. Прибавлю еще, что *отдельные* статьи Блока, их содержание и структура, охарактеризованы мною бегло, а многие из них и вовсе остались без индивидуальной характеристики — и я признаю это недостатком своей книги. За счет этого пробела я старался выдвинуть другие стороны анализа. К истории критики пора уже применить, наряду с прежними, и более новые методы, чем те, которые имеет в виду Баццарелли. Кроме того, нужно помнить, что Блок — не только критик, а поэт-критик, критика его — особая форма искусства, поэтическая критика, которая требует особого подхода. Поэтому значение критической прозы Блока не сводится к отдельным статьям и высказываниям его, к веренице его критических «удач» или «неудач», свежих наблюдений в истолковании фактов текущей литературы или повторений того, о чем уже писали другие критики. Ее значение, как сказано выше, прежде всего — в общем характере и силе ее духовно-эстетического пафоса, ее лиризма, в ее духовно-эстети-

[1] Eridano Bazzarelli. Aleksandr Blok. L'armonia e il caos nel suo mondo poetico. Milano, 1968.

ческом потенциале в *основном* направлении содержащихся в ней оценок конкретных явлений эпохи, в светящейся природе прозаических сочинений Блока, в излучениях, идущих в них от центра к периферии, к частным аспектам. И главное — в *общих* очертаниях позиции ее создателя и того пути, которым он шел в раздираемом противоречиями современном ему мире.

Из такого понимания значения блоковской прозы естественно вытекают и задачи ее исследования.

Публицистические статьи Блока отражают его размышления о России и современном обществе в широком смысле, об их судьбе и культуре. И эти размышления имеют у Блока определенные контуры и определенное направление. Центральное, наиболее устойчивое место в публицистике Блока занимает *вопрос о взаимоотношениях народа* (России) *и интеллигенции*. Блок называет этот вопрос «важнейшим» для него и «насущнейшим» (V, 319). Это — ключевая тема всех прозаических сочинений Блока. Она как бы заземляет и, следовательно, во многих отношениях объясняет другие, более отвлеченные, философские его темы — с одной стороны, и темы более частные или злободневные — с другой. Поэтому она подлежит рассмотрению в первую очередь.

Вопрос о народе и интеллигенции был задан всей русской жизнью, остро поставлен еще в эпоху петровских реформ и настойчиво повторялся, особенно со времени декабризма до XX века включительно. Эта проблема глубоко волновала Пушкина, западников и славянофилов, Герцена и революционных демократов, Достоевского с его «почвенничеством», Льва Толстого и Глеба Успенского, Н. К. Михайловского.

В условиях общественной борьбы начала XX столетия эта тема приобрела острую актуальность. Об отношениях народа и интеллигенции писал Ленин, а также Горький, Короленко, Куприн и многочисленные литераторы, принадлежавшие к разным лагерям. Горький посвятил этому вопросу пьесу «Дети солнца» (1905), коснулся его в «Дачниках» (1904), в «Варварах» (1905), в ряде статей и новелл. Движение к этой теме, взятой в этически-религиозном аспекте, в отрыве от ее социального содержания, можно проследить и в статьях Вяч. Иванова («Поэт и чернь», 1904; «Кризис индивидуализма», 1905; «О русской идее», 1909, и др.), несомненно значимых для Блока.

К проблеме интеллигенции и «народного начала» Блок прикоснулся еще в своем студенческом реферате «Болотов и Новиков» (1904). В том же тематическом русле и приблизительно в то же время возникали его стихотворения-сигналы: «Барка жизни», «Поднимались из тьмы погребов...», «Осенняя воля», «Холодный день», «Передвечернею порою...». Большое внимание он уделил проблеме народа и интеллигенции в статье «Безвременье» (1906) и в хронологически смежной с нею «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» (1906). В 1907—1908 годах эта проблема глубоко захватывает Блока и упорно ставится им в целом ряде печатных выступлений («Литературные итоги 1907 года», «Народ и интеллигенция», «Стихия и культура», «О театре») и в пьесе «Песня Судьбы» (1908). В названных статьях и примыкающих к ним («Три вопроса», «Вопросы, вопросы и вопросы», «Вечера «искусств», «Горький о Мессине», «Душа писателя») дооктябрьская публицистика и критика Блока достигает высокого общественного пафоса, уводящего прозу поэта от индивидуалистического канона. В символистских кругах эти статьи Блока не вызывали сочувствия (см. с. 262—265). Даже Андрей Белый, интересовавшийся тогда гражданскими вопросами более других символистов и склонный к демократическому их решению вплоть до заявлений о своем сочувствии социализму, должен был признаться впоследствии: «Подлинного ⟨...⟩ уклона А. А. (Блока. — *Д. М.*) к темам быта, народа, к проблеме «интеллигенции» не понимал я еще; статьи Блока казались фальшивыми и заискивающими в лагере наших литературных врагов».[1]

Во второй половине 1909 года и в ближайшие последующие годы настроения и позиция Блока значительно изменяются. В этот период в его прозаических сочинениях выдвигается концепция искусства как отражения в конечном счете «космического», трансцендентного начала, которая вновь сближает его на некоторое время с позицией «младших символистов» — А. Белого, Вяч. Ива-

[1] А. Белый. Воспоминания о Блоке. «Эпопея», № 3, 1922, с. 269. Ср. его же. Между двух революций. Л., 1934, с. 246. — Крутой поворот Белого к постановке проблемы народа и интеллигенции осуществляется позже, в его романе «Серебряный голубь» (1909), но акценты в этом романе не совпадают с основной концепцией Блока; Белый художественно исследует прежде всего темную, хаотическую стихию народа.

нова, С. Соловьева («О современном состоянии русского символизма», «Памяти В. Ф. Коммиссаржевской», «Памяти Врубеля», «Искусство и газета»). Демократический потенциал в его творчестве тех лет понижается. В 1911 году, по словам самого Блока, он приходит к исключительно важному для него по своим выводам диалектическому сознанию «нераздельности и неслиянности искусства, жизни и политики» (III, 296). Это сознание закрепляло в Блоке фактически уже давно совершившийся его отход от «теургизма», трактующего искусство как средство мистического познания и воздействия на жизнь. Но эта позиция в то же время ограничивала порывания Блока ближайших предшествующих лет к эстетике, прямолинейно объединяющей красоту и пользу. Вместе с тем формула «нераздельности и неслиянности» допускала развитие интереса Блока к общественным вопросам и его отрицательного отношения к декадентству и эстетизму, демонстративно уводящих от гражданской проблематики, от «пользы» к индивидуализму или «чистой красоте».[1]

В последующие предвоенные и военные годы Блок полностью отдается поэтическому творчеству — пишет поэму «Возмездие», драму «Роза и Крест», создает гениальные лирические стихи «третьего тома»,— но как критик, как автор статей работает мало. «Вообще подумываю о том, чтобы прекратить всякие статьи, лекции и рефераты, чтобы не тратиться по пустякам, а воротиться к искусству»,— пишет он своей матери еще в 1909 году (VIII, 278, ср. с. 309). И все же проблема народа и интеллигенции продолжает волновать Блока, хотя он уже не отводит ей в своей прозе того количества печатных страниц, которое отводил прежде.[2]

[1] Следует заметить, что само утверждение о «нераздельности и неслиянности» искусства и жизни, являясь в течение многих лет основным тезисом блоковской эстетики, не представлялось Блоку выражением универсального и непреложного закона существования искусства. Даже в статье «Искусство и газета» он высказывал надежду на возможное разрешение этого противоречия в будущем (V, 479), а в «Письме о театре» (1917—1918), выражаясь еще более определенно, писал, что искусство и жизнь, «эти вечные враги», «некогда должны стать друзьями» (VI, 273). (Ср. также заметку 1912 г. «Непонимание или нежелание понять?» — V, 481.)

[2] Однако *в 1915 г.*, перечисляя темы своих статей, которые «*были* и остались» для него главными, Блок на первое место все еще ставит темы об «интеллигенции и народе» и только после них — о театре и символизме («Автобиография», VII, 15).

Более существенное значение получила для него в ту эпоху тема индивидуального человека, страдающего, униженного, борющегося. Эта тема не вытесняет изначально присущего Блоку и характерного для многих идеологов XX века разных направлений обобщенного представления о народе или о формах и явлениях массовой жизни, подразумевающего полное господство мысли о сумме над мыслью о слагаемых. И все же эта тема, тема человека рядом стоящего («ты»), если не корректирует, то значительно дополняет такое представление. «Я живу как-то по-новому,— писал Блок жене еще в 1909 году,— вижу много «обыкновенных» людей и — к удивлению — очень интересуюсь ими». Интерес к конкретной, единичной личности для Блока, мыслящего в основном и до конца прежде всего лирическими обобщениями, являлся исключительно важным фактом, знаменующим рост гуманистического сознания поэта, иначе говоря, углубление его восприятий мира человеческого (ср. лирику Некрасова и «Пепел» Белого).

Однако после Октября, под влиянием революционных событий, Блок, не оставляя тему «индивидуального человека», снова и решительно обращается к вопросу о народе и интеллигенции. Он доводит эту проблему до предельного напряжения в своей статье «Интеллигенция и революция» (1918). В этой статье — вдохновенный призыв к интеллигенции, которая, утверждает Блок, не поняла смысла происходящих событий и отшатнулась от революции, хотя, по убеждению Блока, «интеллигенция всегда была революционна» и у нее звучала «та же музыка, что и у большевиков» (VI, 8) (ср. в статье о Катилине — образ умеренного «либерала», «интеллигента» Цицерона, разоблачавшего бунтаря Катилину).

Проблема народной России и интеллигенции не ставилась Блоком, как он сам впоследствии признавался (VI, 453), в идейно-политическом или социальном плане. Он не пытался социально определить понятия «народа» и «интеллигенции» и дифференцировать каждое из этих понятий. Даже в 1909 году он считал, так ему казалось, что «*концепция* живой, могучей и юной России» еще не схвачена «железным кольцом мысли» (VIII, 277). Он подходил к понятиям «народа» (России) и «интеллигенции», как уже говорилось, суммарно, лирически-абстрактно, улавливая в них прежде всего то, в чем он видел их «музыкальное» значение. «Россия

здесь,— писал Блок в 1918 году, подводя итоги своих раздумий,— 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*. Точно так же и слово «интеллигенция» берется не в социологическом его значении; это — не класс, не политическая сила, не «внесословная группа», а опять-таки особого рода соединение, которое, однако, существует в действительности и, волею истории, вступило в весьма знаменательные отношения с «народом», со «стихией», именно — в отношения борьбы» (VI, 453).

Такой лирически обобщенный подход Блока отнюдь не лишал проблему острого общественного смысла и непреходящей актуальности. Тем более что «музыкальное» толкование понятий «Россия», «народ» и «интеллигенция» и очевидное нежелание Блока подробно и в прямой форме обсуждать социальную проблематику, в частности говорить о социальной дифференциации, не мешало ему, вопреки приведенному выше его позднейшему заявлению, различать в содержании этих понятий социальный момент, мыслить народ в слитном образе крестьянства — в первую очередь и рабочего класса — во вторую, и противопоставлять народу интеллигенцию не только в духовном, но, по сути, и в социальном смысле.

Не предаваясь сентиментальной идеализации народа, Блок, как можно заключить уже из ранних его статей и некоторых ранних стихотворений (они названы выше), признавал народ носителем жизни, «целостного сознания», вместилищем тех творческих сил, от которых зависит будущее. Блоку было близко толстовское понимание народа как «таинственного, иррационального существа, из недр которого явятся неожиданные вещи — новое устройство мира».[1] Но прямое влияние на весь

[1] Формулировка Юлиуса Фребеля, основанная на его беседе с Толстым. (Цит. по кн.: Н. Н. Гусев. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1855 по 1869 год. М., 1957, с. 369). Ср. исключительно близкие Блоку мысли, сформулированные в книге Герцена «С того берега»: «Народы, массы — это стихии, океаниды; их путь — путь природы, они, ее ближайшие преемники, влекутся

этот комплекс блоковских раздумий оказали такие разноликие течения русской мысли, как славянофильство (оно принималось Блоком за вычетом идеи о «народе — богоносце», «православия и самодержавия»), как народничество (без его позитивизма и социально-экономических концепций) и особенно то соединение идей и умонастроений, связанное с именами Достоевского и Ап. Григорьева, которое получило название «почвенничества».

Вместе с тем, помимо этих генетических, «вертикальных» отношений, статьи Блока о народе и интеллигенции находились в самом близком соседстве и контакте с современными им явлениями литературы и литературного быта («горизонтальный разрез»). В сущности говоря, по своему объективному содержанию искания и устремления Блока, отразившиеся в этих статьях, можно сблизить с теми аморфными и все же явными течениями внутри символизма и на его окраине, которые иногда условно назывались в литературе *неонародничеством* и которые Михаил Пришвин наименовал «эстетическим народничеством».[1] На этих путях Блок встречался или, правильнее сказать, внутренне перекликался с такими поэтами, как «ушедшие в народ» (в сектантство, в толстовство) Александр Добролюбов и Леонид Семенов, как вышедший из олонецкого старообрядческого крестьянства Николай Клюев, как сосредоточивший свои поэтические усилия на стилизациях национального фольклора и славянской языческой старины Сергей Городецкий, как упомянутый уже Пришвин с его погоней за этнографической архаикой, ставшей предметом его ранних книг, и отчасти как Андрей Белый, который, отмежевываясь от лирической публицистики Блока, в то же время фактически затрагивал в своем творчестве

темным инстинктом, безотчетными страстями (...) ринутые в движение, они неотразимо увлекают с собою или давят все, что попало на дороге...» (А. И. Герцен. Собр. соч. в тридцати томах, т. 6. М., 1955, с. 80).

[1] М. Пришвин. Охота за счастьем (1926). Собр. соч., т. 4. М., 1957, с. 242. О том, что блоковское «народничество» глубоко отличается от русского народничества в подлинном историческом значении этого понятия, указывалось тогда в социал-демократической печати (см.: В. Базаров. Богоискательство и богостроительство. — В сб.: Вершины. СПб., 1909, с. 333). Сам Блок, согласно его позднейшему признанию, «склонялся всегда более к народничеству, чем к марксизму» (запись 1919 г. — копия — ИРЛИ).

близкие Блоку темы (см. статью «Луг зеленый», 1905, и сборник стихов, посвященный памяти Некрасова, «Пепел», 1909).[1]

Как и названные выше авторы, Блок интересовался — и это сказывается в его статьях — «религиозными исканиями» в народе, сектантством, фольклором, «настроениями деревни». Вместе с тем — и это опять-таки отразилось в его лирической прозе — в подходе к этим вопросам он существенно расходился со своими соратниками. Именно у Блока, а не у них, весь этот комплекс размышлений и устремлений превращался в публицистику — с открытым выходом к традиционной для русской общественной мысли проблеме взаимоотношений народа и интеллигенции и с политическим подтекстом. Кроме того, Блок, тяготевший на ранних этапах своего развития, как и эти авторы, к архаизированному представлению о народе, постепенно отходил от этого представления и, в отличие от большинства поэтов, причастных к «неонародничеству», сумел увидеть характерные и вполне реальные черты в лице современной народной России (в этом отношении Блок во многом сближается с творчеством А. Белого).

Основные выводы, вытекающие из беспокойных мыслей Блока о народе и интеллигенции, вполне очевидны. Интеллигенция, по Блоку, не смыкается ни с правящей верхушкой, ни с буржуазией (VI, 18), но оторвана от народа, относящегося к ней недружелюбно и подозрительно. Многомиллионные массы народа и интеллигенция не понимают друг друга в самом главном, хотя между ними и существует тонкая «соединительная черта», на которой возможны «встречи» и «соглашения», вызывающие к жизни явления «больших людей» и «большие дела» (Гоголь, славянофилы и в той же связи — Горький). Но такие исключения бывают редко и только подтверждают сложившуюся ситуацию — от-

[1] Неонародническая тенденция, в частности соотнесенная с ней проблема народа и интеллигенции, отразилась тогда и в теоретических работах Вяч. Иванова, особенно в его статье «Русская идея» (1909). При этом у Вяч. Иванова с его отвлеченно-утопическим строем мышления, в отличие от Блока, гражданская сторона этой проблемы была ослаблена и выдвинут на первый план религиозный аспект. Тем не менее неонароднические тяготения обоих поэтов давали некоторые основания журналу «Русская мысль» назвать Блока как автора статей союзником Вяч. Иванова («Русская мысль», 1910, № 1, с. 37).

чуждение. Иначе и быть не может: «Интеллигенция все более пропитывается «волею к смерти», тогда как народ «искони носит в себе волю к жизни» (V, 327). Интеллигенция внутренне опустошена, разъедена иронией и, в силу своей беспочвенности, не способна к подлинному творческому созиданию. Подлинная литература, по убеждению Блока, должна быть органически связана с душой народа и не может существовать в одной лишь сфере истощенной цивилизации образованного общества. Писатели, какими они были в лучшие времена и должны быть, — «органы чувств» родины, «не слепые ее инстинкты, но ее сердечные боли, ее думы и мысли, ее волевые импульсы» (1910, V, 444). Разрыв народа и интеллигенции трагичен для интеллигенции и может привести ее к гибели.

Образ России (народа) двоится в статьях Блока, оставаясь при этом по-тютчевски загадочным (Тютчев: «Умом Россию не понять (...). В Россию можно только верить»). Один из ее ликов поэтически материализуется в непонятной, молчаливой, таящей угрозу и намекающей на какие-то грядущие свершения усмешке мужика, у которого «сила нездешняя» (V, 91—94, 323, 327). Другое ее лицо, связанное с первым и вместе с тем отрывающееся от него и подымающееся над ним — «Россия в мечтах» (Блок), Россия — «дитя Гоголя», «красавица Россия» (V, 344), «чудесное видение», глядящая на нас «из синей бездны будущего» (V, 378—379).

Тема народа (России) и тема интеллигенции входят в статьях Блока в систему логических отношений, которая, однако, не выстраивается в ряд сложных умозаключений и сохраняет относительную простоту. Но зато эти темы, в соответствии с определением Блока и общим строем его прозы, приобретают в ней «музыкальное значение», превращаясь в два взаимодействующих лирических потока. При этом основные массивы блоковского текста отводятся тому кругу явлений, которые связаны с бытием интеллигенции — душевным, идейным и литературным. Говорится о ее «торопливости», отвлеченности и ее индивидуализме, порождающем литературную суетливость, модную шумиху и вместе с тем — пессимизм, нигилизм и декадентство. Однако весь этот поток характеристик, в большинстве негативных, сопровождается в блоковских статьях затаившейся, неизмен-

но присутствующей в них и контрастирующей с образом интеллигенции, который в них возникал, лирической мыслью о народе и России как оздоровляющем начале. И присутствие этого «второго потока», самое его существование утверждается его спорадическими обнажениями, не частыми, но исключительно значимыми выходами его на поверхность. Именно такова внутренняя структура статьи «Народ и интеллигенция» или — в другом варианте — статьи «Вопросы, вопросы и вопросы», в которой все разделы, за исключением последнего, наполненные сомнениями и отрицаниями, представляют собой своего рода обзоры злободневных интеллигентских исканий, интеллигентской суеты, а последний раздел («Тройка») — яркое и как будто неожиданное обнажение подразумеваемого лирического фона — ориентированная на Гоголя высокая и торжественная медитация о России (подробнее о структуре этой статьи говорилось выше).

И все же блоковское противопоставление народа и интеллигенции воспроизведено мною лишь схематически и требует уточнений. Данные Блоком характеристики и оценки каждой из противопоставляемых величин не были прямолинейными и однокачественными. О двойственном характере возникающего в его статьях образа России уже говорилось. Таким же, даже более сложным, было отношение Блока к интеллигенции.

Статьи Блока показывают, что он занимал по отношению к интеллигенции критическую позицию. При этом в его критике содержался в значительной степени элемент саморазоблачения: в «пороках» интеллигенции (прежде всего индивидуалистической) он видел, преувеличивая их, свои собственные недостатки. Но это не значит, что он не понимал прогрессивной роли, которую интеллигенция — в целом — играла в истории общественного развития России, ведя борьбу с ненавистными ему косными силами «старого порядка» и защищая идеи демократического гуманизма. По крайней мере, в тех случаях, когда Блоку приходилось сопоставлять интеллигенцию с антинародной привилегированной верхушкой, он сознавал себя принадлежащим к интеллигенции и разделяющим если не все ее мировоззрение в том или другом варианте, то, бесспорно, ее передовые гражданские принципы. «Ведь я, Василий Васильевич,— писал Блок в известном письме В. В. Розанову,— 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», то есть, как говорят теперь,— «интеллигент». Это значит, что я могу сколько угодно мучиться одинокими сомнениями как отдельная личность, но как часть целого я принадлежу к известной группе, которая *ни на какой компромисс* с враждебной ей группой (то есть с консерваторами и реакционерами всех видов.— *Д. М.*) не пойдет. Чем более пробуждается во мне сознание себя как части этого родного целого, как «гражданина своей родины», тем громче говорит во мне кровь» (17 февраля 1909, VIII, 274).

И еще раньше — в статье «Народ и интеллигенция»: «С екатерининских времен проснулось в русском интеллигенте народолюбие и с той поры не оскудевало. Собирали и собирают материалы для изучения «фольклора»; загромождают книжные шкафы сборниками русских песен, былин, легенд, заговоров, причитаний ⟨...⟩ печалуются о народе; ходят в народ, исполняются надеждами и отчаиваются; наконец погибают, идут на казнь и на голодную смерть за народное дело ⟨...⟩. Это — со стороны «интеллигенции». Нельзя сказать, чтобы она всегда сидела сложа руки. Волю, сердце и ум положила она на изучение народа» (1908, V, 322). И в другой статье, как бы от имени некоего коллективного «мы» русской интеллигенции, вспоминая о великом прошлом созданной ею культуры: «...мы проявили всю эту великую любовь и великую готовность быть верными священным заветам великих теней прошлого; точно так же, как мы сейчас, в 1908 году, в Петербурге, от мокрых сумерек до беззвездной ночи горели огнем бескорыстной любви и бескорыстного гнева,— точно так же горели этим огнем в том же Петербурге, и, надо полагать, в те же часы,— в сороковых годах — Герцен и Белинский, в пятидесятых — Чернышевский и Добролюбов, в шестидесятых... и т. д., и т. д. ⟨...⟩. Рядом мрак окружающей действительности, но ведь он был всегда, но сквозь этот мрак мы проследуем так же победоносно, как наши великие предшественники» (1908, V, 335—336).

Такие высказывания, как и все относящееся у Блока к этому вопросу, между прочим, опровергают имеющее место в работах о Блоке толкование образа «татарского стана» в цикле «На поле Куликовом» как иносказательного обозначения русской интеллигенции, которая будто

бы оказывается в положении ожидающей боя с войском Дмитрия Донского — с русским народом (!).[1] О существовании этой искажающей интерпретации следует особенно пожалеть, поскольку поэма «На поле Куликовом» — не только одна из вершин творчества Блока в историко-литературном смысле, но и произведение остроактуальное, сохранившее свое обобщающее символическое значение и силу, т. е. наполняющееся новым содержанием и в наше время. Важнейший аргумент, выдвигаемый в пользу такого непродуманного, но весьма показательного толкования, — совпадение «куликовских» образов цикла с образами, входящими в текст статьи «Народ и интеллигенция» (V, 323—324), — нельзя не признать несостоятельным: смысловое наполнение, функция этих образов в стихах и в статье далеко не адекватны.

Разбираясь в этом вопросе, нужно помнить, что Куликовская битва у Блока — это именно Куликовская битва во всем ее историческом бытии, с живыми историческими последствиями и живыми аналогиями. Символический смысл блоковских образов *вытекает* здесь из их исторического характера, а не привносится извне. В стихах Блока Куликовская битва — великое дело русского народного духа и народной силы — совершившееся, совершающееся и расширяющееся по своему захвату и глубине. Думается, что в расширении и углублении блоковского образа «татарского стана» и нам следует опираться не столько на статью «Народ и интеллигенция», сколько на все содержание историософских взглядов Блока, на его понимание «цивилизации» и тех растущих в ней реальностей, которые он, вслед за Вл. Соловьевым, развивая прогнозы философа, условно называл «панмонголизмом» и «желтой опасностью», то есть своекорыстным, тираническим, грозным нигилизмом во всех его идеологических (вернее демагогических) социальных и национальных формах. При этом наиболее конкретное и явственное воплощение этого зла Блок, как и большинство его мыслящих современников, находил,— *отнюдь не ограничиваясь этим*,— в порабощаю-

[1] Эта версия, к сожалению, бытует в научной литературе о Блоке и принимается за истину до сих пор, — например, в статье Г. А. Левинтона и И. П. Смирнова «На поле Куликовом» Блока и памятники Куликовского цикла» (сб. «Куликовская битва и подъем национального самосознания». Л., 1979, с. 73).

щих силах старого режима. «Единственный враг наш,— писал Блок матери,— российская государственность, церковность, кабаки, казна и чиновники...» (1909, VIII, 281). Очевидно, такое толкование цикла реальнее и естественнее сближения орды Мамая с интеллигенцией, которое имеет лишь потенциальное право на существование, поскольку блоковскую оценку интеллигенции, как мы видели, ни в коей мере нельзя свести к чистому отрицанию. Примирение русского народа с Мамаем было невозможно, тогда как на соединение народа с интеллигенцией, хотя бы в будущем, Блок надеялся.

И все же некоторые психологические предпосылки к изложенному здесь ошибочному толкованию у исследователей Блока существовали и помимо аргумента о совпадении текстов цикла и статьи. Внутреннее задание выступлений Блока, конечно, заключалось не в том, чтобы выявить положительное значение интеллигенции в истории России, которое он, как мы видели, вполне признавал. Явная и очевидная для всех критика интеллигенции в блоковских статьях заслоняла в сознании читателей и даже исследователей заложенное в подтексте этих статей менее явное признание высокой исторической роли интеллигенции, которое оставалось в силе, вопреки всем справедливым и не вполне справедливым претензиям, предъявляемым ей Блоком.

Есть основания думать, что блоковское критическое отношение к интеллигенции как бы соответствовало трем концентрическим кругам его восприятия, может быть недостаточно четко осознанным самим поэтом. Наиболее внутренний, «интимный» круг ограничивался для Блока его собственной личностью, которую, как уже было сказано, он не мог не связывать с интеллигентской культурой и психологией и не судить с высоты непрестанно развивавшихся критериев своей общественной совести. Иначе говоря, его критика интеллигенции соответствовала его самокритике. «Я бью *сам себя*, таков по преимуществу смысл моих статей, независимо от литературных оценок...» — писал он А. Белому в октябре 1907 года (VIII, 212). Вторым, внешним по отношению к первому, концентрическим кругом являлось для Блока представление об индивидуалистической, элитарной интеллигенции, в которой он видел не только черты, независимые от него лично, но опять-таки и то, что в нем самом казалось ему сомнительным или неприемле-

мым — «индивидуализм», «эстетизм» и пр. Этот круг *по существу* и явился непосредственным предметом его критики. Наконец, третий, самый широкий круг в этой подразумеваемой схеме составляла вся масса русской интеллигенции. В своих статьях Блок называл именно ее и как автор отвечал именно за такое ее понимание. Суть и судьба всех слоев интеллигенции — индивидуалистической и демократической — представлялись ему перед лицом народной стихии и надвигавшейся революции в конечном счете общими, и он не направлял свое внимание на то, чтобы разграничить их между собой. В недооценке этих различий внутри интеллигентских масс и заключается одна из причин уязвимости блоковских статей на эту тему,— причина, которая была отмечена и в современной ему критике. [1]

Статьи Блока, о которых идет речь, писались для того, чтобы обратить внимание на остроту и тревожность создавшегося положения, — и он имел к этому основание. Блок видел свою задачу в том, чтобы внушить интеллигенции чувство тревоги и ответственности за все, что происходит в современной России, вернуть интеллигенцию к сознанию реальности, втолковать ей, что «тут дело» в самом ее существовании, в ее «жизни и смерти». [2] До Октябрьской революции он не пытался говорить о больших и конкретных путях, ведущих к разрешению проблемы, и не призывал интеллигенцию к определенным действиям широкого масштаба, которые вывели бы ее из тупика. Однако в пределах своей «профессионально-эстетической» области Блок, имея в виду эти общие проблемы, предупреждал деятелей театра и литературы об опасности, которой угрожает им самоизоляция, и о необходимости преодолеть эту изоляцию (в дальнейшем и диагнозы и прогнозы Блока и стоящие за ними подразумеваемые призывы будут уточнены).

Так или иначе Блоку было ясно, что единственным выходом для интеллигенции являлось сближение ее с народом. Он не терял надежды на то, что трагическая ситуация разобщения интеллигенции с народом может быть преодолена. «На первый план я ставлю вопрос о том, как интеллигенции найти связь с народом», — писал он С. А. Венгерову 4 декабря 1908 года (VIII, 264)

[1] Г. Чулков. Memento mori. «Речь», 1908, 22 декабря.

[2] Заключительное слово Блока в прениях по его докладу «Народ и интеллигенция» (1908, IX, 126).

по поводу своего доклада «Народ и интеллигенция», несколько ретушируя — конечно, бессознательно — содержание этого доклада. Блоку хотелось верить, «что народ, что интеллигенция — вскоре (как я чаю и многие чают) будет одно».[1] Чувство надежды, хотя и смутной, на соединение интеллигенции с народом звучит также в его стихотворении «Осенняя воля», и в пьесе «Песня Судьбы», и в задуманном финале поэмы «Возмездие».

И все же Блок представлял себе интеллигенцию прежде всего в образе ее индивидуалистически настроенной элиты, недооценивал роль уже сложившихся кадров демократической интеллигенции и, думая, что говорит в своих статьях об интеллигенции в ее совокупности, фактически, как уже отмечалось, обращался в них к одной лишь элитарной ее части. Поэтому, несмотря на оговорки, он не вполне ясно понимал значение того положительного вклада, который интеллигенция могла внести и уже вносила в народную жизнь, и заметно сгущал краски в своих отрицательных отзывах об интеллигенции в целом.[2] Более того, Блок сходился со славянофилами и Л. Толстым, признававшими, что нужно не учить народ, а в высоком духовном смысле учиться у него. Отличие Блока от славянофилов, которым он, бесспорно, симпатизировал, заключается, как уже говорилось, в его рез-

[1] Из письма Блока к В. В. Розанову 1909 г. Ср. статью Блока под условным названием «Ответ Мережковскому» (1910, V, 444).

[2] Стоит обратить внимание на то, что в высказываниях Блока о русской интеллигенции, относящихся к последним годам его жизни, стали звучать те ноты, которые прежде таились в подтексте его статей. В своем предсмертном стихотворении «Пушкинскому Дому» (1921) он с волнением и сочувствием вспоминает искания, надежды, свободолюбие, веру в будущее, которыми жили близкие ему люди, принадлежавшие к русской интеллигенции. Вместе с тем в своем отзыве 1920 г. на пьесы К. К. Тверского, представленные на конкурс, Блок с негодованием отмечает присутствие в них «визгливой погромной нотки по адресу интеллигенции» и называет эту тенденцию автора «бессовестной» (А. Блок. Собр. соч., т. 12. Л., 1936, с. 163). Правда, в марте 1919 г. в своей беседе с Горьким Блок еще говорил о русской интеллигенции «словами осуждения». Горький не принял этих осуждающих слов Блока и решительно вступился за интеллигенцию. «Я сказал, — вспоминает Горький, — что, по моему мнению, отрицательное отношение к интеллигенции есть именно чисто «интеллигентское» отношение. Его не мог выработать ни мужик, знающий интеллигента только в лице самоотверженного земского врача или преподобного сельского учителя; его не мог выработать рабочий, обязанный интеллигенту своим политическим воспитанием. Это отношение ошибочно и вредно...» (М. Горький. А. А. Блок. Собр. соч. в тридцати томах, т. 15. М., 1951, с. 330).

ко отрицательном отношении к существующему православно-самодержавному строю и в признании стихийной революционности русского народа. Не случайно в исключительно важной в этой плоскости аллегорической пьесе «Песня Судьбы» одним из главных препятствий на пути героя-интеллигента Германа к Фаине (некое подобие России) является ее Спутник, олицетворяющий государственную бюрократическую власть.

Таким образом, мысли о народе и интеллигенции, при всей нечеткости их социальной проекции, получили у Блока стихийно-демократическое направление. Они вели Блока к признанию решающего значения народа в судьбе мира и в судьбе культуры. Они были связаны с непримиримым отношением Блока к буржуазной пошлости, к мещанству, самоуспокоенности и к декадентскому индивидуализму. Их сопровождала вместе с тем ненависть Блока к реакции, ко всей системе полицейско-бюрократической государственности и растущее в нем революционное сознание. Понятно, что Блок еще задолго до Октября страстно ожидал появления новой демократической интеллигенции, которая должна обновить жизнь и искусство, и отмечал, что этот процесс пополнения интеллигенции новыми силами, выходящими из недр народа, уже начинает осуществляться (см.: V, 275). Понятно также пафосное обращение Блока к интеллигенции после Октября с напоминанием о ее революционном прошлом и призывом работать вместе с большевиками («Интеллигенция и революция», «Ответ на анкету «Как выйти из тупика?..», 1918).

Здесь уместно сказать о *пророческом*, вещем голосе, звучащем на всех этапах творческой жизни Блока, — в «Стихах о Прекрасной Даме», в цикле «На поле Куликовом», в статьях «О театре» и «Пламень» (о книге Пимена Карпова), в стихотворении «Голос из хора», *открывающем* сборник Блока «Седое утро», в «Ямбах», в поэме «Возмездие» и во многих других произведениях и высказываниях и, главное, — если говорить о самой сути, о сокровенной потенциальной природе его творчества, — то и во всем, что им было создано. Блок предсказывал исполнение давних надежд и вместе с тем суровые испытания, предстоящие России (и, может быть, не только России) в самом близком будущем, — ожидающие ее «неслыханные перемены, невиданные мятежи». «Та *действительно* великая, действительно мучительная, действительно *пе-*

реходная эпоха, в которую мы живем, — писал Блок в 1908 году, — лишает нас всех очарований, и на всех перекрестках подстерегает нас какая-то густая мгла, какое-то далекое багровое зарево событий, которых мы все страстно ждем, которых боимся, на которые надеемся» (V, 257).

Эту пророческую ноту в голосе Блока отмечали едва ли не все его исследователи. В отдельных случаях исключительное внимание к пророческому дару Блока доходило до чрезмерности. Думаю, в связи с этим, что заглавие последней книги о Блоке Вл. Орлова «Гамаюн» (имя вещей сказочной птицы) вряд ли себя оправдывает, хотя и заимствовано из юношеского стихотворения самого Блока, которое было внушено картиной на эту тему В. Васнецова. Если оставить в стороне вопрос об уязвимой стилистике этого названия, связанной с поэтикой В. Васнецова, приходится сказать, что оно в какой-то мере смещает наше представление о поэте — выделяет существенное и знаменательное в нем, но все же особенное за счет общего, безгранично превосходящего это «особенное» по сложности и богатству. И вполне естественно, что весь состав книги, ориентированной, как и должно быть, на многостороннюю характеристику Блока, сопротивляется ее названию. Однако это нарушение пропорций в образе поэта, само по себе вызывающее сожаление, приносит известную пользу — оттеняет важность вопроса, о котором идет речь. Напряженное, тревожное и трепетное вглядывание Блока в будущее своей страны и предвидение грядущих перемен, тесно связанное, между прочим, с темой народа и интеллигенции, имеет в нашем представлении о Блоке огромное значение.

Конечно, подход Блока к этой теме на всех стадиях развития Блока не давал ее нового логического решения, но вносил в нее тот особый блоковский «музыкальный смысл», тот пафос поэтической совести и то напряженное чувство тревоги, которые придавали этой теме силу, своеобразие и обеспечивали бесспорное право на существование. Блок шел наперерез настроениям буржуазной индивидуалистической интеллигенции, стремившейся к самоуспокоенности и отказу от идейного и любого соприкосновения с гражданской жизнью страны. Вместе с тем Блок нарушил в этих статьях, по сути публицистических, негласно существующие в символизме

запреты и в то же время не защитил себя узаконенным для публицистической тематики оружием логики, философии и социологии. Поэтому нетрудно объяснить насмешки и почти единодушный скепсис, которыми, как уже говорилось, были встречены статьи Блока о России и интеллигенции в символистских кругах.

11. ЭЛЕМЕНТЫ ПОЭТИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ

Размышления о народе и интеллигенции в большей мере, чем многое другое, были связаны с приближением Блока к реальному содержанию русской общественной жизни начала XX века. Но в прозе Блока, как это видно из того, что было сказано выше, отразились не только его попытки осмыслить общественную жизнь современности, но и то, что можно назвать его *поэтической философией культуры.*[1] При этом в развитии и конкретизации философских тем Блока огромное и даже решающее значение имели стимулирующие их его «публицистические раздумья».

Конечно, поэтическое мировоззрение Блока может быть названо философским лишь условно.[2] Блок никогда не считал себя теоретиком и не был им. «Философского credo» я не имею, ибо не образован философски» (1907, VIII, 197), — писал он А. Белому. Поэтические образы, созерцания и лирические медитации преобладали у него над тезисами, выводами, доказательствами. Его творческое сознание, ищущее адекватности выражения нового содержания жизни, как уже было сказано, не находило этой адекватности в системе общепринятых, автоматизированных (по крайней мере согласно его восприятию) понятий. Отсюда — стремление Блока выразить это не сводящееся к логике содержание средствами ассоциативной, метафорической речи. В метафорические формы облекались и его философские размышления.

В прозе Блока мы находим и его высказывания, относящиеся к философии культуры, и его мысли о сущности искусства.

---

[1] В применении к теориям Вяч. Иванова Блок употребляет выражение «лирическая философия» (V, 17).

[2] Здесь и далее в ряде случаев неизбежно приходится возвращаться к некоторым проблемам, уже поставленным (в ином ракурсе) в этой книге, в ее первом разделе «Идея пути в поэтическом мире Ал. Блока».

Поэтическая философия культуры наиболее полно представлена в статье Блока «Крушение гуманизма», написанной в последний период его жизни — в 1919 году. Но выраженные в этой статье взгляды складывались у Блока еще задолго до Октябрьской революции и уже намечались в его высказываниях начиная с 1907—1908 годов и даже ранее. Поэтому привлечение позднейших суждений Блока для объяснения его духовной жизни предшествующего периода в какой-то мере допустимо и целесообразно.

Первые из наиболее характерных прозаических опытов Блока, напечатанных в журналах (рецензии на книги А. Белого и Брюсова и статья о Вяч. Иванове), тесно соприкасаются с ранним периодом его лирического творчества — с атмосферой и символами «Стихов о Прекрасной Даме». Еще не выйдя из сферы «соловьевской» ориентации, Блок в этот период в своих критических выступлениях был далек от общественно-исторического мышления. Стиль мысли и словесную форму этих выступлений Блока можно условно назвать мистическим импрессионизмом (его не следует смешивать с импрессионизмом чисто эстетическим). Блок не пытается строить на материале рецензируемых книг какие-либо концепции, но в его характеристиках вполне определенно ощущается основное для него в то время представление о «мировой тайне», о божественной одушевленности всего сущего, о близости мистического преображения.

«Все это снилось мне когда-то,— писал молодой Блок в отзыве на «Вторую симфонию» Андрея Белого.— Лучше: грезилось 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. А наверху шевелилась занавеска, готовая упасть, скрывая от меня сумерки богопознания! (...) «Приближается утро, но еще ночь» (Исаия). Ее музыка смутна. Звенят мигающие звезды, ходят зори, сыплется жемчуг; близится *воплощение*. Встала и шепчет над ухом — милая, ласковая, ты ли?» (1903, V, 525).

Приведенная выдержка — одно из крайних выражений мистико-импрессионистического стиля ранней блоковской прозы, но самая возможность такого стиля для Блока тех лет характерна и показательна.

Исходный пантеистический символ в мировоззрении

молодого Блока — «мировая душа», «вечная женственность», — конечно, имеет прямое отношение к философии романтического идеализма и к мистическим медитациям самого поэта, а в конечном счете — к древнему мифологическому мировоззрению. Но сквозь эту мистическую оболочку просвечивает не столько мистическая, сколько *поэтическая* мысль Блока о единстве мировой жизни, о ее полноте и гармонии, для Блока — скрытой, полуоткрывшейся, тайной гармонии («мир прекрасен — втайне», — писал он в 1911 году, VIII, 377). Недаром в предисловии к своим драмам (август 1907) Блок раскрыл символ «вечной женственности» в имманентном его значении, как ознаменование «*жизни* прекрасной, свободной и светлой» (IV, 434).

Процесс затухания мистических настроений юности привел к тому, что апелляции Блока к «душе мира» потеряли прежнюю напряженность и перестроились. «Ты в поля отошла без возврата», — говорится об этом в его стихах. Представление о «женственной» сущности мира, при всей своей широте и зыбкости, казалось уже недостаточно широким и вместе с тем слишком эзотерическим, то есть не могло вполне удовлетворить потребности расширяющегося и идущего навстречу общепринятым *формам* мышления сознания поэта. В прозе Блока появляется тогда новый универсальный символ, генетически связанный в ней с идеей «души мира», но лишенный мистической догматизации: *стихия*. О специфических явлениях стихийности, характерных для русской культуры начала века, и об отражении этих явлений в поэтическом сознании Блока уже говорилось в разделе о пути поэта. Здесь, в отличие от этого раздела, следует обратить внимание на то, что объективному проявлению стихийности в творческом сознании и в поэзии Блока сопутствовала осознанная идея стихийности, проходящая сквозь его критическую прозу. Наиболее широко он развернул эту символическую идею (или «категорию») в статье 1908 года «Стихия и культура», в которой философски обобщается лирико-публицистическая тема доклада Блока «Народ и интеллигенция». В понимании символической идеи «стихии» у Блока есть совпадение с толстовскими мыслями о стихийности («Казаки», «Война и мир»), с поэтической концепцией стихии в лирике Тютчева и вместе с тем с распространенным в начале столетия учением о «дионисийском» начале. «Стихия», по Блоку, есть про-

явление мощных раскованных сил природы, человека и человечества. Блок называл стихию «свободно парящей», «не отрывающейся от земли» (1905, V, 17). «Стихия» у Блока — в отличие от «природы» у Руссо — вне категорий добра и зла. Она является источником жизненности и творческой энергии людей, которые к ней близки — «стихийных людей», — и могучим врагом всего «искусственного», оторванного от стихии. Человек, по Блоку, борется со стихиями и любит их: «он смотрит на них одновременно с любовью и с враждой» (VI, 366).

И опять-таки к этому отвлеченному толкованию символическая идея «стихии» у Блока не сводится. В его построениях носителем «стихии» ближайшим образом являлись народные массы, которые представлялись Блоку прежде всего в образе русского народа, народной России. Обобщенная мысль о России как о едином национальном организме или человекоподобном существе, источнике неиссякаемого духовного богатства, выдвигается Блоком и в прозе и в стихах.[1]

Наряду с поэтической категорией «стихии» в прозе Блока возникает родственная ей символическая идея: «лирика» (см. статью 1907 года «О лирике», ср. предисловие к «Лирическим драмам» 1908 года). Речь идет не просто о лирических произведениях, а о том, что лежит в их основе — об особом строе сознания, в котором свобода эстетического движения души безраздельно господствует над любыми нормами, принципами и запретами. В сущности говоря, Блок имел в виду не столько лиризм вообще и книжную лирику, как таковую, сколько *современный* ему индивидуалистический лиризм, относящийся ко всем жанрам и вместе с тем выходящий за пределы литературы (такое толкование подсказывают и другие статьи Блока 1907—1908 годов, см.: V, 164, 235). Если

[1] Не исключена возможность, что мысль о России как «существе», выявленная в наброске Блока «Ответ Мережковскому» (1910) и в его лирическом цикле «Родина», выросла у Блока не только из общераспространенной поэтической формулы «мать-родина», но также из философской концепции Огюста Конта, истолкованной Вл. Соловьевым в статье «Идея человечества у Августа Конта» (эта идея, по-видимому, восходит к античному представлению о человекоподобии космоса — см. «Тимея» Платона). Статью Вл. Соловьева Блок прочел с большим вниманием (см. мою работу: «Материалы из библиотеки Ал. Блока (К вопросу об Ал. Блоке и Вл. Соловьеве)». — «Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена». Факультет языка и литературы, т. 184, вып. 6, 1958, с. 375) и откликнулся на нее в своей речи «Рыцарь-монах» (V, 453).

«стихия» в широком смысле обозначала для Блока некоторую онтологическую «объективную» реальность, то «лирика» соответствовала для него субъективному аспекту «стихии» — проявлениям ее в сознании поэта. И «стихия» и «лирика» для Блока не содержат в себе определенных оценок, ответов и критериев. «Лирика не принадлежит к тем областям художественного творчества, которые учат *жизни*», — писал Блок в предисловии к «Лирическим драмам». Он утверждал также, создавая некую мыслимую гиперболу лирического начала, право поэта на полное и неограниченное своеволие в пределах своей поэзии.

Статья «О лирике», больше чем многие другие произведения критики Блока, прикрепляется к определенному моменту в его эволюции и определяется этим моментом даже по стилю, вначале несколько манерному, со следами ориентации на модернистскую прозу. Это было время интенсивного развития индивидуализма Блока и вместе с тем растущей в нем контролирующей мысли о несостоятельности индивидуализма. Статья «О лирике» и являлась утверждением лиризма индивидуалистической поэзии — утверждением, в котором уже таилась явная тревога и неудовлетворенность этой поэзией. Не случайно Блок называет поэта, живущего в мире той лирики, о которой говорится в статье, «заживо погребенным», замкнутым от действительности (1907, V, 134). «Апология» лирики в названной статье, по существу, отражала тот внутренний комплекс, над которым Блок 1907 года в *своем теоретическом сознании* уже подымался (наиболее полная реализация его — в стихах «Снежной Маски», в которых, впрочем, имеется и противоборствующее ему начало).[1]

Представление о «стихии» сохранило свое значение в сознании Блока до конца его жизни. Блока влекли к «стихии» ее энергия, жизненность, ее единство с природой. Однако «стихия» в понимании Блока оставалась нейтральной по отношению к высоким духовным ценно-

[1] В *предшествующей* статье «О реалистах» (май — июнь 1907) Блок заявлял о необходимости преодоления околдовавшего «нашу литературу» «прекрасного» и «страшного» лирического сна. При этом одним из путей к преодолению «лирики» представлялась Блоку трагедия (V, 107). Ср. его письма Белому от 23 сентября и 1 октября 1907 г., в которых Блок расценивает свою статью «О лирике» как «преследование» самого себя (VIII, 209, 212—213).

стям и к идее развития. Очевидно, представление о «стихии» самой по себе не могло помочь укреплению веры Блока в духовные возможности жизни, в ее движение к лучшему, — веры, которую не подавили характерные для него пессимистические наслоения. Все это объясняет употребление Блоком другого символа, близкого по своему значению символической категории «стихия» и вместе с тем заметно отличающегося от нее — «музыка».[1]

О концепции «музыки» у Блока отчасти говорилось в первом разделе этой книги. Идея «музыки» получила развитие в поэтическом сознании Блока раньше, чем идея «стихии», но приобрела особенную актуальность и была осознана им как основополагающий принцип в период полной его зрелости. Блок, как показывает его первое письмо к Андрею Белому (от 3 января 1903 года), приблизился к концепции «музыки» еще в юности, вероятно читая о пифагорейцах, вникая в оперы Вагнера и в статью Белого «Формы искусства», построенную на идеях Шопенгауэра. Касаясь указанного письма, Виктор Гольцев, один из первых критиков-литературоведов, затронувших эту тему, справедливо отмечает, что Блок оставался верен выраженным в нем мыслям о «музыке» всю свою жизнь.[2] Однако в течение долгого времени эти

---

[1] Необходимо заметить, что прославление стихийности не было у Блока безудержным и, само собой разумеется, не превращалось в апологию хаоса. В 1909 г. он порицал художников, которые, как ему казалось, строили свое творчество на хаосе, и писал о том, что задача подлинного искусства заключается в борьбе с хаосом, в обуздывании его формой (письмо Е. П. Иванову, 1909, VIII, 292—293; ср. речь «О назначении поэта», 1921). Показательно, что в поэме «Двенадцать» Блок поднимается над чисто стихийной точкой зрения, видя в разбушевавшейся стихии организующую ее «музыкальную» направленную волю и просветляющее ее духовное начало. Не менее показательно и то, что в своем предисловии к «Историческим картинам» (1919) Блок, затрагивая вопрос о стихии, определенно подчеркивает и ее темные аспекты: ее разнузданность, косность, равнодушие к человеку (иначе — в его рецензии на пьесу И. Штейнберга, VI, 328).

[2] См.: Виктор Гольцев. О музыкальном восприятии мира у Блока. — В сб.: О Блоке. М., 1929, с. 264. О том же — в статье Вл. Орлова «История одной «дружбы-вражды». — В кн.: Пути и судьбы. Литературные очерки. Л., 1971. Концепции «музыки» у Блока уделяет значительное место современный немецкий его исследователь Р.-Д. Клуге (см. указ. выше книгу Клуге), а также С. Волков и Р. Редько в статье «А. Блок и некоторые музыкально-эстетические проблемы его времени» (сб. «Блок и музыка», Л.—М., 1972); Д. М. Магомедова в статье «О генезисе и значении символа «мирового оркестра в творчестве А. Блока» («Вестник Моск. ун-та»,

мысли, являясь одним из существенных определителей поэтического мировосприятия Блока, не выдвигались в его прозе на первый план. Только в 1909 году в речи «Дитя Гоголя», в статье «Душа писателя» и особенно в записной книжке того же года (февраль, IX, 132; 29 июня, IX, 150), как уже указывалось, контуры поэтической концепции «музыки» намечаются у него более определенно. Дальнейшее развитие и кристаллизацию она получает в его статьях «Крушение гуманизма» (1919) и «О назначении поэта» (1921).

Идея «музыки» в наиболее полном ее варианте, очевидно, была усвоена Блоком у Ницше, который, в свою очередь, почти целиком заимствовал ее у Шопенгауэра.[1] Русский вариант романтической концепции «музыки» мы находим в хорошо известной Блоку статье Гоголя «Скульптура, живопись и музыка» и в его повестях, а позже — у А. Белого и отчасти у Вяч. Иванова (например, в его статье «О Чурлянисе»). «Музыка» в блоковском смысле *объективно* соответствует некоему среднему звену между непросветленной «мировой волей» Шопенгауэра и слишком теологизированной для зрелого Блока «душой мира» в учении Вл. Соловьева. И вместе с тем конкретное наполнение мифа о «музыке», развиваемого Блоком, как будет видно из дальнейшего, совсем иное, чем у Шопенгауэра и Ницше.

Концепция «музыки», как и все мировоззрение Блока, идеалистична. Она не превращается в откровенную метафизику только потому, что поэтична по своей природе и в этом смысле многозначна и, бесспорно, содержит в себе элемент субъективной условности. Правда, Блок называет «музыку» «духовным телом мира», его «мыслью» (текучей) (1909, IX, 150) и «сущностью мира» (дневник, 31 марта 1919), но не пытается настаивать на

1974, № 5), ее же: «Композиция «музыки» в раннем творчестве А. Блока» («Филологические науки», 1975, № 4), и ее же: Концепция «музыки» в мировоззрении и творчестве А. Блока. Автореферат. Моск. ун-та, М., 1975, и Д. М. Поцепня. Проза Блока. Л., 1976.

[1] См. прогремевшую в символистских кругах книгу Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1870—1871) и трактат А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» (1818), кн. 3, § 52. В конце 1906 г. Блок подробнейшим образом законспектировал в своей записной книжке основную часть указанного сочинения Ницше и, обрывая свой конспект, записал: «Не могу выписать — длинно. Да все равно все пришлось бы выписывать — такое откровение эта книга» (IX, 84).

этом и углубляться в эти онтологические дебри.[1] Он ограничивается лишь немногими утверждениями, из которых видно, что «музыка» для него — создание стихии. «Хранителем» духа музыки, — пишет Блок, — оказывается та же стихия» («Крушение гуманизма»). Но стихия есть динамическое многообразие светлых и темных мировых сил, материальных и духовных. «Музыка» для Блока — такое же текучее, как и стихия, но уже не чисто природное, а одушевленное, созидательное начало жизни. «Музыка» для Блока — условное обозначение цельности, «дух цельности», как выражался он в «Крушении

---

[1] В формулировках Шопенгауэра и Ницше определение «музыки» также колеблется. Они говорят о ней как о символе, снимке, зеркале «мировой воли» и в то же время — как о самом воплощении «мировой воли», называя при этом «музыку» термином схоластиков universalia ante rem. Аналогичные мысли о «музыкальной» сущности мира высказывал весьма почитаемый Блоком Томас Карлейль. «*Музыкальная* мысль, — писал Карлейль, — это мысль, высказанная умом, проникающим в самую суть вещей, вскрывающим самую затаенную тайну их, именно *мелодию*, которая лежит скрытая в них; улавливающим внутреннюю гармонию единства, что составляет душу всего сущего, — составляет то, чем всякая вещь живет и благодаря чему она имеет право существовать здесь, в этом мире (...). Греки выдумали фантазию о гармонии сфер; фантазия эта выражает чувство, которое испытывали они, заглядывая во внутреннее строение природы; она показывает, что душу всех голосов, всех их способов выражения составляет чистая музыка (...). Проникайте в вещи достаточно глубоко, и перед вами откроются музыкальные сочетания; сердце природы *окажется* во всех отношениях музыкальным, если только вы сумеете добраться до него» (Т. Карлейль. Герои и героическое в истории (1840). СПб., 1891, с. 116, 117). На русской почве мысли о музыке в ее романтическом понимании мы находим у Гоголя, который также выводил ее за грани музыкального искусства в собственном смысле слова. Музыка, по Гоголю, «невидимая, сладкогласная (...) проникла весь мир, разлилась и дышит в тысячах разных образов» (Гоголь. Скульптура, живопись и музыка, 1834). При этом Гоголь, как и Блок, видел в музыке явление христианской культуры, противостоящее эгоистической раздробленности и меркантильности нового времени. В XX веке А. Белый, уже ретроспективно, пытаясь уточнить такое понимание «музыки», называл ее «символом души мировой стихии» («Записки мечтателей», № 6, 1922, с. 20). Концепция «музыки» в той форме, в которой она выдвигалась Блоком, нашла и после его смерти своих последователей в лице музыкантов-музыковедов. Эта концепция прозвучала в ранних работах Игоря Глебова (Б. В. Асафьева) «Видение мира в духе музыки (Поэзия А. Блока)» (1922) (сб. «Блок и музыка», Л.—М., 1972) и «У истоков жизни (Памяти Пушкина)» («Орфей», 1922, кн. 1), а также в статье Артура Лурье «Голос поэта (Пушкин)» (там же), — все три работы со ссылками и многими цитатами из Блока.

гуманизма», — цельности, которая, очевидно, может быть и гармоничной и дисгармоничной.

Символическая категория «музыки» по своему смыслу приближается у Блока к символу «мировой души», но очищенному от концепционно-мистических, догматических ассоциаций и включающему в себя, как один из основных, динамический принцип (следует вспомнить, что в первом издании «Стихов о Прекрасной Даме» важнейший отдел книги имеет название *«Неподвижность»*, отражающее статические формы мировосприятия *молодого* Блока). Как гераклитовский поток, «музыка» пребывает в стремительном творческом движении, но, сталкиваясь с косностью и застоем, превращается в грозную, разрушительную силу. Культура, искусство, история человечества лишь в том случае могут расти и приобретать подлинную ценность, когда они исполнены «духом музыки» — одушевленной жизнью и творчеством. Стихии не посягают на подлинную культуру: они обрушиваются лишь на тех, кто ей изменил (VI, 366). Культура и есть проявление «музыки»: «рост мира есть культура», — записывает Блок в дневнике 31 марта 1919 года. Величайшими вехами в развитии человечества, отмечающими подъем его «музыкальной» созидательной воли, являются, по Блоку, эпохи Возрождения и, отчасти, барокко («Крушение гуманизма»). Но «музыка» этих великих эпох связана с индивидуалистическим сознанием ее носителей, разобщена с народной жизнью и в конце концов к середине XVIII столетия теряет свою силу и постепенно затухает. Именно в этот переломный момент развития европейского мира начинает расти и подыматься, питаясь нарастающим движением народных революций, новая музыкальная волна, пронизанная революционной волей («Крушение гуманизма»).

И это поэтическое построение Блока, и его идеи-символы «мировой души» и «стихии», как уже говорилось, — не только умозрение, идеалистическая «мистификация». Они имеют под собой реальную точку опоры. Наиболее определенно эта реальная основа поэтических категорий Блока выступает в связи с его размышлениями о России и роли народа в истории человечества. Здесь следует повторить то, что было сказано о стихии. Народные массы являются для Блока конкретными носителями «музыкального начала», воплощением «музыкального» созидательного духа. Поэтому во многих высказываниях

Блока слово «музыка» служит синонимом исходящей от народа творческой силы, его одухотворенной жизненности.

Здесь возникает вопрос об отношении концепций «музыки» у Блока и Ницше. Влияния Ницше, сказавшегося в формировании у Блока представлений о «музыке» и родственных ей символических категорий, отрицать нельзя. Это влияние проявилось с полной очевидностью. Оно было отмечено в уже названной несправедливо забытой статье Виктора Гольцева «О музыкальном восприятии мира у Блока». Однако и Виктор Гольцев, и немецкий исследователь этой проблемы Рольф Дитер Клуге, указав зависимость Блока от взглядов молодого Ницше в постановке вопроса о «музыке», не отметили того, что разработка этого вопроса у русского поэта и его мировоззрение в целом далеко не совпадают со взглядами и учением автора «Рождения трагедии» и тем более «Заратустры». Ницше, в особенности поздний, с его презрением к народным массам и прославлением попирающего их «сверхчеловека», конечно, не принял бы блоковской ориентации на крестьянскую Россию, веры Блока в подымающуюся демократию, его глубокого уважения к «обыкновенному человеку» (см. статью Блока «Горький о Мессине», 1909) и его резко отрицательного отношения к декадентскому смешению добра и зла. Даже молодой Ницше, идеализировавший раннюю эллинскую культуру, в отличие от Блока никаких надежд на современные европейские народы (за исключением германского) не возлагал, да и представление о германском народе, по существу, подменялось им абстрактно трактуемой идеей «германского духа» (см. курс лекций Ницше «О будущности наших образовательных учреждений», 1871—1872). Поэтому прав был А. Белый, утверждавший, что Блок и близкие ему авторы мечтой о народе «закрываются ⟨...⟩ от Ницше».[1]

Основным положительным символам блоковской прозы, бегло очерченным выше, противостоит у Блока негативная символическая категория «цивилизации». Нет сомнения, большую роль в процессе становления

[1] «Весы», 1909, № 3, с. 80. Ср. замечание Белого в «Воспоминаниях о Блоке», напечатанных в «Эпопее» (№ 1, 1922, с. 224): «А. А. (Блок. — *Д. М.*) всегда был далек от Ницше: тут мы расходились». — См. также упомянутую уже интересную и содержательную статью В. М. Паперного «Блок и Ницше».

этого отрицательного символа и соответствующих ему представлений в мировоззрении Блока сыграли отзвуки руссоистских идей, традиции демократической мысли (Герцен, П. Лавров) и вместе с тем — творчество Толстого и Достоевского, славянофильство, Вл. Соловьев, все тот же автор «Рождения трагедии» и, конечно, Рихард Вагнер. Но, в противоположность руссоистам, Блок не ставит под знак «цивилизации» все сотворенное современным человеком. Он видит «цивилизацию» лишь в косных, инертных, «антимузыкальных» формах жизни и противопоставляет им творческую деятельность человечества, пронизанную «духом музыки»,— «культуру». Эта блоковская вера в культуру и ее будущее выделяет историософские воззрения Блока на фоне безнадежно пессимистических взглядов некоторых идеологов современной Западной Европы и их предшественников.

В статьях, хронологически совпадающих со стихами второго тома, Блок еще не нашел терминов, чтобы ознаменовать эти различия, и то, что впоследствии считал «цивилизацией», обозначал еще словом «культура». Но существенные черты «цивилизации», пока не названной этим термином, были отмечены Блоком уже в ранних его критических выступлениях: «Безвременье» (1906), «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» (1906), «Ирония» (1908), «О театре» (1908), «Стихия и культура» (1908) и др. Зато в статье «Искусство и газета» (1912) Блок уже вполне отчетливо — по существу и номенклатурно — отделяет «культуру» от «цивилизации», а в 1919 году в «Крушении гуманизма» выдвигает это разграничение как основу своих культурно-философских построений. [1]

Согласно взглядам Блока, сформулированным в по-

[1] Уточняя эти даты, можно утверждать, что не только в 1912, но даже и в 1909 г. Блок уже разграничивал — по крайней мере для себя — значение терминов «культура» и «цивилизация» (в «Песне Судьбы», написанной в 1908 г., — см. ее «третью картину» — эти понятия еще не были размежеваны). Основанием к такому заключению является заметка Блока на копии адресованного к нему письма В. В. Розанова от 19 февраля 1909 г. На полях этой рукописной копии Блок пишет: «Из предыдущего и последующего ясно, что В. В. (Розанов. — *Д. М.*) говорит о культуре. Слова «цивилизация» и «культура» вообще различались у нас не строго, некоторые, например П. Л. Лавров, употребляли их наоборот» (ЦГАЛИ, фонд Блока). Действительно, в «Исторических письмах» Лаврова, которые, видимо, оказали известное влияние на блоковскую концепцию, эти термины были употреблены по сравнению с их осмысле-

следний период его жизни, «цивилизация» — это культура, пережившая свою творческую молодость, одряхлевшая, окаменевшая, превратившаяся из живого организма в мертвый механизм, в «цивилизованное варварство». «Культура» — жизнедеятельна и динамична, «цивилизация» — суетлива («муравейник»), жизнеподобна, но в духовном отношении — статична и мертва. Блок видит проявления «цивилизации» в утрате человеком цельности, в его отрыве от природы, в разрушении личности, в распадении ее на «душу и тело, разум и волю», в ее нивелировке, или, говоря современным языком, отчуждении. В «Крушении гуманизма»[1] и в других высказываниях Блок называет такие признаки современной цивилизации, как индивидуализм, вырождение, автоматизация жизни, конкуренция, контрасты богатства и бедности, биржевая игра, погоня за наживой, бюрократизация государства, раздробление жизни на отдельные разобщенные и враждебные сферы (политика, право, наука, искусство), узкая специализация знаний и людей, которая заставляет забывать о целом.

«Цивилизация» для Блока — это бессмысленный практицизм, своекорыстие, продажная пресса, двенадцатичасовой рабочий день, «держание в кулаке колоний», «постройка «супердредноутов», военные планы немец-

---

нием у позднего Блока в обратном значении (см.: П. Л. Лавров. Исторические письма. СПб., 1906, с. 120—121, гл. «Культура и мысль»).

[1] По-видимому, одним из импульсов к созданию статьи «Крушение гуманизма» являлось резкое отталкивание Блока от книги Евгения Полетаева и Николая Пунина «Против цивилизации» (Пг., 1918), поддержанной А. В. Луначарским в предисловии к этой книге. Указанную книгу Блок читал не менее двух раз. Экземпляр названной книги с отметками Блока и с датой («17(4)IX.1918. Ал. Блок»), сохранился в его библиотеке. Другой экземпляр той же книги с еще большим количеством блоковских отметок, выражающих несогласие с мыслями ее авторов, был подарен поэтом Иванову-Разумнику. На этом экземпляре рукою Иванова-Разумника сделаны две надписи: «1922. Подарено мне в 1919 году А. А. Блоком: «книжка — интересный симптом». Длинная беседа на тему о подлинной (не пунино-бабуринской) культуре». И вторая: «Пунин и Бабурин называют цивилизацию культурой, а культуру — цивилизацией. Они не понимают, что люди — не только люди». (Слова А. А. Блока после прочтения этой книжки. — *И.-Р.*)». Как показывают блоковские пометки на этой утраченной ныне книге (они сохранились в копии), наибольшее раздражение у Блока вызывало прославление ее авторами механического, регулирующего начала в обществе, подчиняющем своей централизованной власти личность человека и его индивидуальное творчество.

кого императора Вильгельма и «военные гавани в Ламанше» (письмо к матери 1911 года — VIII, 356—366). И еще проще — буржуазная толпа на Невском проспекте, господа и барыни в каракуле, у которых «в каждом каракуле — взятка», а «глаза — скучные, подбородки наросли, нет увлечения ни Гостиным двором, ни адюльтером, смазливая рожа любой барыни — есть акция, серия, взятка» (1911, VII, 88). И рядом, в другой сфере, — «пошлость образованного человека» (V, 386), опустошенность, нигилизм, духовная импотентность людей, «зарезанных цивилизацией, зарезанных без крови» (VI, 337). К тому же ряду явлений «цивилизации» Блок относит отрыв интеллигенции от народа, проявления разъедающей иронии, мелкого эстетства, беспринципности, безыдейности в искусстве и вместе с тем грубой, искажающей истину тенденциозности и т. д. (статьи о народе и интеллигенции; «Литературные итоги 1907 года», «Искусство и газета», 1912, «Русские дэнди», 1918, «Без божества, без вдохновенья», 1921; ср. «Вольные мысли», «Песня Судьбы», отчасти «Роза и Крест» и др.).

Проблема «кризиса культуры», как известно, неоднократно ставилась до и после Блока в русской и западноевропейской литературе. Взгляды Блока имеют к этой литературе прямое отношение. Не случайно проводилась параллель между статьей Блока «Крушение гуманизма» и появившейся почти одновременно с нею нашумевшей книгой Освальда Шпенглера «Закат Европы», которую Блок знать не мог. Однако исследователи, касавшиеся этого вопроса, Д. П. Мирский в упомянутой уже статье «О прозе Александра Блока» и К. В. Мочульский в его книге «Александр Блок» (Париж, 1949, с. 425), отмечая совпадение блоковских мыслей с неизвестными Блоку построениями Шпенглера, не указали ту идейную границу, которая резко отделяет сопровождаемую мажорными выводами, но по сути мрачно-пессимистическую систему немецкого философа от полной надежды, обращенной к будущему концепции «Крушения гуманизма».[1]

[1] Очевидно, широкое историческое осмысление этой концепции требует сопоставления взглядов Блока не только с воззрениями О. Шпенглера или, скажем, Н. Я. Данилевского и К. Леонтьева, но и с идеями целого ряда мыслителей XX века — Андрея Белого (книги «Кризис жизни», 1918; «Кризис мысли», 1918; «Кризис культуры», 1920, и примыкающие к ним статьи), Вяч. Иванова (статья «Кручи» в «Записках мечтателей», № 1, 1919), Томаса Манна (романы «Волшебная гора», 1924; «Доктор Фаустус», 1947, и многие

В мышлении Блока, особенно в дооктябрьский период, социальные категории не часто возникали в своей прямой, обнаженной форме. Но его мысли о «цивилизации», так же как и его представление о «стихии» и «культуре», отражали соотношение реальных вещей, таили в себе очень острое и активное социальное содержание, и отчасти даже экологическое («Машина раздавила человека» — «Песня Судьбы»; «И остов фабрики спесивый твоим да будет палачом» — вариант стихотворения «Россия»). В то время как «стихия», «дух музыки», судьбы «культуры» связывались Блоком с его представлением о народных массах, охарактеризованная им «цивилизация», напротив, по всем признакам, объективно являлась выражением буржуазного мира (Блок предпочитает показывать его «мещанским»). Таким образом, если ориентироваться на реальную основу блоковских поэтических категорий, можно прийти к выводу, что философская проза Блока построена на конфликтной проблеме и что эта проблема по-своему входит в большую и напряженную идейно-политическую и духовную жизнь эпохи. И тему этого конфликта, поэтически разработанную в философской публицистике Блока и присутствующую в тексте и в подтексте едва ли не всех его статей, нужно рассматривать как отражение той борьбы, которая происходила и происходит в мире,— борьбы за человека с буржуазной цивилизацией и ее эквивалентами. Бюрократически-полицейский, филистерский строй, основанный на подавлении человеческой личности, как и все виды обесчеловеченного и бездуховного бытия, были глубоко враждебны Блоку, он вглядывался в лицо этого врага и ненавидел его.

Можно прибавить при этом, что конфликт «культуры» и «цивилизации», то есть, по Блоку, человеческого и античеловеческого, народного и антинародного, духовного начала и автоматически-бездушного существования, творческого становления, созидательного порыва и пассивного прозябания, своего рода «вечного возвращения», — является одним из основных конфликтов, организующих не только прозу, но и поэзию Блока, например

статьи) и западноевропейских идеологов: Арнольда Тойнби, Хосе Ортеги-и-Гассета, Мартина Хайдеггера, Людвига Клагеса. Вопрос о Блоке и Шпенглере был вновь затронут и углублен в статье А. Зверева «Стихия и культура» («Вопросы литературы», 1980, № 10).

такие произведения, как «Песня Судьбы», «На поле Куликовом», «Художник», «Роза и Крест» и, в известном смысле, поэма «Двенадцать».

12. ОТНОШЕНИЕ К КРИТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ

Названные выше поэтические идеи Блока определяют не только его философскую публицистику, но и содержание его статей, рецензий, отзывов и набросков, посвященных литературной критике в прямом смысле слова, а также театру и изобразительному искусству. Однако для характеристики этих статей недостаточно знать их общую философскую направленность. Строящие их философские идеи конкретизируются эстетическими взглядами Блока, его воззрениями на искусство и назначение писателя-художника.

Блок не являлся последовательным сторонником какой-либо литературно-критической и эстетической школы, но следы определенных эстетических ориентаций, притяжений и отталкиваний в его сочинениях, конечно, сохранились. Литературные влияния и традиции сложно переплетаются в статьях Блока, сливаясь в прочное и трудноразложимое единство, которое сопротивляется стремлению вычленить их и определить. Правда, у нас существуют исследования связей Блока с революционно-демократической критикой, но эти работы всецело ориентированы на идеологическую сторону проблемы и не касаются форм сопоставляемых явлений.

Я не пытаюсь здесь исследовать вопрос о литературных источниках, питающих блоковскую прозу в единстве ее структуры и содержания, и ограничусь на этот счет лишь некоторыми замечаниями.

Одной из самых существенных координат, определяющих место того или другого русского критика второй половины XIX или начала XX века, является отношение его к критической мысли и критическим жанрам революционной демократии с ее могучим социально-этическим пафосом.

Отношение Блока к критикам-демократам — к Белинскому, Добролюбову, Чернышевскому — значительно колебалось. В его восприятии этих критиков можно отметить ряд позитивных моментов. Блок, насколько нам известно, никогда не заявлял о своей солидарности

с «вехистами», участниками сборника «Вехи», отмежевавшими себя от революционно-демократической идеологии. Более того, в статьях Блока, написанных в периоды подъема его общественных настроений, чувствуется связь с традицией демократической критики прошлого столетия, и в этом — одно из отличий их от критических статей таких символистов, как Вяч. Иванов, Брюсов, Ин. Анненский. Мы знаем отдельные положительные отзывы Блока о русской революционно-демократической культуре XIX века и ее деятелях, относящиеся главным образом к 1907—1908 годам. Он не раз сочувственно цитировал Белинского и однажды отметил «изумительную глубину и остроумие» его мыслей о народной поэзии.[1] В 1908 году Блок писал об «огне бескорыстной любви и бескорыстного гнева», которым горели «в сороковых годах — Герцен и Белинский, в пятидесятых — Чернышевский и Добролюбов...» («Вопросы, вопросы и вопросы»). И тогда же мечтал «о журнале с традициями добролюбовского «Современника» (IX, 113). Или в том же году, в записной книжке, выражая сожаление, что современная ему интеллигенция «ничего не может поделать с ⟨...⟩ мраком и неблагополучием», он противопоставлял ей интеллигенцию шестидесятых годов, которая могла и смела бороться с этим мраком (IX, 119). Или несколькими годами позже в письме к В. Н. Княжнину, где признает в себе присутствие «шестидесятнической» крови (1912, VIII, 406). Или, еще позже, в разговоре с одним из своих знакомых, М. В. Бабенчиковым, порицавшим демократическую культуру середины прошлого века, он встал на ее защиту. «Вы вот ⟨...⟩, — сказал он Бабенчикову, — выкидываете полностью 60-е годы, и в этом ваша коренная ошибка: без этих годов не может быть нашего будущего...»[2]

Особое значение имеет вопрос о Блоке и Герцене. Этот вопрос до сих пор не исследован. Но и без специального анализа нетрудно найти в прозе Блока и в сочинениях Герцена, точнее в его лирической публицистике, ряд параллельных особенностей. Речь идет о характерном для них синтезе публицистического, философского и художественного, образно-лирического мышления с

[1] Письмо Блока к Т. Н. Гиппиус от 24 октября 1905 г. (ИРЛИ). Ср.: V, 551.

[2] М. Бабенчиков. Ал. Блок и Россия. М.—Пг., 1923, с. 85—86.

упором на персональную позицию автора, о недоверии к догматическим суждениям и о сходстве многих восприятий и воззрений (обостренно-трагическое переживание исторических кризисов, ненависть к буржуазному филистерству и к самодержавию, вера в грядущую революцию и в русский народ, понимание человека и общества в их единстве, признание разрыва народа и интеллигенции и т. д.). Очевидно, эти черты сходства объясняются не столько прямым влиянием, сколько совпадением в исходных моментах и, частично, в исторических ситуациях, которые определяли развитие обоих писателей: их юношеская причастность к романтизму (у Блока — к «неоромантизму») и их реакция на политическую реакцию, которую переживали, хотя и в разные эпохи, Западная Европа и Россия после неудавшихся революций. Блок редко обращался к сочинениям Герцена, знал его, по-видимому, слабо[1] и, как можно предполагать, не вполне догадывался или долго не догадывался о своей близости к нему, но никогда не выражал сомнений на его счет, а к концу жизни отнесся к нему с большим сочувствием и тонким интуитивно-проникновенным пониманием («Герцен и Гейне», 1919).

И все же положительные отзывы о критиках-демократах соответствуют лишь одной из тенденций в мировоззрении Блока, характерной главным образом для определенной стадии его эволюции. Другая тенденция, проявленная сильнее и резче, уводила Блока от идеологии революционных демократов и в отдельных случаях сталкивала с этой идеологией. Эта тенденция вполне ощутимо обнаруживалась у молодого Блока, но с осо-

[1] Об этом свидетельствуют не только тексты Блока, в которых имя Герцена упоминается значительно меньше, чем, например, имена Белинского и тем более Ап. Григорьева, но — косвенным образом — и материалы из библиотеки Блока. Правда, в его библиотеке имеется первое опубликованное в России собрание сочинений Герцена, изданное Ф. Павленковым (тт. 1—7, СПб., 1905). Однако на основании пометок Блока в этом издании (других книг Герцена в библиотеке Блока не было) можно заключить, что он уделил сочинениям Герцена не много внимания. Действительно, многочисленные подчеркивания (признак внимательного чтения) содержатся лишь в тексте цикла «С того берега» и статьи «Русский народ и социализм». Других пометок Блока в этом издании мало. Интересно, что даже такие, казалось бы, близкие Блоку сочинения Герцена, как «Письма из Франции и Италии» и «Концы и начала», никаких следов чтения их Блоком не сохранили. Датировка чтения Блоком сочинений Герцена пока не установлена.

бенной рельефностью обозначилась в 1915 году в его статье об Аполлоне Григорьеве и в некоторых последующих высказываниях, вплоть до речи «О назначении поэта» (1921). В этих статьях дана пристрастная и несправедливая оценка великих русских разночинцев, в первую очередь Белинского, которого Блок называл генералом русской интеллигенции (V, 488) и о котором писал тогда с особенным раздражением, хотя и признавал, что он «велик и прозорлив во многом» (1918, VI, 28). Мы видим, что Блок не подошел к вопросу исторически, точнее историко-литературно (он признавал это и сам — там же, с. 28), и не продумал до конца диалектику развития русской культуры XIX столетия. В своем отношении к революционным демократам он во многом совпадал с общесимволистской линией, которая с особенной отчетливостью проводилась в журнале «Весы».

Согласно концепции Блока, сформулированной в статьях «Судьба Аполлона Григорьева» (1915), «Гейне в России» (1919), «Герцен и Гейне» (1919), «О назначении поэта» (1921), развитие пушкинской, грибоедовской и гоголевской «артистической» культуры к середине века было в значительной мере приостановлено. Белинский и его последователи, разночинцы-шестидесятники, по мысли Блока, были виновны в том, что эту высокую культуру сменила интеллигентская «цивилизация», лишенная артистизма, находящаяся в «удалении от природы» (иначе говоря — от «стихии») (VI, 141) и оторванная от великой русской литературы того времени. Блок считал, что в своем исключительном тяготении к гражданским вопросам наша демократическая критика той эпохи проявляла свою односторонность (1915, V, 487—488). Не случайно герои романа Чернышевского «Что делать?», по словам Блока, чужды трагического мироощущения и отличаются «розовой бессознательностью» (V, 189). Блок не мог также принять материализма демократов-разночинцев и оправдать их борьбу с романтическим искусством (VI, 118). По мнению Блока, лишь немногие из русских людей — такие, как Достоевский (V, 488), Ап. Григорьев, М. Л. Михайлов (VI, 141), Герцен (VI, 142), Фет (V, 515),— оставались тогда в той или другой мере хранителями подлинной культуры. И только в конце века и в новом, XX столетии пришло время возрождения этого истинного полупотерянного просвещения (V, 487—488).

Лежащая в основе приведенных мнений общая оценка русских демократических течений 50—60-х годов в настоящее время не нуждается в опровержении. Гражданский и литературный подвиг, совершенный революционными демократами, и их относительная, неизбежная для каждой эпохи и каждой позиции историческая ограниченность достаточно известны. Да и сам Блок обладал способностью подыматься до того, чтобы проверять предвзятые схемы и мнения, даже свои собственные, с помощью нового, углубленного продумывания сомнительных для него суждений, и ему удавалось в какие-то моменты отбрасывать то, что, с его точки зрения, не выдерживало этой проверки. Поэтому за свои тенденциозные оценки (например, за оценку Белинского и шестидесятников) он не держался с догматическим упорством и, как видно из вышеприведенного материала, в ряде своих высказываний от этих оценок отступал.[1]

Бесспорно значимой для критических сочинений Блока координатой является их соотношение с философским и литературно-критическим творчеством Вл. Соловьева. Этот коренной вопрос ставился у нас лишь в самой общей форме по отношению ко всему творчеству Блока, большей частью догматически, с заранее готовым ответом и опять-таки без достаточного приближения к блоковской прозе, как таковой. Серьезным сдвигом в подходе к этому вопросу явилась статья З. Г. Минц «Поэтический идеал молодого Блока» («Блоковский сборник», I, 1964), положившая начало пересмотру ранее сложившихся априорных решений. Исследователям Блока, конечно, предстоит еще подробно и непредвзято разработать эту проблему. Но и теперь, пока такой разработки еще не существует, становится ясным, что прежнее догматически возникшее убеждение в том, что влияние Вл. Соловьева на молодого Блока

[1] Вопрос об отношении Блока к критикам революционной демократии, помимо общих монографий о Блоке, рассматривался в работах А. Цинговатова «Белинский в сознании Ал. Блока» (сб. «Венок Белинскому», М., 1924), И. Т. Крука «Пометки А. Блока на сочинениях В. Г. Белинского» («Вопросы русской литературы. Межвузовский республиканский сборник», вып. 1, Львов, 1966), его же: «А. Блок и В. Белинский» (там же, вып. 2, 1967) и особенно подробно — в исследовании З. Г. Минц «Лирика Александра Блока. Александр Блок и традиции русской демократической литературы XIX века». Тарту, 1973.

имеет целиком отрицательный характер и что дальнейший творческий рост Блока неотделим от преодоления этого влияния, нуждаются в существенных коррективах (об этом отчасти уже говорилось в первом разделе).

Во-первых, выясняется, что Вл. Соловьев не только уводил Блока в далекие от исторической действительности, «потусторонние сферы», но и помогал поэту осознать катастрофичность, кризисность переживаемой эпохи и выработать идеальное представление о «целостном человеке», имеющее явную гуманистическую проекцию. Во-вторых, становится очевидным, что Блок, по мере своего развития действительно расставаясь с обнаженно мистическими мифологемами соловьевского толка, не столько отбрасывал их, сколько перестраивал, «секуляризировал», применяя к своему чрезвычайно расширившемуся опыту по схеме «мировая душа» — «музыка». Кроме того, следует иметь в виду, что укрепившиеся связи Блока с большим историческим миром и приобщение его к освободительному движению, к идеологии протеста и мятежа, действительно резко отрывая его от традиций соловьевского мировоззрения, не исключали его приверженности к некоторым важным для него соловьевским идеям, хотя бы и переосмысленным (идея панмонголизма, понимание искусства как проникновения в суть мировой жизни и пр.). Эти генетические связи и соприкосновения творчества Блока всех периодов с идейным миром Вл. Соловьева нужно рассматривать так же пристально, как и его отход от соловьевского мировоззрения. И тем не менее, характеризуя прозу Блока, нельзя не видеть, что она по своему духу, по своей структуре и стилю находится от сочинений Соловьева на большом расстоянии. Дискурсивный стиль, эмоциональная уравновешенность, уверенно-авторитетный тон Соловьева, философа и критика, были далеки от поэтической критики символистов вообще и тем более от лирического строя вопрошающих, порывистых в отрицании и утверждении, полных волнения статей Блока.

Противоречивым высказываниям Блока о революционно-демократической критике противостояло его отношение к литературно-критической деятельности Аполлона Григорьева. В своем почитании Григорьева-критика Блок не был одинок. Еще в 1905 году Борис Садовской напечатал в «Весах» статью «О старой и новой критике», выдвинув в ней Григорьева как лучшего русского

критика XIX века и провозгласив его основателем новой, современной критики. Апологетическое отношение Б. Садовского к Григорьеву в дальнейшем было горячо поддержано в печати В. Розановым, Ю. Айхенвальдом, Л. Гроссманом, театральным критиком Н. Долговым и др. Интерес Блока к Григорьеву-критику, по-видимому, был вызван или, во всяком случае, усилен высказываниями именно этих авторов и, конечно, исследователем Григорьева, близким знакомым Блока В. Княжниным.

Блок считал Григорьева менее талантливым, чем Белинский, но «бесконечно» превосходящим Белинского глубиной и образованностью (1919, VI, 140). Признавая, что статьи Григорьева бесформенны, и даже уподобляя их «словесной каше», Блок тем не менее находил в них «до гениальности мощную и острую мысль» (там же). Можно предполагать, что идеи и принципы Григорьева сыграли заметную роль в формировании мировоззрения Блока-критика. Блок с его бунтарским и непримиримым отношением к буржуазной действительности, с его обостренным влечением к «переменам», к обновлению жизни, конечно, не мог сочувствовать «консервативным», «стабилизирующим» тенденциям в критике Григорьева, но не придавал им решающего значения и глубоко ценил его дарование и общее, «синтетическое» направление его мысли. В статьях Григорьева, которые Блок начал читать, по-видимому, еще в 1905 году [1] или даже раньше, его притягивала их относительная независимость от господствовавших форм идеологии — официозно-охранительной и оппозиционной. Блоку был близок национальный уклон Григорьева, его апелляции к стихийному, народному началу, его теория «органической критики», его неприязнь к «отрешенно-художественному» критическому методу, интуитивистский уклон в его подходе к литературе, его мысли о «почве» и «почвенности» как критерии ценности и чрезвычайно важное в его методологии представление о «веяньях», то есть о синтетическом, слитном воздействии идей и всего содержания эпохи на писателя (ср. предисловие Блока к «Возмездию). Блок мог находить для себя опору в романтической борьбе Григорьева во имя «жизни» с «тео-

[1] См. ссылки на статьи Ап. Григорьева в компилятивной работе Блока «Очерк литературы о Грибоедове» (1905). С поэзией Григорьева Блок познакомился в 1902 г. (IX, 28).

ретическим» мышлением, как таковым, в неприязни критика к рационализму, к «голой мысли» и т. д.[1] Размышления Блока в свете его «поэтических категорий» о «стихийности», о «музыкальном» переживании мира, о «лиризме», об идеале «целостного человека» также в какой-то мере могли зависеть от идей Григорьева или хотя бы подкреплялись ими.

Помимо Григорьева на Блока как автора критических статей бесспорное и очень заметное влияние в разные периоды его жизни оказывал Рихард Вагнер — и не только своими прославленными операми, но также и своими известными в России теоретическими работами. Большая и сложная тема о Блоке и Вагнере является одной из центральных тем в изучении Блока, но, к сожалению, до сих пор не разработана. Систематическое посещение вагнеровских опер, штудирование их либретто, чтение трактатов Вагнера («Искусство и революция», «Опера и драма», «Бетховен») сильно приблизили Блока к духовно-эстетическому миру немецкого композитора. Можно предполагать, что и проблематика молодого Ницше в той мере, в какой она была приемлема для Блока, в какой-то части усваивалась Блоком в ее первоисточнике — в творениях Вагнера, влиявшего на Ницше (в начале его развития), или, возможно, из этих двух источников параллельно, но с явным перевесом Вагнера. Трагическая героика Вагнера, его «дионисизм», его ненависть к буржуазному строю жизни, его уверенность в неизбежной гибели старого мира, его вера (в молодости) в то, что революция должна спасти искусство (мотив глубоко чуждый Ницше!) и сформировать целостного артистически развитого человека,— все это соответствовало духовному строю самого Блока и

---

[1] Интересно отметить, что Блок применял григорьевский критерий «органичности» и к собственной критической прозе. «...Могу сказать, — писал он о своей вступительной статье к стихотворениям Григорьева, — что отвечаю за каждую строку, среди них нет ни одной не органической (даже в примечаниях...)» (Письмо к К. Ф. Некрасову от 12 февраля 1915 г. — В сб.: «День поэзии. 1972», М., с. 277). Впрочем, противопоставление «органического», интуитивного мышления мышлению «механическому» (аналитическому) Блок мог найти и в сочинениях Вл. Соловьева, в частности в его «Чтениях о богочеловечестве» («чтение шестое») — книге, которую Блок штудировал с большим вниманием (об этом — в указ. выше моей работе «Материалы из библиотеки Ал. Блока», с. 371).

способствовало оформлению его собственных исканий и решений.

По-видимому, в ряд западноевропейских мыслителей, оказавших влияние на прозу Блока, во всяком случае значимых для него, нужно поставить и Томаса Карлейля, которому, кстати сказать, и Ап. Григорьев как критик был многим обязан.[1] Не исключена также возможность некоторого воздействия на Блока «историко-психологического» метода Эрнеста Ренана, о котором он не раз упоминал, а в молодости пробовал даже переводить.

К этому перечню явлений, сыгравших определяющую роль в становлении блоковской прозы, конечно, совершенно необходимо добавить (пока, за отсутствием соответствующих разработок, без конкретизации) критику и публицистику, созданную русскими классическими писателями — Достоевским, Толстым и особенно Гоголем, а также славянофилами вплоть до К. Леонтьева. Вместе с тем необходимо постоянно помнить о сильном, оставившем глубокие следы в прозе Блока воздействии современной ему журнальной прессы с такими критиками, как Белый и Вяч. Иванов, и с такими близкими к символизму авторами, как Мережковский и В. Розанов.

О связи Блока с критиками-символистами отчасти уже говорилось.

Блок не принимал воззрений символистов на веру и, как уже было сказано, во многом отклонялся от самых основных принципов их критической практики. В августе 1907 года он писал Андрею Белому: «Если бы мне предложили «создать журнал», быть редактором или что-либо в этом роде, принял бы это за насмешку или наивность. У меня нет *на то* ни образования, ни умелости, ни тактики, ни твердой почвы. В Вашем *войске* (войске людей с отточенными мировоззрениями) *дей-*

[1] Датировка первоначального знакомства Блока с восхитившим его сочинением Карлейля устанавливается по письму поэта к жене от 10 июня 1911 г.: «Я читаю гениальную историю французской революции Карлейля...» (VIII, 347). Ср. замечание Блока в письме к В. А. Пясту от 6 июня 1911 г. о том, что эта книга Карлейля «невыразимо очищает душу» (там же, с. 347). Можно думать, что книга Карлейля о Французской революции 1789—1793 гг., испещренная Блоком при чтении огромным количеством пометок, послужила Блоку своего рода точкой отсчета, «парадигмой» к будущему восприятию им Октябрьской революции (ср. Блок, VI, 155, 390 и др.).

ствовать я не могу, потому что не умею принять приглашений укреплять теорию символизма» (VIII, 200). Веры в Блока как в потенциально возможного борца за символизм и теоретика символизма не было и у писателей, принадлежащих к этому направлению. «Из Блока уж все равно Вы не создадите теоретика и систематического защитника наших принципов»,— писал в конце 1908 года заведующий редакцией символистского журнала «Золотое руно» Г. Э. Тастевен Георгию Чулкову (архив Г. И. Чулкова). И все же, как уже говорилось, целый ряд особенностей метода и стиля символистской критики, некоторые ее тенденции и суждения, несомненно, отразились в критических статьях Блока.

В чем же заключается суть воззрений Блока на искусство?

Никакой систематизированной и упорядоченной эстетической теории Блок не усвоил, не создал и не пытался создать. «Построением философских и литературных теорий сам не занимаюсь...» — признавался он Андрею Белому в 1907 году (VIII, 190). Его понимание искусства в общих чертах было связано с воззрениями тех авторов, о которых говорилось выше, и особенно со взглядами Ницше, Ап. Григорьева и Вл. Соловьева.[1] Его мысли о сущности искусства разбросаны по многим его статьям и рецензиям и не собраны им воедино. В зрелые годы он писал о смысле искусства больше, чем в молодости, но общая линия его эстетических воззрений сложилась сравнительно рано.

Блок был очень далек от реалистической эстетики и от научного мышления, но отнюдь не разделял возникавшего в некоторых кругах того времени недоверчивого или отчужденного отношения к науке. «Музыка дышит, где хочет,— отмечает Блок в записной книжке 1909 года,— в страсти и в творчестве, в народном мятеже и в научном труде» (IX, 132). Впоследствии ему

[1] Эстетические взгляды Вл. Соловьева, по-видимому, привлекали Блока меньше, чем эстетика Ницше. На полях основных работ Вл. Соловьева по эстетике («Красота в природе» и «Общий смысл искусства») Блок оставил ряд скептических пометок. На предпоследней странице статьи Вл. Соловьева «Общий смысл искусства» Блок написал: «Отчего все так хило, мертво, как будто назло? Или у него не было темперамента? Далекие, далекие, точно в глубине длинного коридора, тела людей» (об этом — в указ. выше моей работе «Материалы из библиотеки Ал. Блока», с. 383).

представлялось даже, что и по своему «назначению» наука и искусство соприкасаются, ведут к одному и тому же — «к познанию конечных целей жизни мира» (1919, VI, 372). Очевидно, такое сближение эстетической и научной сфер оказалось возможным для Блока только потому, что в традиционной философской триаде — истина, добро, красота — он склонен был еще в ранний период выдвигать на первое место познавательный принцип — истину (IX, 31, 1902).

И тем не менее эта отмеченная Блоком точка соприкосновения искусства и науки в их конечных целях не мешала ему говорить об их глубочайшем различии в средствах: «...мы, писатели, должны смотреть жизни как можно пристальнее в глаза; мы не ученые,— утверждал Блок в 1910 году,— мы другими методами, чем они, систематизируем явления и не призваны их схематизировать» (V, 443). И через десять лет еще решительнее: «...искусство и наука суть области, глубоко различные в самой сути своей и смежные лишь на поверхности» (1920, VI, 151). Наука, научная критика, по Блоку, строится на логическом основании, искусство же такого основания не имеет: «...произведение искусства,— пишет он,— спаяно не логикой, а иною спайкой» (VI, 152). Блок имел здесь в виду «музыкальное», интуитивное единство художественного восприятия и творческого воплощения. При этом «бессознательная» сторона творческого акта выдвигалась им — в духе Шеллинговой эстетики — на первый план. «Опора воли и веры всякого художника лежит в бессознательном»,— говорится в статье об Ибсене (1908, V, 313). Или в другой статье 1918 года — о том, что «русские *гениальные* писатели ⟨...⟩ искали каких-то сверхрациональных источников для своего творчества» (VI, 290).

В своих высказываниях Блок никогда не соглашался с субъективистской эстетикой, принимающей искусство как иллюзию сознания. Верный своим романтическим тенденциям и своим «поэтическим категориям» (даже в период их раннего становления), Блок считал главным основанием искусства его связь с «духом музыки», который имел для Блока объективное значение. «Искусство есть только космос — творческий дух, оформливающий хаос (душевный и телесный мир)»,[1] — утверждал Блок,

[1] Письмо Блока к Е. П. Иванову от 3 сентября 1909 г. (VIII, 292).

возрождая в применении к эстетике древнюю космогоническую мифологему о хаосе и космосе, повторяемую, между прочим, и Вл. Соловьевым. И о том же: «*Хорошим художником* я признаю лишь того, кто из данного хаоса (а не *в* нем и не *на* нем) ⟨...⟩ творит космос» (1909, IX, 160). «В стихах и прозе — в произведении искусства,— писал Блок в дневнике,— главное: дух, который в нем веет; это соответствует вульгарному «душа поэзии», но ведь — «глас народа — глас божий»; другое дело то, что этот дух может сказываться в «формах» более, чем в «содержании» (1919, VII, 364). Поэт — по Блоку — «носитель ритма» (1921, VII, 404). Он освобождает звуки «из родной безначальной стихии, в которой они пребывают», приводит «эти звуки в гармонию», дает им форму («О назначении поэта», 1921). И эта духовная работа поэта, занимая свое место в процессе созидания мировой культуры, способствует образованию более совершенных или просто новых «пород» — нового человека.[1] В этом заключается, по мысли Блока, самое главное в искусстве, его «сверхтенденция» — его «космическое начало», его приобщенность к жизни мира в наиболее широком значении слова.

Не должно вызывать удивления, что в свете этих общих идей политический критерий «правости» и «левости» в осмыслении явлений культуры, а следовательно, и искусства имеет, согласно признанию Блока, второстепенное значение по сравнению с вопросом об их связи с «глубинами», с Мировой душой (1915, V, 488).

В основе художественного произведения, по мнению Блока, лежит объективное — эмпирическое и духовное — содержание, найденное, организованное и преломленное творческой личностью автора. «...Центр тяжести всякого поэта — его творческая личность»; «*поэты интересны тем, чем они отличаются друг от друга, а не тем, в чем они подобны друг другу*»,— говорится в статье Блока «О лирике» (1907, V, 135; курсив Блока). Творения писателя,— утверждает Блок несколько позже,— «только внешние результаты подземного роста души» («Душа писателя», V, 369 — 370). Следовательно — и в этом одна из основных уже приведенных здесь мыслей Блока — «великие произведения искусства выби-

[1] «О назначении поэта» (VI, 161—162). Существенные варианты — в дневнике, запись от 7 февраля 1921 г.

раются историей лишь из числа произведений *«исповеднического»* характера» («Письма о поэзии», V, 278).

Понятно, что для обозначения этого выдвигаемого Блоком на первое место и, конечно, вполне объективного единства духа произведения и духа писателя он так часто и настойчиво пользовался словом *«пафос»*. Можно утверждать, что это слово, с его синтетическим, многозначным содержанием, выполняло в прозе Блока функцию еще одной, и очень важной для его критики, поэтической категории, на этот раз общераспространенной. Впрочем, можно сказать также, что «пафос» для Блока — по сути одно из литературных проявлений основополагающего и универсального для его поэтической мифологии символа «музыка». Блок не пытался углубить понимание «пафоса», обращаясь хотя бы к классической эстетике, которая серьезно и по-разному занималась этой категорией (Аристотель, Шиллер, Гегель), но, по собственному признанию (VI, 310), пользовался этим символическим обозначением, опираясь на привычное словоупотребление, принятое в русской критике XIX века (конечно, в первую очередь в сочинениях Белинского).

Однако древнегреческая семантическая доминанта слова «пафос» — *«страдание»*-страсть, способная, по-видимому, в новых условиях обновить смысл этого слова, восстановив его «внутреннюю форму», всплывала на поверхность в блоковской прозе не часто, но все же присутствовала (V, 254), так же как и другое, не менее важное отличие, выдвинутое Гегелем и принятое Белинским, — связь «пафоса» с идеей, с мировоззрением.[1] Во всяком случае, в характеристиках, которые Блок дает тем или другим эстетическим явлениям, писателям или их произведениям, важным критерием является наличие «пафоса», его самобытность или его несамобытность, его отсутствие или, реже, его особенность (последняя чаще подразумевается, чем определяется Блоком). Поэтому так распространены в прозе Блока и так характерны для него выражения типа: «подлинный пафос», «пафос искусства», «пафос жизни», «пафос драматический»,

[1] Привожу характеристику «пафоса» из пятой статьи Белинского о Пушкине: «...пафос всегда есть страсть, возжигаемая в душе человека *идеею* и всегда стремящаяся к идее, следовательно страсть чисто духовная, нравственная, небесная» (В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 7. Л., 1955 с. 312).

«пафос лирики», «пафос научного исследования», «религиозный пафос», собственный (свой) пафос, «горьковский пафос», пафос Л. Андреева (суть этого пафоса — «раздирающий крик», V, 186), пафос Ибсена, «гений без пафоса» (так однажды выразился Блок о Л. Толстом — V, 170) или понятие группового писательского пафоса, нивелирующего индивидуальности.

Писатель для Блока — «больше всего — человек», «тот, кому дороже и выше всего звание человека, человек «по профессии» (1908, «О театре», V, 247, 250), личность, живущая общей жизнью с окружающими ее людьми, народом, страной. «Без человека (когда в авторе нет «человека») стихи — один пар».[1] Творческие впечатления, звуки «земли» и «неба» доходят до писателя, воспринятые и преломленные его личностью, из «мирового оркестра», из сферы общественной, исторической, природной, скорее неведомой, чем известной нам, так как «мир искусства больше каждого из нас, он больше и Шиллера и Шекспира, он — стихия» (VI, 353). Писатель, по Блоку,— создание народа. «Народ собирает по капле жизненные соки для того, чтобы произвести из среды своей всякого, даже некрупного писателя», и, «если он ответственен», он возвращает народу взятое у него; «он таскает на спине своей слова бунта и утешения, страдания и радости, сказки и правду о земле и о небе...» (V, 246, 247).

Назначение писателя, согласно убеждению Блока,— постигать то, что пребывает и происходит в мире, и свидетельствовать об этом. «...Художник, т. е. свидетель»,— записывает Блок в 1917 году (IX, 316), а в другом месте сравнивает художника с глазами, которые только видят, но не оценивают виденное (1919, VI, 462, ср. VI, 153). Однако в 1919 году в своих высказываниях о пассивно созерцательной, «медиумической» роли художника Блок делает существенную поправку, замечая, что художник, если он смотрит *«художественно-честно»*, должен «смотреть в *будущее*» (VI, 462) — важная и показательная мысль, которая звучала у Блока и в прежние периоды его жизни (1908, V, 294;

[1] Письмо к В. М. Отроковскому от 23 апреля 1913 г. (VIII, 417). Андрей Белый в своей книге «Трагедия творчества (Достоевский и Толстой)» (М., 1911), на с. 15 пишет: «...гений есть *человек* в художнике, а не *художник* в человеке...» Читая эту книгу в год ее выхода, Блок подчеркнул это место (Библиотека Блока, ИРЛИ).

1912, VIII, 386 и др.). Таким образом, созерцательность блоковского художника оказывается *направленной*. Поэтому вполне понятен смысл давних настойчивых призывов Блока к пробуждению волевого начала в жизни и в искусстве. «Может быть,— писал он,— для того, чтобы поставить крест на «интеллигентской жвачке», чтобы стать самим действующими лицами трагедии России, нужно уже обращаться не к *«сознанию»*, а к *«воле»* (1908, V, 334). Мотив творческой воли, организующей жизнь и художественное созидание, в дальнейшем продолжает звучать у Блока еще сильнее и отчетливее.

И воля в искусстве, о которой думал поэт-критик, не являлась для него абстрактной. Как уже говорилось в первом разделе (с. 67—70 и др.), он призывал людей искусства «руководиться сознанием *долга*» (1908, V, 275), писал о «прекрасном долге» (1908, V, 239), соотнося мысль о долге прежде всего с вопросом о судьбе русского народа и русского общества эпохи реакции.

Тесно связывая писателя-художника с народом и с людьми вообще, Блок, естественно, признавал одним из важнейших критериев искусства — отклик, который оно вызывает в массе читателей и театральных зрителей. «Последнее и единственно верное оправдание для писателя, — утверждал Блок в 1909 году, — голос публики, неподкупное мнение читателя. Что бы ни говорила «литературная среда» и критика, как бы ни захваливала, как бы ни злобствовала,— всегда должна оставаться надежда, что в самый нужный момент раздастся голос читателя, ободряющий или осуждающий. Это даже не слово, даже не голос, а как бы легкое дуновение души народной, не отдельных душ, а именно — коллективной души. Без такой последней надежды едва ли можно даже слушать как следует голос критики: не все ли равно, что́ говорит обо мне такой-то, когда я не знаю и никогда не узнаю, что́ думают обо мне «все»?» («Душа писателя», V, 367).

Нельзя не заметить, насколько эти мысли Блока об отношении искусства к народу и о долге писателя отличаются от эстетической платформы декадентствующей элиты, точнее — крайних ее выразителей, которые негласно, а иногда и декларативно признавали искусство свободным от общественных обязательств, предназначенным для избранных и недоступным пониманию народных масс. «Всякий общественный взгляд на предмет

созерцания всегда обратен истине, вульгарен и даже кощунствен,— декларировал один из самых нетерпимых представителей этой элиты, критик «Весов» Эллис (Л. Л. Кобылинский).— Искусство по существу —дело немногих и для немногих. Отсюда вытекает великое достоинство *отверженности* каждого художника и его абсолютная бесполезность в утилитарном смысле (...). Этот *аристократический индивидуализм* является самым горячим и самым ярким заветом всех без исключения основателей и первых поборников символизма, нашедшего самого крайнего и самого прекрасного выразителя в лице Фридриха Ницше. Аристократический индивидуализм — первая и последняя заповедь символизма, самый живой из его лозунгов, самое новое слово из всех сказанных им новых слов!» [1]

Как видим, Блок в приведенных выше суждениях не только расходился с Эллисом, но и противостоял ему. Сказавшееся в этих мыслях Блока влияние русского демократического сознания и демократической критики очевидно. По-видимому, в них следует искать и другое, менее четкое, но вполне ощутимое влияние, идущее от Вяч. Иванова, который еще до приведенного высказывания Блока настойчиво писал о кризисе индивидуализма и всех его эстетических порождений и утверждал при этом, что единственным спасением современного искусства является его превращение в общенародное творчество. Связь Блока с Вяч. Ивановым проступает здесь определенно, но наряду с нею обнаруживается и различие. Оно сказывается в характере отношения каждого из этих поэтов-критиков к религиозной санкции призываемого ими единения художника с народом. Для Вяч. Иванова эта санкция являлась главным основанием общности; Блок, автор «Души писателя», о ней вовсе не вспоминал («...я не могу считать себя «представителем нового религиозного сознания»,— писал он в ноябре 1908 года, V, 331). Ориентация Блока на русский демократизм в его широких и привычных формах здесь перевешивает.

И тем не менее близость блоковских высказываний с идеями демократической эстетики, как было выяснено, отнюдь не дает нам права причислять его к последо-

[1] Эллис. О сущности символизма.— В его кн.: Русские символисты. М., 1910, с. 29—30 (первый вариант этой статьи — «Весы», 1909, № 7).

вательным сторонникам этой эстетики. Блок писал о долге писателя перед народом и обществом, но не мог признать, вслед за Чернышевским и Плехановым, универсальное значение приоритета жизни над искусством, по крайней мере — в их понимании жизни — социальном. «...Формула «искусство для жизни» — плотна и противна, как сытное кушанье»,— писал он в статье «О театре» (1908, V, 262). Однако противоположная формула «искусство для искусства» вызывала в нем еще большую неприязнь, — недаром в этой же статье он называл ее, по существу солидаризируясь с Брюсовым, Белым и Вяч. Ивановым, «пустой, как свищ».[1]

Можно решительно утверждать, что позиция «чистого искусства» была неприемлема для Блока на всем протяжении его творческого пути, а по временам, особенно в советский период, вызывала в нем исключительное раздражение и протест. «Я боюсь,— записывает он в дневнике 1919 года,— каких бы то ни было проявлений тенденции «искусства для искусства», потому что такая тенденция противоречит самой сущности искусства и потому что, следуя ей, мы в конце концов потеряем искусство; оно ведь рождается из вечного взаимодействия двух музык — музыки творческой личности и музыки, которая звучит в глубине народной души, души *массы*» (VII, 364).

Отрицательное отношение Блока к обеим формулам искусства, о которых он говорит, соответствует его общим эстетическим воззрениям. С точки зрения Блока, искусство не столько достигается художником («мастерство»), сколько приходит к нему, осеняет его, открывается ему. Искусство, по Блоку, — *«не наше»* (1912, V, 478). Оно, согласно одному из вариантов мысли Блока, «соловьевскому»,— средство «воссоздавать «миры иные» (1912, V, 475); согласно другому — «голос стихий и стихийная сила; в этом — его единственное назначение, его смысл и цель, все остальное — надстройка над ним (...) (это утверждение не вполне совпадает с тем,

[1] Большинство символистов 900-х годов, признавая так называемую «теорию чистого искусства» полезной «демонстрацией наивным утилитаристам» (Белый), относились к ней в конечном счете явно отрицательно (см.: В. Брюсов. Ключи тайн. «Весы», 1904, № 1, с. 13; А. Белый. Луг зеленый. М., 1910, с. 58—59; его же: Об идейном искусстве и презрительном «Терсите». «Русская мысль», 1911, № 12, с. 19—20; Вяч. Иванов. Борозды и межи. М., 1916, с. 163, и мн. др.).

что Блок писал прежде о долге писателя.— *Д. М.*). Самые произведения художников в свете такого сознания отходят на второй план, ибо все они до сих пор — несовершенные создания ⟨...⟩. Сама Венера Милосская,— продолжает Блок,— есть некий звуковой чертеж, найденный в мраморе, и она обладает бытием независимо от того, разобьют ее статую или не разобьют» (1919, VI, 109). Мастерство — «дело рук человеческих» (VI, 353), вторичная, хотя и необходимая творческая активность, возникающая вслед за первичным актом — приобщением к источникам творчества, находящимся по ту сторону сознательной воли творящего (VI, 161—163, 353; ср. стих. «Художник»). Искусство для Блока — выражение не просто красивого, но и подымающегося над ним неизъяснимого и неопределимого — «Прекрасного» («Искусство и газета», V, 474), или — в более поздней формулировке — Космоса, Гармонии, всеобъемлющего мирового творчества.

С мыслями Блока о сути художественного творчества и долге тесно соприкасался, то совпадая с ними, то выходя за их пределы, встающий перед Блоком вопрос об отношении искусства к жизни с ее требованием нравственности и пользы, или — в ином варианте — об отношении эстетического и этического. Этот вопрос мучил не одного Блока, но и почти всех больших писателей, даже такого, казалось бы, «моралиста», как Лев Толстой. «Эстетическое и этическое,— писал Толстой в своем дневнике 1897 года,— два плеча одного рычага: насколько удлиняется и облегчается одна сторона, настолько укорачивается и тяжелеет другая сторона. Как только человек теряет нравственный смысл, так он делается особенно чувствительным к эстетическому».[1]

Для Блока это противоречие — одно из важнейших, характерных для него — так и осталось в известной мере нерешенным, несомкнутым, «вечным и трагическим» (1912, V, 478), вопреки его стремлению додумать эту антиномию и как-то приблизиться к ее решению.

В юности, еще до знакомства с теоретическими работами Вл. Соловьева, Блок, по-видимому, был стихийно близок (без какого бы то ни было философского углубления!) к соловьевскому пониманию добра — как все-

[1] Л. Н. Толстой. Дневники. Полн. собр. соч., т. 53. М., 1953, с. 150.

определяющего начала духовной жизни, и красоты — как феномена, обусловленного добром.[1] По крайней мере в основе ряда стихотворений Блока 1899 года лежит прямолинейное и наивное по форме прославление идеала добра и любви («Между страданьями земными...», «Готов ли ты на путь далекий...», «Я — человек и мало богу равен...», «Мы все уйдем за грань могил...»). Дальнейшая эволюция Блока освобождает его от наивной прямолинейности в подходе к этой антиномии. Уже в 1901—1902 годах, очевидно не без влияния раннего Мережковского, он пытается понять добро и зло как ипостаси некоего неразложимого Единства (VII, 28). Однако в своей «эмансипации» он остается до конца далеким и чуждым индивидуалистическим крайностям этического декаданса. Во всяком случае к декадентской игре с вопросом о добре и зле он относился более чем иронически, предлагая тем, кто ею занимается, кто заявляет, «что зло прекраснее добра», лечиться бромом (1906, V, 610). Вместе с тем юношеская самохарактеристика — «добра певец» (стих. «Готов ли ты на путь далекий...», 1899) — не вовсе смывается в творчестве Блока потоком времени, а только уходит в глубину, с тем чтобы через пятнадцать лет торжественно повториться в стихах, проецируемых в умопостигаемое будущее как бы от лица еще не рожденного «юноши веселого»: «Он весь — дитя добра и света».

Здесь необходимо с полной определенностью сказать (об этом мало говорили), что в стихах, в прозе и записях Блока в разные периоды время от времени с неизбежностью появлялись и громко звучали, а в сущности, может быть, почти не прерывались мотивы, порожденные «старинной» гуманной традицией русской и европейской литературы, гуманным сознанием, обращенным к человеколюбию и состраданию. Может быть, это — одна из многих причин того, почему Мандельштам в своей статье о Блоке «Барсучья нора» с такой определенностью связывал его с культурой XIX века, недооценивая в нем искания и поэтический строй XX столетия. Чтобы нагляднее представить эти мотивы у Блока, достаточно вспомнить стихотворения «Из газет» (1903),

[1] См.: В. С. Соловьев. Предисловие к первому изданию «Оправдания добра». Собр. соч., т. 7 (1903). СПб., с. 11 и др. Ср.: В. С. Соловьев. Чтения о богочеловечестве. Собр. соч., т. 3. СПб., 1901, с. 29.

«Ангел-хранитель» (1906), «На железной дороге» (1910), «Да. Так диктует вдохновенье...» (1911, 1914), очерки «Горький о Мессине», «Дневник женщины, которую никто не любил» или, например, пронзительные строки, полные невыразимой жалости к людям.

В записной книжке 1909 года:

«Жалость — когда человек ест;

когда растерявшийся и впервые попавший в Россию немец с экземой на лице присутствует при жаргонной ругани своего носильщика с чужим;

когда таможенный чиновник, всю жизнь видящий уезжающих и приезжающих из-за границы, а сам за границей не побывавший, любезно и снисходительно спрашивает, нет ли чего и куда едут» (IX, 152).

В дневнике 1912 года:

«Какая тоска — почти до слез. Ночь — на широкой набережной Невы, около университета, чуть видный среди камней ребенок, мальчик. Мать («простая») взяла его на руки, он обхватил ручонками ее за шею — пугливо. Страшный, несчастный город, где ребенок теряется, сжимает горло слезами» (VII, 139—140, ср. с. 194, 213).

Опять в записной книжке — впечатления от допросов арестованных царских министров и крупных чиновников, которых Блок умел оценить, как и всю прогнившую верхушку русского царизма, трезво и жестко.

«Человек в горе и в унижении становится ребенком. Вспомни Вырубову, она врет по-детски, а как любил ее кто-нибудь. Вспомни, как по-детски посмотрел Протопопов (царский министр внутренних дел.— *Д. М.*) на Муравьева (председатель следственной комиссии.— *Д. М.*) — снизу вверх, *как виноватый мальчишка,* когда ему сказали: «Вы, Александр Дмитриевич, попали в очень сложное историческое движение». Он кивнул: «Совершенно верно». И посмотрел снизу вверх: никогда не забуду. Вспомни, как Воейков (генерал, дворцовый комендант. — *Д. М.*) на вопрос, есть ли у него защитник ⟨...⟩ опять *виновато по-детски* взглянул и сказал жалобно: «Да у меня никого нет».

«Сердце, обливайся слезами жалости ко всему, ко всему ⟨...⟩.

Вспоминай еще — больше, больше, плачь больше, душа очистится» (1917, IX, 340).

Весь этот строй восприятий и мотивов, который лишь с предвзятой и недоброй точки зрения может быть све-

ден к сентиментальным эмоциям, как уже говорилось, был глубоко связан с поэтическим миром Блока и с тем, что называют более чем неточно «абстрактной гуманностью». Но в эпоху развивающегося процесса «переоценки ценностей» и беспощадной реализации исторического детерминизма гуманистическая этика, завещанная традицией мораль сострадания и жертвы, в сознании захваченных этим процессом теряла свой прежний ореол. Ее сменяла эгоцентрическая мораль индивидуализма — с одной стороны, а с другой — мораль коллективизма, обращенная к массам, к народу и человечеству, мораль, основание которой составляло уже не сострадание, а солидарность.

Это характерное для эпохи набирающее силу движение к этической перестройке заметно втягивало в себя и Блока. Не случайно в его статье «Крушение гуманизма»(1919), в которой, естественно, были названы такие важнейшие признаки гуманизма, как индивидуализм, связь с античностью и пр., сохранялось молчание о порожденной поздним, демократизированным гуманизмом *идее гуманности*, занимавшей в гуманизме новейшего времени господствующее место. И этот скепсис к идее гуманности, скорее, к возможностям ее реализации в современном мире, понимание того, что «свет идет уже не от отдельных людей и не от отдельных добрых начинаний...» (1916, VIII, 454) и что высокий принцип гуманности ныне лицемерно извращается (см. о «гуманистическом тумане» в первой главе «Возмездия»), намечались у Блока задолго до «Крушения гуманизма».

К этому скептическому комплексу следует отнести и характерное для Блока гневное отрицание морализма в искусстве, и признание того, что «мы уже не знаем той любви, которая рождается из сострадания» (1908, V, 326),— признание, противоречащее приведенным выше заметкам Блока и открывающее такие возможности, как импульсивное, поразительно необдуманное выражение радости по поводу гибели океанского корабля «Титаник» («есть еще океан»,— дневник, 1912, VII, 139).[1] В таком же противоречии с упоминавшимися здесь высказываниями Блока 1907—1908 и 1918 годов находятся

[1] Столкновение этих мотивов и победа того, который отрицает гуманность в традиционном понимании (жалость), продемонстрированы в монологах автогероя Блока — Германа («Песня Судьбы», IV, 121—122).

его заявления о разобщенности искусства с жизнью и независимости искусства от нравственных требований (статьи «О лирике», «Искусство и газета», неодобрительный отзыв на «моралистические» предисловия Ф. Зелинского, 1919). Но еще важнее и показательнее для всей этой линии философско-эстетических взглядов Блока само возникновение и развитие основополагающей для него, нейтральной к «добру» и «злу», и в этом смысле ущербной с точки зрения «традиционной этики», категории «музыки». Дело в том, что «музыка» в блоковском понимании, в сущности, превращала поколебавшийся этический критерий в критерий эстетический или, иначе говоря, в «эстетическую этику», которая лишь частично совпадала с этикой гуманистической («музыка еще не помирится с моралью»,— писал Блок в 1918 году, VII, 329, а в 1919 году — о том, что музыка «противоположна привычным для нас мелодиям об «истине, добре и красоте», VI, 112).[1]

---

[1] Проблема «музыки» в философском, этическом или эстетическом осмыслении этого символа для многих современников Блока стояла остро и решалась различно. В первой части этой работы уже говорилось о нарастающем оппозиционном отношении к гипертрофии «стихийного принципа» в эстетике, которое сказалось, например, в исключительной по своей резкости статье А. Белого «Против музыки» («Весы», 1907, № 3), повторяющей в какой-то мере нападки на музыку в «Крейцеровой сонате» Л. Толстого. Спор о музыке — в прямом и универсальном философском смысле — не ограничивался малым кругом русской символистской и околосимволистской литературы. Чтобы удостовериться в этом, стоит вспомнить хотя бы яростные выпады против музыки (а значит, и «музыки» как символа) такого персонажа романа Томаса Манна «Волшебная гора» (1924), как Сеттембрини, прямолинейного гуманиста и рационалиста. «Да, я любитель музыки, — говорит Сеттембрини, — но из этого еще не следует, что я ее особенно почитаю, как почитаю и люблю хотя бы слово, ибо оно — носитель духа, орудие прогресса (...) А музыка... в ней есть что-то недосказанное, сомнительное, безответственное, индифферентное (...). Позвольте мне выразиться парадоксально, у меня политическая неприязнь к музыке (...). Поскольку искусство пробуждает — оно морально. Ну а что, если происходит как раз обратное? Если оно оглушает, усыпляет, противодействует активности и прогрессу? Ведь результат может быть и таков, что музыка подействует как наркотик... А это — дьявольское действие, милостивые государи...» (Т. Манн. Собр. соч. в десяти томах, т. 3. М., 1959, с. 158—160). Диаметрально противоположное отношение к «музыкальному принципу» мы находим у другого героя Т. Манна — композитора Леверкюна, человека с бесконтрольным, «ницшеанским» подходом к искусству («Доктор Фаустус», 1947). Его эстетическую позицию в сущности можно рассматривать как своего рода реали-

Тема «музыки» с ее «эстетической этикой», пронизывающая большую часть блоковских статей зрелого периода, поскольку «музыка» для Блока являлась основой живой жизни и живого искусства, как будто должна была снять противоречие между ними, и в какой-то мере действительно снимала его, например, в поэме «Двенадцать» и в примыкающей к ней прозе.

И все же противоречие жизни и искусства, этики и эстетики, человека и художника, мучительно волнуя Блока и одновременно обогащая его поэтический опыт, сохраняло для него свою остроту в течение всей его сознательной жизни, до конца. «Соловьевского» объединения «добра» и «красоты» — слишком легкого и благополучного для той нелегкой и кризисной эпохи — в теоретических размышлениях зрелого Блока мы не встретим. То, что было сказано об антиномичности стихотворения «Незнакомка» (см. с. 73), мы имеем право спроецировать — конечно, с глубокими ограничениями и поправками — на многие другие произведения Блока и отчасти даже на самую основу его творческого сознания.

И все же противоречие, о котором идет речь, отнюдь не приводило Блока к «бегству в эстетику», даже в самом высоком ее понимании. Блок считал, что трудное и малодостижимое для современных людей единство человека и художника, добра, пользы и красоты в отдельных случаях и в отдаленных пределах истории осуществимо. Блок видел это осуществление в фольклоре, в творчестве Ибсена (1908, V, 317) и Стриндберга (1912, V, 464). По его мнению, «театральные представления драм Ибсена могли бы стать желанным праздником, ибо на них служители пользы и служители красоты могут протянуть друг другу руки. Те и другие должны быть примирены в чувстве чего-то высшего, чем только

зацию тех опасных возможностей, которые, как думал Сеттембрини, таятся в музыкальной стихии. Отношение к музыке Леверкюна и Блока мы, разумеется, не можем уравнивать. Но не потому, что у них было различное исповедание «музыки» самой по себе, как творческой духовной силы и формы, а прежде всего потому, что само содержание (или аспект) жизни, составляющее для Блока «материю» его «музыки», отличалось от леверкюновского. Конечно, блоковский миф о «музыке» в его конкретном наполнении не мог сформироваться вне связи с идеей пути, ведущем его как личность, русский народ и человечество в предреволюционную эпоху к новым светлым горизонтам жизни, и сознание этой связи явилось питательной почвой его мифа, чуждого (в таком наполнении) культуре леверкюновского типа.

красота и только польза, — и это высшее я назову чувством *прекрасного*» (V, 317). Блок хотел верить в такой же синтез и по отношению к своей собственной поэзии («Он весь — дитя добра и света»).

Блок, как мы уже знаем, настойчиво требовал от художника умения различать «добро» и «зло» и, не уклоняясь от ответа, *судить* о явлениях жизни, говорить им «да» или «нет» (1912, V, 463; 1919, VI, 350, пролог к «Возмездию»). «Душа всякого художника, — писал Блок в статье об Ибсене, — полна демонов. Тем они и ужасны, что все пленительны и красивы. Доверить же себя мы можем только тому художнику, у которого, кроме демонов, есть в душе единое δαιμόνιον — таинственный, внутренний голос, который позволял Сократу безошибочно различать добро и зло» (1908, V, 316; ср. точно совпадающие по мысли с этой последней фразой слова Зодчего, обращенные к Поэту в драме «Король на площади», 1906, IV, 39). И понятно, что Блок, не пересматривая вопрос о волнующем его противоречии, тем не менее верил в то, что «искусство связано с *нравственностью*» (дневник, 1913, VII, 224), и в то, что, «если искусству не перечить (морализированием всех видов.— *Д. М.*), оно с нравственностью встретится» («О предисловиях Ф. Зелинского к пьесам Иммермана...», 1919, VI, 465). И недаром в своем юбилейном приветствии Горькому он называл «дух музыки» не только гневным и стихийным, но и «милостивым духом» (1919, VI, 92). Получается не совсем так, но почти так, как в блоковском стихотворении «Художник», где к эпитетам, характеризующим аллегорическую птицу — поэзию — «свободная» и «легкая»,— Блок присоединяет еще один эпитет — «добрая» (1909).

13. КОНТУРЫ КРИТИЧЕСКОГО МЕТОДА

Блок окончил филологический факультет Петербургского университета (его славяно-русское отделение) и, следовательно, по образованию был филологом. В основном варианте автобиографии 1915 года он вспоминал о пребывании в университете таким образом: «Университет не сыграл в моей жизни особенно важной роли, но высшее образование дало, во всяком случае, некоторую умственную дисциплину и известные навыки,

которые очень помогают мне и в историко-литературных, и в собственных моих критических опытах, и даже в художественной работе (материалы для драмы «Роза и Крест»). С годами я оцениваю все более то, что дал мне университет в лице моих уважаемых профессоров — А. И. Соболевского, И. А. Шляпкина, С. Ф. Платонова, А. И. Введенского и Ф. Ф. Зелинского. Если мне удастся собрать книгу моих работ и статей, которые разбросаны в немалом количестве по разным изданиям, но нуждаются в сильной переработке,— долею научности, которая заключена в них, буду я обязан университету» (VII, 15). Однако и по окончании университета Блок не прервал своих связей с учеными-филологами. Он нуждался в филологических консультациях и получал их — в первую очередь от таких специалистов, своих друзей, как проф. Е. В. Аничков, медиевист, знаток фольклора и французской литературы, и В. Н. Княжнин, исследователь жизни и творчества Ап. Григорьева.

Приведенные итоговые признания Блока в автобиографии свидетельствуют не только об отношении его к университету, но отчасти и к филологической науке вообще. Блок уважал ее, но ограничивал ее роль и различал в ней существование враждебного искусству уклона к педантизму, неосмысленной фактографии и филистерству. Этот уклон Блок находил и в истории литературы, и в «художественной критике», которую упрекал за ее тяготение к «школьным понятиям» — схематическим ходячим обобщениям, о которых писал еще в 1905 году в статье «Краски и слова» (об этом см. выше, с. 300).

В 1908 году Блок пошел еще дальше: в статье об Ибсене он отрицал самую возможность для «современного *теоретика*» разобраться в творчестве этого писателя (V, 310). И в послеоктябрьский период во многих высказываниях оставался верным этой линии. Очерк Блока о Катилине заключает в себе ряд выпадов, направленных против «дурной филологии», хотя не без основания можно подумать, что мишенью его служит всякая филологическая наука (Блок не пытался в данном случае отделить в филологии «дурное» от «хорошего»). «...Иногда может показаться, — писал Блок в «Катилине»,—что ученых-филологов преследует одна забота: во что бы то ни стало скрыть сущность истории мира, заподозрить всякую связь между явлениями культуры, с тем

чтобы в удобную минуту разорвать эту связь и оставить своих послушных учеников бедными скептиками, которым никогда не увидеть леса за деревьями. Дело художника — истинного врага такой филологии — восстанавливать связь, расчищать горизонты от той беспорядочной груды ничтожных фактов, которые, как бурелом, загораживают все исторические перспективы» (VI, 83).

И через два года в черновых набросках об искусстве и критике — своего рода резюме ко всем этим рассуждениям:

«Теоретики теряют (или не теряют, а потеряют) надежду взнуздать искусство, засунуть в стиснутые зубы художнику мундштук науки. Вместе с тем — не в первый раз — теряется надежда и на научную критику. Прав тот критик, который творит свою волю, который на основании собранных им фактов строит свою систему, например социологическую. Но горе тому, кто вздумает толковать художественные произведения. Ему удастся истолковать только всякую дрянь: чем злободневнее (то есть «безыскусственнее») произведение художника, тем более оно поддается толкованию. И наоборот: чем больше в нем элементов *искусства*, тем в более смешное положение попадает критик, его толкующий» (1920, VI, 151—152).

Эти выпады Блока против неумеренных, по его мнению, претензий литературной науки (и критики) можно легко понять, если принять во внимание те болезни, которыми она в своей известной части действительно болела в начале XX века: оторванность от живой современности, бескрылость, эмпиризм, стремление к голой фактографичности, схематизм и грубая тенденциозность. Но, раздражаясь на современную ему школярскую филологию и претенциозно-педантическую наукообразную критику, Блок, как уже говорилось, не зачеркивал науку о литературе целиком. Он относился с уважением не только к тем университетским профессорам, о которых упоминал в автобиографии (1915), но и к Александру Веселовскому, которого называл первым по своему значению историком литературы в России (1905, V, 568).

В статье «Литературные итоги 1907 года» Блок выражал удовлетворение, что «книги по истории литератур, критика художественная, критика текста, издания «собраний сочинений» с комментариями и, наконец, библиография — заняли у нас очень видное место», и

радовался, в связи с этим, что «русские читатели начинают проявлять признаки жизни, когда с ними говорят на языке науки...» (V, 217). В той же статье, откуда извлечена эта цитата, Блок отмечает появление целого ряда изданных в то время историко-литературных и литературно-критических книг (С. А. Венгеров, Д. Н. Овсянико-Куликовский, Алексей Веселовский и др.), считая их «достойными всякого внимания». При этом положительные качества книги Венгерова («Очерки по истории русской литературы») Блок видит в ее полезности и сравнительной объективности (V, 218).

И еще более существенно, что эти положительные оценки научного подхода к литературе встречаются у Блока, наряду с противоположными заявлениями, едва ли не на всех этапах его литературного развития. Даже в жалобе его на то, что «история словесности» «вообще ⟨...⟩ не выработала точных методов» и, в частности, на русской почве «далеко не стоит на высоте современных научных требований» (1906, V, 622—623), можно почувствовать желание, чтобы эти методы были наконец выработаны. Здесь же, в рецензии на учебник В. В. Сиповского «История русской словесности» Блок хвалит автора за то, что он «хорошо осведомлен в методологии своей науки и, несмотря на краткость и популярность изложения, дает понятие и о ней...» (V, 623). В отзыве на книгу А. Г. Горнфельда «Муки слова» Блок ставит в заслугу автору, что он «ищет научной точки зрения» (1906, V, 637).

Вместе с тем в 1909 году, высоко оценивая Мережковского как критика, называя его «большим критиком, даже как будто начинателем нового метода критики в России» и художником в своих статьях, Блок упрекает его за то, что он «не исполняет нас духом пытливости» и что он «сам не исполнен пафосом научного исследования» (V, 361, 365). А в 1920 году во вступительной статье к сочинениям Лермонтова роняет знаменательную фразу, из которой видно, что научный подход к литературе кажется ему в то время более перспективным, чем субъективная критика. «...Полная оценка творчества поэта,— говорит Блок о Лермонтове,— покоящаяся не на шатких личных впечатлениях, хотя бы и разделяемых множеством людей, а на твердой научной основе, — еще впереди».[1]

[1] А. Блок. Собр. соч., т. 11. Л., 1934, с. 221.

Сопоставляя приведенные выше высказывания Блока о филологии и «научной критике», легко прийти к мысли об их внутренней противоречивости, которую не объяснишь одной лишь эволюцией поэта, ведущей его сложными, спиралеобразными путями, с периодическими «возвратами», к изживанию элитарности и субъективизма. Блок высказывался в различные периоды своей жизни, в различных аспектах и контекстах, под влиянием различных, быстро сменявшихся настроений, и высказывался иногда по-разному. Но более глубокое рассмотрение вопроса показывает, что противоречивость этих высказываний, которую нельзя отрицать, не следует вместе с тем преувеличивать. Впечатление о противоречивости мыслей Блока о филологии объясняется не столько их сущностью, сколько их неразвитостью, их несведенностью в систему и тем отчасти, что Блок видел противоречие в самом предмете своих мыслей. Даже общие успехи филологической литературы, которым Блок радовался в статье «Литературные итоги 1907 года», имели для него оборотную теневую сторону: «...с каждым годом возрастает спрос на анализ и на обобщения, но этим не позолотить пилюли; ибо следует признаться, что время критического анализа приходит в серые дни, когда иссякают родники художественного творчества и усталые люди чувствуют потребность оглянуться и проверить пройденный путь» (V, 217).

Расшифровывая эту цитату с помощью символики, номенклатурно принятой Блоком в более позднее время, нельзя не заключить, что филология была для него явлением «цивилизации», хотя бы в относительно «приемлемом» ее варианте, а художественное творчество и отчасти «творческая критика» — явлением высшего порядка, «культуры». Иначе говоря, и здесь, в этом ракурсе, давала себя знать антиномия этих основных блоковских категорий.

Относительное уважение к филологии и собственные, удачные и менее удачные, опыты в этой области (рецензии на литературоведческие работы; примечания к лицейским стихам Пушкина и Лермонтова, те и другие — в значительной мере компилятивные) являлись для Блока прежде всего уступкой растущему в то время тяготению к научной перестройке гуманитарных знаний. Дух филологической науки, который имел такое огромное значение для Брюсова, не был близок Блоку (в мо-

лодости он прямо писал отцу о своей «научной бездарности» — письмо от 25 апреля 1906 года). Но все же Блок признавал необходимость научно-филологического подхода как *предварительной стадии изучения литературы*. Об этом можно судить на основании единственной у Блока более или менее развернутой формулировки его отношения к литературоведческой науке — в его рецензии на книгу Н. Котляревского о Лермонтове. Говоря об изучении Лермонтова, Блок высказывал свою общую точку зрения: «Тут возможны два пути — путь творческой критики, подобной критике г. Мережковского, или путь беспощадного анатомического рассечения — метод, которого держатся хирурги: они *не вправе* в минуту операции помыслить о чем-либо, кроме разложенного перед ними болящего тела.

Этот последний метод кладется в основу всех литературных «исследований»; он называется «литературно-историческим»[1] и состоит в строжайшем наблюдении мельчайших фактов, в исследовании кропотливом, которое было бы *преступно перед жизнью*, если бы не единственно оно установляло голую, фактическую, на первый взгляд ничего не говорящую, но *необходимую* правду.

Перед исследователем, пользующимся таким методом, закрыты *все* перспективы прекрасного, его влечет к себе мертвый скелет; но этот скелет обещает в будущем одеться плотью и кровью» (V, 26).

Путь научного, академического исследования, охарактеризованный в рецензии на книгу Н. Котляревского, не стал и не мог стать путем Блока-критика, хотя ему и пришлось в какой-то мере использовать опыт университетской науки. Конечно, для Блока с его исключительным чувством современности, с его лирическим восприятием жизни и культуры, университетская наука в ее отрешенно-академических вариантах оставалась и должна была остаться посторонней областью. По духу, методу и манере Блок был не историком литературы, а критиком лирического склада, создателем поэтической прозы, пограничной по отношению к общераспространенному тогда критическому и публицистическому жанру.

Стремясь к синтетическому «музыкальному» пости-

[1] Родоначальником этого метода в России Блок считал Александра Веселовского (V, 568, 570—571).

жению произведений искусства, пытаясь уловить в каждом из них или в их создателях внутреннее неповторимое единство, Блок обычно опирался на свои «интегрирующие» категории: «стихия», «музыка», «пафос» и пр. Так например, в названной выше проникновенно-поэтической и вместе с тем пристрастной статье о Григорьеве его общими ориентирами и критериями оценок, помимо «стихии», являются символы-понятия «хаос» (вариант: «душевный хаос»), «интеллигентское» начало (=«цивилизация» — отрицательное понятие), «прозорливость», «Мировая душа» (вариант: «возлюбленная в вечности») и пр. И надо сказать, эти символы, по сути конструирующие статью, вводятся Блоком без нажима и предвзятости, которые могли бы превратить изложение в схему. Они как бы извлекаются из самой характеристики личности Григорьева, яркой, мятущейся, трагической, и из всей идейной и лирической атмосферы и литературно-бытового колорита его эпохи.

Вместе с тем Блок решительно отвергал методы, приводящие к одностороннему толкованию искусства: нарочито-тенденциозные, формалистические и чисто субъективистские.

«Во всяком великом произведении, — писал Блок, подытоживая свой эстетический опыт,— главное то, чему нет имени, чего не назовешь, неразложимое, необъяснимое, о чем говорят только такими общими словами, как «творческий дух», «хмель», «музыка» (1920, VI, 391). Конечно, Блок не мог ограничить свою критику, сосредоточив ее исключительно на этом «главном»: критики бы не получилось. Но это «главное», эта не поддающаяся определению душа искусства находилась в сфере внимания Блока не только в пору его зрелости, к которой относится приведенная цитата, но и на ранних этапах развития его эстетического сознания.

Для Блока как автора статей о литературе определяющее значение имел не расчленяющий критический анализ, а синтетическое восприятие и обобщающая оценка. «Критика — ancilla (служанка. — *Д. М.*), — заносит он в записную книжку в конце 1906 года.— Прежде всего — хорошо или плохо. Потом критиковать, рассекать». При этом он хотел видеть явления искусства такими, как они есть, а не такими, какими они кажутся. Ему представлялось, что можно избежать субъективистского каприза и произвола. Вместе с тем он думал, что самым

существенным объектом восприятия в подходе к искусству, помимо идей и теорий, является личность автора-художника, лежащая в основе его созданий.

О «формализме» в науке о литературе, который в 10-х годах уже достиг в России известного развития (труды Белого, «Академия стиха» при журнале «Аполлон», позже — ОПОЯЗ), Блок долгое время предпочитал молчать, но явно не одобрял подход к поэзии «с «пэонической» стороны» (выражение Блока в письме к А. И. Тинякову, 1916, VIII, 455). Лишь в своей последней статье «Без божества, без вдохновенья» он выразил свое давно сложившееся отношение к этому явлению. «Когда начинают говорить об «искусстве для искусства, — писал Блок, — а потом скоро — о литературных родах и видах, о «чисто литературных» задачах, об особенном месте, которое занимает поэзия, и т. д., и т. д.,— это, может быть, иногда любопытно, но уже не питательно и не жизненно» (VI, 176). Есть сведения, что и к аналитической работе представителей молодой «формальной школы» с их позитивистским артистизмом Блок отнесся с холодным уважением, как явлению чуждому, не отвечающему его внутренним потребностям. По свидетельству близко знавшей Блока Е. Ф. Книпович, он не любил даже такую общепризнанную отрасль филологических знаний, как «наука о стихе».[1] Для самого Блока как автора критических статей на первый план выступало поэтическое, то есть синтетическое содержание литературы, ее эстетика и ее духовная суть, а не ее поэтика в отрыве от целого, не литературные приемы, а то, чему они служат. Блок никогда не писал и не написал бы работ, которые хотя бы отдаленно походили на исследования Андрея Белого по морфологии четырехстопного ямба или на статьи Брюсова о стихотворной технике Пушкина.

И однако Блок как критик отнюдь не игнорировал литературные формы разбираемых им авторов. «Стиль всякого писателя,— замечает Блок в 1908 году,— так тесно связан с содержанием его души, что опытный глаз может увидать душу по стилю, путем изучения форм проникнуть до глубины содержания» (V, 315). Замечания о «формальных приемах», о ритме, размерах

[1] Е. Ф. Книпович. Блок и Гейне. — В сб.: О Блоке. М., 1929, с. 180.

(вплоть до подсчета стихотворений Брюсова, написанных различными метрами), о языке и стиле встречаются у Блока не так редко, отличаются меткостью, точностью, крепко впаяны в характеристику авторов, но не выдвинуты вперед и как бы растворены в общем анализе содержания. И важно то, что Блок, в отличие от чисто формалистского подхода, принципиально избегающего синтетического постижения искусства, умел, при всей своей неискушенности в научной поэтике, связывать детали и словесные образования в творчестве того или другого автора с его внутренними особенностями.

Когда в стихах в то время начинающего талантливого поэта Дмитрия Семеновского Блок заметил выражение «мохнатый сноп», он счел нужным обратить внимание на связь этого выражения со специфическим и чуждым ему жизневосприятием. «Особенно рискованны такие образы (их много), как «мохнатый сноп», — писал Блок: — казалось бы, это очень хорошо — ярко и сочно; но эпитет «мохнатый» прилагается к животному, и в этой помеси растительного с животным начинает роиться чувственное, похотливенькое (...). Сродни этому — «парная весна» (не помню, есть ли у Семеновского)». Эти образы Блок связывает с поэзией Клюева, уходящей своими корнями в тяжелый мир «обезличивающей чувственности», в котором «нечем дышать и нельзя лететь» (1919, VI, 342). Наблюдение и вывод Блока, заключенные в этой цитате,— отнюдь не субъективистский каприз критика. Источник их — в ответственном, пережитом и точно сформулированном поэтическом восприятии.[1]

С особенной резкостью и настойчивостью восставал Блок против подхода к искусству, который он называл подходом «с предвзятых точек зрения, с точек зрения принадлежности писателя к тому или другому лагерю»

---

[1] Представление о том единстве, в котором Блок мыслил «форму» и «содержание» произведения, дает его надпись на рукописи стихотворения Семеновского «Склоняюсь над зыбкою скрипучей...»: «Очень хорошо начало и размер. Надо ли объяснять про «кудрявого молодца»? Без такого объяснения выходит лучше. Не все ли равно, за что отец бьет дочь, у которой ребенок; а о том, *что она незамужняя, пожалуй, говорит сам размер*» (Д. Семеновский. Избранное. Иваново, 1955, с. 196; курсив мой. — *Д. М.*). Таким же интуитивным методом, но с несравненно большим, хотя и спорным обобщением, толкует Блок ритм катулловского стихотворения «Атисс» в своем очерке «Катилина» (VI, 81—82).

(1907, V, 203). «Я политически безграмотен», — писал Блок в 1918 году (VI, 8), имея в виду недостаточность своих политических знаний и лирическую неопределенность своих убеждений. И в критических статьях его действительно отсутствовала программность, прежде всего политическая, которая отчасти компенсировалась тем, что можно было бы назвать его гражданской интуицией. В своих публицистических выступлениях 1907—1908 годов Блок требовал от литературы внимания к современности, к жизни народа и к судьбе интеллигенции, но в его конкретные литературные отзывы *прямые* политические оценки не входили. Блок в своих критических работах не считал нужным исходить из классовой дифференциации общества, не пытался четко определить свое место в борьбе классов и в целом подходил к искусству с позиций надклассового, «надпартийного» наблюдателя. (Это не мешало ему в решении вопроса о своем участии в тех или иных печатных органах принимать во внимание их гражданскую и моральную репутацию и решительно сторониться заведомо реакционной прессы.)

Но эти общие особенности Блока-критика вполне совмещались с очевидной *стихийной* тенденциозностью многих его статей. Мы найдем в них и ненависть к буржуазной пошлости, и осуждение модернистского нигилизма, эстетства, и стремление посчитаться с основами народного мировоззрения, и демократические надежды. Эти тенденции — совместно или порознь — проступают в отзыве на пьесу Ведекинда «Пробуждение весны» (1907), в его статьях «О реалистах» (1907), «О театре» (1908), «Вечера «искусств» (1908), «Памяти Августа Стриндберга» (1912) и в ряде печатных высказываний советского периода. В сущности говоря, эта «тенденциозность», поскольку она опиралась на движение самой действительности, являлась тем устойчивым началом у Блока, которое противостояло его лирической «зыблемости». Проза Блока и, в частности, его критические статьи представляли собой площадку, на которой разыгрывалась незатихавшая борьба ответственной, направленной мысли поэта, его идейных потенций с духом зыблемости и изменчивости. Поэтичность статей Блока неотделима от их стихийной, текучей основы — свободной и все же верной своему руслу, своему общему направлению.

Веря, что путем к постижению мира и приобщению к его ценностям является прежде всего индивидуальный опыт человека, Блок и в художественных произведениях интересовался главным образом *личностью* их созидателей, поскольку она проявлялась в их искусстве. В статье об акмеистах он прямо сказал, что «самое главное, единственно ценное» в поэзии — душа (1921, VI, 183). Он упрекал публику, замечавшую, что Мережковский «красиво пишет», но забывавшую, что «он (Мережковский. — *Д. М.*) тоже человек и что у него тоже есть натруженная и переболевшая многими сомнениями душа» (V, 362). Но личность, которую старался обнаружить Блок, всматриваясь в произведения искусства,— не узкобиографическая и не отвлеченно-психологическая, сотканная едва ли не из чистого темперамента, личность, которую выдвигали сторонники так называемых «биографического» и «психологического» методов критики. Блока в первую очередь интересовала воплощенная в творчестве духовная личность автора, зависящая от «космических связей» («мировая воля», «мировая душа» или «мир Искусства» — в блоковском смысле), от природы, национальности, эпохи, культуры и принимающая в себя и соединяющая в себе эти сферы. Не случайно в своих относительно больших работах он прибегал к особого рода психологическим характеристикам, в которых психология как бы смыкалась с идеологией, неотделимой от исторического времени. Образцом такого подхода является университетское сочинение Блока «Болотов и Новиков» (особенно характеристика Болотова) и все тот же очерк «Судьба Аполлона Григорьева», который по методу во многом повторяет первую из названных работ. Такой подход контрастировал с распространенной в то время позитивистской недооценкой отражения конкретно-индивидуальной, неповторимой личности автора в художественных произведениях и с явным перевесом над нею таких детерминирующих ее определителей, как «раса, среда, момент» (И. Тэн, его последователи). Можно думать, что именно эта причина заставила Блока упомянуть в одной из своих записных книжек о «плоскости» Тэна (1908, IX, 124).

Выдвигая творческую личность писателя как важнейшую предпосылку художественного произведения, Блок в своих критических выступлениях пытался про-

биться к персональным пластам поэтических явлений — к душе автора[1] и ко всему, что с нею связано. Именно так подходил Блок к творчеству большинства писателей: к Ин. Анненскому («Ник. Т-о. «Тихие песни», 1906), к Брюсову («Валерий Брюсов. «Земная ось», 1907), к Горькому и Леониду Андрееву («О реалистах», 1907), к Мережковскому («Мережковский», 1909), к Верхарну («Эмиль Верхарн. «Стихи о современности», 1906), к Ибсену и Стриндбергу (несколько статей), к Ап. Григорьеву («Судьба Аполлона Григорьева») и другим. В связи с этим и в «содержании» и в «форме», в сюжете, в героях и во всей «фактуре» произведения Блок стремился уловить не столько «идею», сколько лирическую атмосферу, духовно-человеческую суть в ее нерасчлененной «доидейной» или «сверхидейной» общности и полноте.

Он замечает, например, что в сборнике стихов Вячеслава Иванова «Кормчие звезды» разлита «какая-то безмятежность» и что в этой книге «больше отдыха, чем движения» (1905, V, 13). Он находит, что «основной психологический момент» книги рассказов Брюсова «Земная ось» — «космическое любопытство», за которым стоит автор — «провидец, механик, математик, открывающий центр и исследующий полюсы, пренебрегая остальным» (1907, V, 638). Пьесу Грильпарцера «Праматерь» Блок определяет как *«интимную»* трагедию (1908, IV, 293), как «произведение горестное и *задумчивое*, несмотря на весь свой юношеский задор» (IV, 294). А книгу Горького и В. Мейера о землетрясении в Мессине называет «доброй и простой» (V, 384).

Для критической манеры Блока особенно характерен его разбор лирического сборника Кузмина «Сети» (1908, V, 289—295). Блок с поразительной настойчивостью много раз говорит здесь о «печальном лице» автора этого сборника — особенность, которая в поэзии молодого Кузмина отнюдь не лежит на поверхности и которая вместе с тем для глубинного понимания его лирики имеет значение. В точных и метких, но лишенных блоковского познавательно-проникновенного лиризма от-

[1] Эта тенденция Блока как критика не являлась в то время оригинальной. Вполне возможно, например, сопоставить ее с контурами историко-литературного метода, намеченными М. Гершензоном в его «Послесловии» к книге Г. Лансона «Метод в истории литературы» (М., 1911).

зывах Брюсова («Далекие и близкие», с. 171) и Сергея Соловьева («Весы», 1908, № 6, с. 64—65) о том же сборнике Кузмина эта особенность не называется. Ее отмечает помимо Блока в своих замечаниях о лирике Кузмина один лишь Ин. Анненский (см. его статью «О современном лиризме» — «Аполлон», 1909, № 2).

По мнению Блока, в душе Мережковского, как она отразилась в его сочинениях, полных *«огромных букв* и холодных слов» (V, 360), присутствует сокровенный и тайный угол, где «все темно, просто и, может быть, помужицки жутко» (V, 361) и где «в безглагольных думах горит лампада — граду обетованному» (V, 365, ср. VIII, 405).

Творчество Ремизова для Блока — «весьма реальный клочок нашей души, где все сбито с панталыку, где все в невообразимой каше летит к чорту на кулички» (1910, V, 408).[1] А значительно позже, говоря о «Короле Лире», Блок утверждает и повторяет это утверждение несколько раз, как лейтмотив статьи, что своеобразие шекспировской трагедии заключается в ее *сухости* и *горечи* («Король Лир» Шекспира», 1920, VI). О пьесе М. Кузмина «Два брата, или Счастливый день» сказано, что «содержание ее есть *форма*. Форма эта — обычная для автора: легкий яд, пленительное лукавство, дыхание артистичности, веселость под едва приметной дымкой грусти, но и... невыносимая грубость и тривиальность, прорывающаяся изредка...» (1918, VI, 314).

В критических статьях Блока фактура разбираемых произведений присутствует нередко в виде ретушированного пересказа и цитат. Этот пересказ — «подражание» художественному жесту автора — как бы необходимая стадия критического осмысления, предполагающая, что смысловой объем образов шире, чем любое их объяснение. Блок рассказывает содержание новелл Л. Андреева «Вор» (рецензия 1905 года) и «Иуда Иска-

[1] В «Записных книжках» Блока о Ремизове говорится так: «У Ремизова только и дума, что о цельном творчестве, постоянное спотыкание, один рассказ от злости и бессилия сотворить цельное — прямо переходит в белиберду. Все — неравномерно, отрывисто, беспокойно, — хотя гораздо уже плавнее, чем в прежних книгах. Да еще бы, откуда этой плавности взяться? Ее и у Достоевского не было. Ремизов — не Толстой, чтобы, сидя в деревне, спокойно и важно нарисовать блистательные, вальяжные главы, за главами части, и таких частей — восемь (!). И все — цельно» (1909, IX, 161—162; имеется в виду «Анна Каренина»).

риот» (статья 1907 года), «Стихов о современности» Верхарна (рецензия 1906 года), трагедии Грильпарцера «Праматерь» (статья 1908 года), «Короля Лира» Шекспира (речь 1920 года) и многочисленных посредственных произведений, на которые ему приходилось писать отзывы в последние годы жизни. В том случае, если произведение оказывалось бездарным, заслуживающим отрицательной оценки, Блок ограничивался сухим и схематическим пересказом с кратким выводом (например, в большинстве «ведомственных» рецензий для Комиссии государственных театров и для Репертуарной секции). Но если произведение затрагивало Блока, критик-поэт излагал его, художественно расцвечивая и лирически комментируя, а иногда даже — без комментариев — слегка оттеняя смысл образов, навевая этот смысл (разбор рассказа Л. Андреева «Вор» и других названных выше произведений). Часто это попутное блоковское комментирование или суммарная характеристика заменяет и оценку произведения. Но в иных случаях Блок считает необходимым употреблять прямые оценочные формулы. И, нужно сказать, главным основанием его оценок является не «формальное совершенство» произведений, не их «техника», в которой Блок склонен был видеть существенный, но производный признак искусства, а их внутренняя значительность, их причастность к «духу музыки», их важность для познания глубины жизни или хотя бы их симптоматичность.

Можно указать критические опыты Блока, например его рецензию на «Земную ось» Брюсова и статью «Творчество Федора Сологуба», где художественный объект раскрывается в подлинном единстве «содержания» и «формы». В названных критических выступлениях, относящихся к 1907 году, Блок не считал нужным обратить внимание на декадентский уклон новелл Брюсова и произведений Сологуба или просто не почувствовал этот уклон, но ему удалось показать внутреннюю структуру этих произведений, тот глубинный эстетический их организм, в постижении которого традиционные категории поэтики имеют лишь вторичное значение.

В этих критических работах и в других, близких к ним, хотя бы в статье о постановке метерлинковской пьесы «Пеллеас и Мелизанда» (1907) и в речи «О «Голубой птице» Метерлинка» (1920), Блок вводит в свои характеристики понятия «красоты» и «поэзии». Эти ка-

тегории, бывшие когда-то существенным элементом в литературной теории Белинского, признанные Чернышевским, были отвергнуты в свое время и формалистами ОПОЯЗа и вульгарными социологами. Понятие или, скорее, представление о красоте и поэзии поддерживало в критике Блока основополагающие для нее устремления к обобщенному, синтетическому осмыслению явлений искусства, к восстановлению их духа и атмосферы.

Важным отличием Блока от критиков символистского лагеря и критиков-импрессионистов является его отношение к *историзму*. Чувство исторического времени, включенности искусства в историческую действительность присутствовало в большинстве статей зрелого Блока даже тогда, когда он, казалось бы, оставался в пределах чисто эстетической сферы. Но нередко он расширял границы своего охвата, открыто выходил из «литературного ряда» и связывал литературу непосредственно с жизненным содержанием времени, то есть пытался найти ее историческую и в известной мере ее социальную почву. Недаром в одной из поздних своих рецензий он заметил, что «в стихах всякого поэта $^{9}/_{10}$, может быть, принадлежит не ему, а среде, эпохе, ветру», и только $^{1}/_{10}$ часть, хотя и первостепенно важная,— «от личности» (1919, VI, 336).

Это стремление Блока указать связь художественных фактов с общественно-историческими условиями сказалось в отдельных суждениях и характеристиках, содержащихся во многих из его работ. Так, еще в студенческом реферате «Болотов и Новиков» (1904) Блок, правда не углубляя вопроса, признавал зависимость этих писателей от социально-исторической ситуации и «круга современных событий».[1] В статье «Безвременье» (1906) Блок писал о сдвиге, происходящем в жизни и сознании русского общества и о современных писателях, представляющих этот сдвиг (особенно убедительно — о Леониде Андрееве). Говоря об авторах-реалистах, участниках альманаха «Знание», Блок полностью соглашается с одним из критиков, утверждавшим, что произведения этих писателей отражают требования и борьбу угнетенной массы («О реалистах», 1907, V, 111). Характеризуя в 1908 году трагедию Грильпарцера «Праматерь», Блок склонен был объяснить ее дух и на-

[1] Александр Блок. Собр. соч., т. 11, 1934, с. 47.

правление атмосферой политической реакции, которую переживала Германия после Венского конгресса. В статье «Генрих Ибсен» (1908) и особенно в другой, развивающей тему первой,— «От Ибсена к Стриндбергу» (1912) духовный бунт Ибсена и творческие последствия этого бунта осмысляются в значительной мере как протест, направленный против затхлого, мещанского, торгашеского быта норвежской провинции.

Ярким свидетельством интереса Блока к историческому развитию русской литературы и к ее связям с культурными и общественно-политическими событиями мировой истории является также его работа по составлению «Синхронистических таблиц XIX века», к которой он приступил в 1908 году и продолжил в 1918-м.

Накануне Октябрьской революции и после нее стремление Блока к тому, чтобы рассматривать литературные явления, не отрывая их от исторической действительности и даже в зависимости от нее, сделалось еще более очевидным.

Наглядной иллюстрацией изменений, которые произошли в подходе Блока к этому вопросу, может послужить сопоставление трех разновременных его высказываний на такую жизненно важную для него тему, как соотношение символизма, а значит, и его самого как поэта, примыкавшего к символизму, с первой русской революцией.

В 1910 году в статье «О современном состоянии русского символизма» Блок писал: «...в противовес суждению вульгарной критики о том, будто «нас захватила революция», мы противопоставляем обратное суждение: революция совершалась не только в этом, но и в иных мирах; она и была одним из проявлений помрачения золота и торжества лилового сумрака, то есть тех событий, свидетелями которых мы были в наших собственных душах» (V, 431). Здесь оба ряда — жизнь, с одной стороны, и сознание-искусство, с другой,— параллельны, не связаны друг с другом генетически.

Через полгода, конечно не без влияния критики, эти мысли в статье, известной под условным названием «Ответ Мережковскому», несколько сдвигаются. Они выражают теперь не просто параллельное соотношение обоих рядов, но и некоторую долю зависимости субъективного ряда, «авторского сознания» от объективного. Защищая себя от обвинения в гордости и самоуверенности,

Блок поясняет свое приведенное выше высказывание в статье «О современном состоянии русского символизма» следующим образом: «...что особенно самоуверенного в том, что писатель, верующий в свое призвание, каких бы размеров этот писатель ни был, сопоставляет себя со своей родиной, полагая, что болеет ее болезнями, страдает ее страданиями, сораспинается с нею?..» (V, 443). Болеть *ее* болезнями — не совсем то, что болеть *такими же* болезнями, как она, о чем писал Блок прежде.

И, наконец, в дневниковой записи от 15 августа 1917 года, правда без упоминания о символизме, но в контексте, вполне соответствующем предыдущим высказываниям: «Едва моя невеста стала моей женой, лиловые миры первой *революции захватили нас* и вовлекли в водоворот» (VII, 300. Курсив мой.— *Д. М.*). Здесь вместо параллелизма — уже прямая обусловленность, и к тому же выраженная почти в той же самой формуле («революция захватила»), которую Блок в 1910 году относил к фразеологии «вульгарной критики».

Эти мысли о генетической связи обоих рядов — литературного и социально-исторического — встречаются в историко-литературных экскурсах Блока последних лет его жизни много раз.

Достаточно сказать, что в «Разбойниках» Шиллера Блок видел отражение предреволюционного, грозового состояния Европы (1919, VI, 375—377), а романтизм начала XIX века трактовал как «ответ» на французскую революцию («О романтизме», 1919, VI, 365—366). При этом в своем подходе к литературе Блок уделял внимание вопросу о ее национальной почве, возводя литературные явления к особенностям народного характера и национальной истории. Пожалуй, наиболее заметно этот подход обнаруживается в замечательном анализе «Синей птицы» Метерлинка, в которой Блок пытался увидеть «не только черты международной цивилизованной литературы, но и черты простой народной души фламандца» (1920, VI, 419).

Ко всему сказанному можно добавить, что и в своих характеристиках второстепенных авторов Блок в некоторых случаях считал нужным выявлять их связь с породившей их социальной или бытовой средой. Так, например, в своих рецензиях на роман и драму Пимена Карпова (V, 483—486, 658—659) Блок писал о крестьянских стихийных основах мировоззрения Карпова, а в от-

зыве 1919 года о стихах Дмитрия Цензора признал их автора «созданием петербургской богемы одной из последних формаций» (1919, VI, 333). Подобием резюме, обобщающего все эти суждения Блока и вносящего не всегда проявленную в его прежних работах категоричность, выглядит фраза в очерке «Катилина»: «Я верую, что мы не только имеем право, но и обязаны считать поэта связанным с его временем» (VI, 85).

Из этих замечаний не следует выводить, что Блок как критик видел в исторической эпохе и среде единственно генетическое основание явлений искусства. Историзм его не шел так далеко. Творческая личность писателя и многое связанное с нею, реализованное в искусстве, первостепенно значимое для Блока, не сводилось им всецело к историческим истокам в нашем смысле слова. Лоном, порождающим духовные ценности, первоэлементы в искусстве, представлялись Блоку, как уже отмечалось выше, «мировая душа», «стихия», «хаос», «музыка», «мир Искусства». «Вера и воля Ибсена,—писал Блок,— и всякого художника, покоится в лоне «вечно-женственного» (...). Подтверждение этому мнению вы найдете в произведениях Ибсена и всякого художника XIX века гораздо ярче, чем в их биографиях» (1908, V, 313—314). В статье о Федоре Сологубе (1907) Блок утверждал, что глубинным объектом прозаического сологубовского творчества является *«чудовищное жизни»* и что это «чудовищное» не сводится к изображаемой Сологубом житейской пошлости самой по себе, но «веет на нас чем-то потусторонним, ирреальным — и за ним мы видим небытие, дьявольский лик, хаос преисподней» (V, 161). Совершенно так же, то есть как порождение трансцендентного зла, ада, охарактеризован Блоком через двенадцать лет шекспировский Яго из трагедии «Отелло» (1919, VI, 388—389). Наоборот, во встрече Отелло с Дездемоной и в ее любви к нему Блок видит результат вмешательства «высшей силы» (V, 387). Действием некой заботливой судьбы, то есть все тех же «высших сил», работающих над обновлением человеческой «породы», объясняет Блок и духовное становление Стриндберга, его формирование и течение жизни (1912, V, 465).

Однако эти тенденции к романтической мифологизации отнюдь не вытесняли из характеристик в блоковской прозе реальную и реально-историческую основу.

Существенные элементы действительности сохранялись в этих характеристиках приблизительно в той же мере, в какой, — если брать отдельный классический пример, — в эпизоде с явлением духа короля Дункана в шекспировской трагедии сохранялись и, более того, обнаруживались стоящие за этим эпизодом реальности — состояние потрясенной событиями души Гамлета и рождение в ней морального императива, воли к действию, — независимо от сравнительно второстепенного вопроса о том, верил ли Шекспир в существование привидений.

Так, когда Блок писал о «лоне «вечно-женственного», питающего «веру и волю» Ибсена, он имел в виду и образы реальных героинь, женщин Ибсена, действительно занимающих в его драматургии совершенно особое место, высветляющих ее, тем более что среди этих образов Блок видел подымающийся над этим рядом образ родины Ибсена — Норвегии, то есть действительно реальнейшую основу творчества великого драматурга. Такие же реалии можно найти и в блоковской мифологеме о «дьявольском начале». Оно, по Блоку, стояло за гротескно-бытовыми сценами в романе Сологуба и нечеловечески злой волей шекспировского Яго — явлениями более или менее соответствующими представлению Блока о «страшном мире», которое также имело вполне реальные корни. Вместе с тем, когда Блок вводил в свои характеристики, в качестве первопричины происходящего с шекспировской Дездемоной и писателем Стриндбергом, символ «судьба», то в поэтическое содержание этого символа, входила мысль о подлинном неотвратимом движении развивающейся жизни, о миростроительстве во всех сферах человеческого существования — и «частной», «интимной», и духовно-исторической.

Разумеется, в этих случаях какая-то часть насыщенной «космическим» смыслом мифологической формы не устранялась и не устраняется из реального конкретно-исторического содержания мифа, но остается в нем, хотя бы в значении «поправки», которая указывает на присутствие в блоковской концепции неведомых, неназванных моментов или «долгосрочных» определителей, связанных не с периодами, а с эрами, не только с локальной, но и всечеловеческой историей в ее обобщенном, универсальном осмыслении.

Черты историзма в критической прозе Блока не достигли той степени выражения, которая позволила бы

назвать его литературную критику исторической в полном значении слова и тем более социально-исторической. И тем не менее дух историзма, присутствующий в критических статьях Блока, возникавшая в них публицистическая интонация и их соседство с публицистикой поэта придавали его критике особый характер. Историзм прозы Блока не всегда проявлялся в прямых формах, чаще всего оставался внутренней, как бы затаенной ее ориентацией. И все же этот историзм блоковских прозаических произведений по своей сути, по глубине связанных с ним переживаний, по силе своих поэтически-познавательных возможностей, по своей напряженности часто превосходил декларативно объявленный и все же внешний историзм многих современных Блоку критиков. Так или иначе, критические статьи Блока, как уже говорилось выше, нельзя отождествлять с эстетической критикой его времени, отлучившей себя от больших гражданских, общественно-актуальных тем и проблем эпохи.

В общей характеристике исходных позиций Блока как мыслителя и критика должна быть выдвинута еще одна черта — настолько важная, что с нее можно было бы и начать эту характеристику. Речь идет о ярковыраженном национальном сознании Блока.

О глубоких национальных корнях, питавших его творчество, об огромном значении в его поэтическом мире темы России, о том, что эти особенности являются одним из важнейших признаков его своеобразия, его отличия от многих современных ему лириков, критиков и поэтов последующего поколения,— хорошо известно и отчасти уже было сказано выше. В этой области, как и в других, имеющих отношение к общим проблемам, Блок не выступал как теоретик, аналитик, избегал развернутых формулировок, но выражал себя в стихах и прозе на всем протяжении своей творческой жизни с большой полнотой и силой. Вполне закономерно весь строй его мыслей на эту тему был связан с поднявшимся в России, особенно в конце XIX и в начале XX веков, и превратившимся в характерное явление эпохи интересом к национальному своеобразию русской культуры и, в частности, к русской старине. «В наши дни, — писал Блок, — «вопрос о нашей самостоятельности» (выражение Григорьева) стал перед нами в столь ярком блеске, что отвернуться от него уже невозможно» (1915, V, 487).

Блок сознавал свою глубокую зависимость от западноевропейской культуры, свою причастность к ее процессам и ценностям, но современная западная *«цивилизация»* вызывала в нем, как уже отмечалось, чувство неприязни, доходящее нередко до отвращения. В записной книжке 1914 года он признавался, что чувствует «только Россию одну» (IX, 242), а в письме к матери 1911 года — что Россия «стоит в самом центре» (VIII, 380). В статье «Народ и интеллигенция» (первая печатная ее редакция) он писал о «конкретной» любви к России, «не к международному, но к национальному ее лицу, к «родным лохмотьям».[1] Здесь же он намечал геналогию этой любви, перечисляя писателей, которые ее знали: «Лермонтов, Тютчев, Хомяков, Некрасов, Успенский, Полонский, Чехов» (V, 321).

Блок оставался равнодушным к славе русского оружия, к великодержавной имперской мощи России. Он принимал и любил, как и эти авторы, Россию народную, «почвенную», еще не до конца выявившую себя, таинственную (в его восприятии), но полную обещаний. Ему не могли не претить официозная реставраторская стилизация русской старины в казенной архитектуре и нарочитые имитации русского фольклора в живописи и поэзии (см. V, 90), которые оставили легкий след и в его собственной юношеской лирике.

Уже упоминалось выше о его заинтересованном отношении к славянофильству, «к новому, иному «славянофильству» (1908, V, 266), очищенному от прямолинейно консервативного содержания, т. е. в сущности, абстрагированному Блоком, сведенному им к самым общим идейно-поэтическим ориентирам. Блок считал, что в русском фольклоре осуществлено заданное, но не достигнутое в интеллигентской литературе единство «слова и дела» (1906, V, 47), согласие «пользы и красоты», что в России — «воля к жизни» (1908, V, 327), что в ней — «готовится будущее» (1911, V, 380), что «может быть, Россия и есть торжество «внутреннего человека», постоянный укор человеку «внешнему»» (1909, IX, 149), — таковы формулы в прозе Блока, подкреплявшие его стихи о России и уточнявшие их сокровенный смысл.

---

[1] «Золотое руно», 1909, № 1, с. 80. В тексте последующих отдельных изданий (1918 и 1919 гг.) этой серии статей приведенные слова были вычеркнуты Блоком.

Однако эта горячая любовь к России, являвшаяся одним из глубинных оснований духовной и творческой жизни Блока, тем чувством, которое он сравнивает с первыми слезами любви (стих. «Россия»), не превращалась у него в бездумное и наивное преклонение. Розовый цвет был исключен из этой сферы поэтического мира Блока. В образе России, сложившемся в его творчестве, различимы темные грани, «темное марево» — порождение ее трагической истории, ее векового рабства и ее современного Блоку социального строя. Об этом мы читаем в стихах Блока (особенно таких, как «Русь моя, жизнь моя...», «Грешить бесстыдно, непробудно...» в «Ямбах»), в его прозе и в дневниках.

«Советую тебе,— писал Блок матери в 1909 году,— ...принимать во внимание, что ты находишься в положении не лучшем и не худшем, чем *все* остальные сознательные люди, живущие в России. Поэтому чувствовать себя *сносно* можно только в периоды *забвения* об окружающем» (VIII, 296). «Все одинаково смрадно, грязно и душно — как всегда было в России» (VIII, 297). Такие признания являлись бесспорно необходимой скептической, как бы «чаадаевской» поправкой к блоковской апологии. «*Чаадаев* — пройти и через *ЭТО* искушение»,— записывает Блок в дневнике 1918 года (VII, 328). И он многие годы проходил через «это искушение», обогащая таким образом свое понимание действительности, но не впадая при этом — в итоге своих размышлений — в беспросветный скептицизм. Однако этот «скептический момент» и сопротивление ему, его преодоление выявляются на всем протяжении творческой жизни Блока. Одним из наиболее наглядных показателей этого двуединого отношения к России может послужить статья Блока «Девушка розовой калитки и муравьиный царь», ее четвертая глава.

Получилось так, что «чаадаевский» *негативный патриотизм* сочетался в поэтическом мире Блока с *патриотизмом позитивным*: любовь-печаль с любовью-утверждением. Горький в одном из писем пожелал своему корреспонденту, И. К. Воронову, «мучительной любви к несчастной родине нашей».[1] И Блоку эта мучительная, «тоскующая любовь» была в высшей степени свойствен-

[1] Письмо 1910 г. М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 29. М., 1955, с. 109.

на. Недаром, заполняя «анкету о Некрасове», он указал на двойственность «неподдельного» (Блок) народолюбия и пояснил в скобках: «любовь — вражда» (1919, VI, 485). Эти слова, относящиеся к Некрасову, вполне подходят к самому Блоку. Его неподдельная, неизменная, горячая любовь к России не была слепой и не заслоняла от него в предмете этой любви и того, что ей не соответствовало, того, что было недостойно ее и все же неотделимо от любимого. В этой диалектике блоковского патриотизма чувство любви в прямом смысле слова, разумеется, перевешивало и, в конечном счете, определяло жизненные позиции Блока, но чем оно было сильнее, тем резче определялась ненависть Блока к темным силам, порабощавшим Россию и стоящим на ее пути.

Конечно, в патриотизме Блока в «снятом» виде всегда оставалось нечто от славянофильства и от Достоевского с его речью о Пушкине («Нам внятно все...» и т. д.— в «Скифах»), но это было лишь наследство, лишенное своеобразия своих источников. Более того, у позднего Блока появились формулы, демонстративно уводящие еще дальше, чем прежде, от традиционного славянофильства. Одним из этих наиболее заметных поворотов Блока к новому явилось признание им правды интернационализма, сменившее прежнее недоверие к «международному» (см. выше) и, в частности, к «западному». «Именно любовь к России,— пишет Блок матери,— клонит меня к интернациональной точке зрения...» (1917, VIII, 500). И еще: «Ненавидеть интернационализм — не знать и не чуять силы национальной» (1918, VII, 314). Или в «Крушении гуманизма» — о том, что разграничение людей искусства («художников») по национальному признаку имеет в свете современных требований второстепенное значение «или вовсе несущественно» (VI, 114). В сущности, волей к интернациональному единству, к братству народов, в котором должна быть преодолена старая национальная вражда, проникнуты и блоковские «Скифы». Если в прошлом Блок неоднократно и резко противопоставлял Россию западноевропейской *цивилизации* и в то же время не мог не ценить и не любить европейскую *культуру*, то в «Скифах» это издавна сложившееся в мировоззрении и творчестве Блока противопоставление, достигнув полной рельефности, было исторически объяснено и была указана возможность его разрешения.

«...Мир стоит уже,— пишет Блок в дневнике,— под знаком духовного Интернационала; под шумом обостренных националистических распрь и раздоров уже предчувствуется эпоха, когда самые молодые расы пойдут рука об руку с древнейшими под звуки той радостной музыки, которая прозвучит для разделявшей их цивилизации как похоронный марш» (1919, VII, 363).

14. О СИМВОЛИСТАХ

Мне приходилось уже на страницах этой работы напоминать общеизвестную, но нередко затемняемую критикой истину о принадлежности Блока к русскому символизму. Блок был связан с символизмом и чувствовал эту связь не только в эпоху «Стихов о Прекрасной Даме». Даже в 1909 году он признавался, что повинен в декадентстве, и здесь же характеризовал его как живое, «очень глубокое и разностороннее явление» (VIII, 274), а в 1910 году в своем докладе о кризисе школы вполне определенно причислял себя к русским символистам (V, 425). Блок далеко не был пропагандистом символизма, как Белый, Эллис или Вяч. Иванов, но он считал и заявлял об этом печатно, что ведущая роль в современной ему русской литературе принадлежит именно символистскому направлению. «Солнце наивного реализма закатилось,— писал Блок в 1910 году,— осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя. Оттого писатели даже с большими талантами не могут ничего поделать с искусством, если они не крещены «огнем и духом» символизма» (V, 433), и «символист есть синоним художника» (1910, V, 418). В 1915 году, как об этом уже упоминалось, он называл культуру, связанную с символизмом, «новым русским возрождением» (V, 487). Даже после Октябрьской революции Блок однажды высказался, что именно символисты с их тревогой и устремлением к будущему являются по преимуществу «носителями духа времени» (1921, VII, 403).

Однако эти заявления Блока, как мы уже видели и увидим в дальнейшем, нельзя абсолютизировать. Им нужно противопоставить (и это будет сделано) другие блоковские признания, критические по отношению к символизму, декадентству, модернизму и пр. Очевидно, истина выявляется сочетанием заявлений этих двух ти-

пов и тем, что первый из них, выражая общее направление развития Блока, постепенно вытесняется вторым: Блок в своих самоопределениях, так же как и в своей поэзии, постепенно изживает наиболее сектантские и доктринерские элементы символистской философии и эстетики.

Этот процесс получил свое выражение и в прозе Блока.

Острое чувство времени и высокие критерии, выработанные русской культурой XIX столетия, помогали Блоку глубоко понимать и перспективно оценивать современную ему художественную литературу. Блоку в большинстве случаев удавалось различать клеймо, которым отметила многие из ее явлений духовно обмелевшая буржуазная цивилизация. В основе всех его критических статей лежит прямое или подразумеваемое признание кризиса не только в критике, но и значительно шире: в литературе и в театре тех лет. «Печальные мысли о состоянии современной литературы приходят в голову очень многим. Едва ли для кого-либо составляет секрет то обстоятельство, что мы переживаем кризис» (V, 203),— писал Блок, как мы уже знаем, в 1907 году. Это кризисное состояние литературы он видел, как отчасти уже говорилось, в ее духовной опустошенности, в ее отрыве от народной почвы, в индивидуализме, в мелкотравчатом эстетизме, в натурализме, в суетной игре в «литературную дифференциацию», в чрезмерном пристрастии к бытописанию, в тяжеловесной эротике, в самоуспокоенности или в безвыходном, монотонно-однообразном пессимизме. Все эти явления Блок осуждал в своих статьях и рецензиях. Некоторые из них различались им и внутри символизма.

Блок впервые обратился к критической прозе в тот период, когда его горячее юношеское увлечение символизмом (в «соловьевском варианте») уже стало терять свою непосредственность и напряженность. Таким образом, у Блока нет — кроме статьи о поэзии 1901—1902 года и нескольких рецензий — произведений, которые по духу *вполне* соответствовали бы «Стихам о Прекрасной Даме». Особенности раннего, «соловьевского» символизма Блока, сложившиеся в его поэзии, не получили в его прозе своего широкого и адекватного отражения. Можно утверждать, что главное, созданное Блоком в прозе, относится уже не к символизму в этом особом

смысле слова, а к символизму, вступившему в полосу кризиса, уходящему от своих истоков к тому, что находится на границах и за границами символизма.

Подавляющее большинство страниц, написанных Блоком-критиком в дореволюционный период его жизни, посвящено характеристике произведений символистской литературы. Несмотря на ряд оговорок и крупных несогласий с духом этих авторов, Блок ценил художественное творчество Мережковского и Вяч. Иванова (о блоковской оценке теоретических выступлений В. Иванова упоминалось выше). В нескольких рецензиях 1904—1907 годов на сборники Брюсова и в многочисленных частных высказываниях о нем тех же лет Блок выражает свое восторженное отношение к его поэзии и лишь в последующий период значительно к ней охладевает.[1] Отзывы Блока о Ф. Сологубе (1907—1908) проникнуты таким же высоким пиететом.[2] Более сложным было отношение Блока к Андрею Белому, который при всех расхождениях, происходящих между ними, многими гранями своего мировоззрения стоял к нему ближе, чем другие ведущие литераторы-символисты, и вызывал в нем интерес, сочувствие, а иногда и восхищение: повесть Белого «Серебряный голубь» Блок безоговорочно назвал гениальной, в романе «Петербург» отметил «отпечаток гениальности» (V, 496, 677) и признавал «творения» Белого «глубоко русскими», несущими в себе «музыку» и «лад» (1913, V, 486).[3] С большим сочув-

[1] Вопрос об отношении Блока к Брюсову и его поэзии затрагивается во всех монографиях о Блоке и в моих книгах о Брюсове. Наиболее детально этот вопрос рассматривается в статье В. В. Гольцева «Брюсов и Блок (По неопубликованным материалам)» («Печать и революция», 1928, № 4 и 5).

[2] Отзывы о Сологубе, содержащиеся в прозе Блока, литературные взаимоотношения и творческие переклички обоих писателей еще не изучены. Подступом к исследованию этого вопроса может служить моя вступительная заметка к публикации писем Блока к Анастасии Чеботаревской, жене Сологуба («Учен. зап. Ленинградского пед. ин-та им. М. Н. Покровского». Факультет языка и литературы, т. IV, вып. 2, Л., 1940).

[3] Исключительно важная тема об отношениях Блока и Белого ставилась во всех обобщающих исследованиях о Блоке и особенно подробно, с привлечением ценных материалов, в большой специально посвященной этой теме статье Вл. Орлова «История одной «дружбы-вражды» (Вл. Орлов. Пути и судьбы. Литературные очерки. Л., 1971). К сожалению, в преобладающей части этих работ, в том числе и в названной статье, отрицательно сказывается недооценка литературного масштаба Белого.

ствием относился Блок и к поэзии Ин. Анненского, считая себя связанным с нею «невероятной близостью переживаний» (1910, VIII, 309).

Из современных Блоку западноевропейских авторов, примыкавших к символизму, были положительно выделены им Верхарн и — с оговорками — Метерлинк; из предшественников символизма — Эдгар По. (О Рильке он имел, по-видимому, лишь смутное представление.)

Почтительное отношение молодого Блока к вождям русской символистской литературы приводило порою к тому, что его художественное чутье ему несколько изменяло. Достаточно сослаться, например, на его преувеличенно высокую оценку сборника стихов Бальмонта «Жар-птица» («О лирике», 1907) или первой части сумбурно-декадентской повести Сологуба «Творимая легенда» («Литературные итоги 1907 года»).

Блок не только характеризовал отдельные явления в литературе символизма, но и размышлял над ее общим смыслом и судьбой. В 1908 году в статье «Три вопроса» он предложил широкую концепцию русского символизма, называя его, как это было тогда принято, «новым искусством». Однако, подходя к символистской литературе с позиций ее утверждения, Блок в этом выступлении в сущности взрывал ее изнутри: предъявлял ей такие требования, которые она заведомо не могла выполнить.

Через два года Блок выдвинул новую концепцию символизма, которая на этот раз была соотнесена со взглядами Вяч. Иванова и во многом их повторяла. Эта концепция, получившая впоследствии большую известность, была изложена Блоком в чрезвычайно существенном для него докладе, о котором уже упоминалось — «О современном состоянии русского символизма» (апрель 1910),— одном из двух произведений блоковской прозы (второе — «Катилина»), выделенных им для отдельного издания. Блок говорил в этом докладе о русском символизме вообще, но фактически охарактеризовал свой собственный духовный путь и, в какой-то мере, пути близких ему поэтов, зависимых от мировоззрения Вл. Соловьева — Вяч. Иванова и Андрея Белого. При этом Блок, повторяя мысли Вяч. Иванова, исходил из признания двух стадий развития русского символизма — позитивной, основанной на «теургических откровениях» («теза»), и кризисной, знаменующей трагическое

искажение открывшегося — превращение мистических прозрений в эстетическое, «иллюзорно-субъективистское» творчество («антитеза»). Именно эти горькие для Блока признания побудили Андрея Белого написать о блоковском выступлении как о словах «огромного мужества и благородной правды».[1]

Мистическая символика и эзотерический, условный, не чуждый «красивости» язык блоковского доклада соответствовали содержанию этого выступления.[2] Доклад Блока ретроспективен. Недаром Блок писал,— хотя бы и с некоторым выпрямлением подлинного соотношения вещей,— что его стихи «суть только подробное и последовательное описание того, о чем я говорю в этой статье» (там же, V, 432). Она отражает попытку своего рода вживания зрелого поэта в содержание (и даже в стилистику) ранних стадий его эволюции, оттесненное его новыми интересами и раздумьями, но не потерявшее для него своего значения. В начале доклада Блок объявил своею целью «конкретизировать то, что говорит Вяч. Иванов (в его речи «Заветы символизма», произнесенной в Петербурге 26 марта 1910 года, за две недели до доклада Блока.— *Д. М.*), раскрыть его терминологию, раскрасить свои иллюстрации к его тексту» (V, 426). Позже в одном из писем он даже называет свое выступление (Блок скромно именует его сообщением) ученическим по отношению к докладу Вяч. Иванова (VIII, 308).

Тем не менее отношение Блока и Вяч. Иванова к символизму, проявившееся в их выступлениях, при всей близости этих выступлений друг к другу, имело у каждого из них свои отличительные оттенки, которым суждено было в последующие годы превратиться в различные ориентации. Оба поэта, говоря о символизме и опираясь на него как на свою исходную позицию, признавали его находящимся в состоянии кризиса. Для обоих суть кризиса заключалась в столкновении «тезы», их первоначальной высокой мечты о преображении жизни,

[1] Письмо к Блоку 1910 г. Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940, с. 233.

[2] Через семь месяцев после прочтения доклада и вскоре после его опубликования Блок высказывал сомнения в способе его изложения. «Многие, — писал он, — недоумевали и негодовали на мое описание «лиловых туманов» и были, пожалуй, правы, потому что это самое можно было сказать по-другому и проще» («Ответ Мережковскому», ноябрь 1910, V, 445).

и сознания несостоятельности тех прежних, «романтических» путей, которыми они шли к ее реализации. Однако их представления о возможностях преодоления этого кризиса заметно отличались. Вяч. Иванов оптимистически надеялся, что на почве символизма может возникнуть уже не школа, как это было до сих пор, но творчество «большого стиля» с эпопеей, трагедией и мистерией, основанными на мистически-религиозном восприятии мира как божественного всеединства и стройной системы иерархически соподчиненных ценностей. Блок же, в отличие от Вяч. Иванова, говорил не столько о перспективах на будущее, сколько о неблагополучии настоящего, не предавался «радужным мечтам», воздерживался от прогноза и составления широких программ и ограничивался тем, что призывал поэтов к «ученичеству», «самоуглублению», к «духовной диете», к тому, чтобы «учиться вновь у мира и у того младенца, который живет еще в сожженной душе» (V, 436).

Следует обратить также внимание на то, что и схема эволюции символизма, выдвинутая Блоком, отличалась от схемы, предложенной Вяч. Ивановым. Вяч. Иванов явно ориентировал свою концепцию развития символизма на гегелевскую триаду, признавая два первые ее члена реализованными и постулируя ее завершение в третьем члене — «синтезе». Блок, повторяя Вяч. Иванова, констатировал как прошлое и настоящее две первые стадии эволюции символизма, но, в отличие от Иванова, о третьей, синтезирующей стадии в своем докладе ничего не сказал и, конечно, не мог сказать, поскольку намеченный им путь «духовной диеты» и «ученичества» далеко не совпадал с синтезирующим апофеозом развития и «канонизации» символизма, во что верил Вяч. Иванов (кстати сказать, и хорошо известное блоковское определение собственного творчества как «трилогии», соответствующей трем томам-периодам, вопреки мнению некоторых исследователей, неподводимо под соблазнительное схематическое сравнение с гегелевской триадой: третий том лирики Блока ни по существу, ни в сознании самого поэта не является синтезом содержания первого и второго томов). [1]

[1] Прослушав в «Обществе ревнителей художественного слова» речь Вяч. Иванова, Блок задал оратору несколько вопросов, содержание которых дает дополнительный материал для выявления различий в позициях, занимаемых обоими поэтами. Особенно интересен

Как и в статье «Три вопроса», такая позиция Блока не могла способствовать укреплению русского символизма. В своем докладе Блок по сути дела звал не к мобилизации символистской литературы, а к отказу от объединявших ранее «младших символистов» «теургических» целей, к «опрощению», к сближению с действительностью, то есть в сущности как бы начинал расчищать путь,— по-видимому, еще не вполне осознанно,— ведущий к капитуляции символизма *как школы*. Эта часть доклада, сжатая в кратких заключительных абзацах, заслоненная содержащимися в нем «мистическими признаниями», очевидно, ускользнула от внимания А. Белого, С. Соловьева и самого Вяч. Иванова, которые различили в речи Блока знакомые мотивы и увидели в ней — Белый и С. Соловьев — основу для восстановления их прежней идейной близости с Блоком. (Брюсов, наоборот, отнесся к докладам Вяч. Иванова и Блока отрицательно, усмотрев в их выступлениях чуждую ему проповедь «сверхискусства».)

Связь с индивидуалистическим и мистически ориентированным искусством XX века не превращалась для Блока в фаталистическую зависимость от его канонов.

Уже в юношеском дневнике 1901—1902 годов он пытался выделить в «новом искусстве» отрицательные и положительные явления. Притягиваясь к символизму в его «соловьевском» варианте, молодой Блок в то же время решительно отталкивался от индивидуалистического декадентства, эстетства или — в более широком смысле — от того новобуржуазного, оторванного от гуманистических традиций манерного направления в искусстве XX столетия, которое принято называть стилем модерн. «Я ведь не декадент, это напрасно думают,—

тот вопрос, в котором Блок выражал сомнение, могут ли они, символисты (или шире: «только художники»), самостоятельно совершить ожидаемый Вяч. Ивановым духовный подвиг, или независимо от них его совершит *народ* (IX, 170; слово «народ» у Блока — большими буквами). Этот знаменательный и перспективный для Блока вопрос об *активной* роли народа в преодолении кризиса, очевидно, не стоял в поле зрения автора «Заветов символизма», а для Блока имел первостепенное значение. Впрочем, в самом тексте доклада Блока «О современном состоянии русского символизма» этот вопрос также не подымался. Интересное и вдумчивое сопоставление докладов Блока и Вяч. Иванова см. в статье Е. Л. Белькинд «Блок и Вячеслав Иванов» («Блоковский сборник», II, 1972, с. 369—371), а также в кн. П. Громова «А. Блок, его предшественники и современники», с. 398—408.

писал Блок 25 декабря 1902 года Л. Д. Менделеевой.— Я позже декадентов».[1]

Подъем общественных настроений, который переживал Блок в 1907—1908 годах, и дальнейший рост его демократического сознания привели его — с остановками и замедлениями — к еще большему отклонению от тех эстетических норм, которых придерживались его товарищи по литературе. Некоторые общие соображения по этому вопросу уже были сообщены в начале этой работы. Мысль о народе, о России, вставшая на первый план в духовной жизни Блока, помогала ему в формировании его эстетических критериев. Поднявшийся на гребне освободительного движения над уровнем индивидуалистической литературы, Блок не мог не взглянуть на нее критически. Он не порывал с нею и с питавшей ее средой, но его высказывания, касавшиеся этой литературы и этой среды, все чаще и чаще превращались в осуждение. При этом критике Блока подвергались уже не только декадентство и модернизм как «массовое явление», но отчасти и символизм в специфическом смысле слова, то есть искусство в сущности элитарное. И, несомненно, сопротивление модернизму и декадентству было для Блока актуальнее его борьбы с натурализмом. «Современный натурализм безвреден, потому что он — *вне искусства* ⟨...⟩ — писал Блок в записной книжке 1914 года.— Модернизм ядовит, потому что он *с искусством*» (IX, 214).

Блок осуждал модернизм, декадентский индивидуализм, эстетство, находя их и в литературе, и в быту, и в психологии своих современников. Он с презрением отзывался о людях «стиля модерн» (1908, V, 308), отмеченных «до тошноты надоевшей гримасой изнеженности, утонченности, исключительного себялюбия» (1907, V, 209). Он иронизирует над эстетами, «уставшими еще до начала своей карьеры» (1907, V, 210), и в другом месте — над «лакееобразными эстетами» (1912, V, 482). Ему внушал отвращение модерн как художественный стиль, «модерн внешний», в котором он видел «почти без исключения ⟨...⟩ синоним уродства», и «еще гораздо худший «модерн» внутренний, то есть дилетантство, легкомыслие, неуважение к себе, к искусству и к

[1] «Литературное наследство», т. 89, с. 92.

публике, то есть все то, что в итоге дает атмосферу пошлости и вульгарности» (1908, V, 306).

Блок жалуется на абстрактность, отвлеченность, бесплотность модернистской литературы и — еще раньше — на «отсутствие *идеалов* у декадентов» (1902, IX, 43). Духовный нигилизм, по мнению Блока, является одним из самых основных пороков декадентского сознания. Он проявляется в разлагающей, всеотрицающей иронии, которой болеет современный индивидуализм («Ирония», 1908). Он выражается также в индивидуалистической лирике, которая обладает «несметным», но бесплодным богатством — не дает людям «ничего, кроме мгновенных цветовых брызг, кроме далеких песен, кроме одурманивающего напитка» («О лирике», 1907). «Мистики и символисты ⟨...⟩ — писал Блок,— плюют на «проклятые вопросы», к сожалению. Им нипочем, что столько нищих, что земля кругла. Они под крылышком собственного «я» (1907, IX, 94).

С особенной резкостью отзывался Блок о корифеях модернизма в Западной Европе, к которым редакция «Весов» продолжала относиться с большим пиететом. «...Я ⟨...⟩ презираю всяких Стефанов Георге»,— писал он Ремизову в 1908 году, употребляя имя Георге в качестве не вполне удачного собирательного обозначения западноевропейских авторов «нового направления». И эта фраза не остается у Блока без подтверждающих ее характеристик. Модного в декадентских кругах Франка Ведекинда — «Весы» признавали его гениальным автором и «великим мастером» [1] — Блок называл «благоразумно-циническим немцем», который «ковыряет зубочисткой в зубах и совсем изнемогает от сытости» (1907, V, 195, 196). В Артуре Шницлере, прославленном австрийском модернисте, Блок видел «эпикурейский индивидуализм», «невыстраданность, легковесность, неодухотворенность» и противопоставлял его русской литературе, которую, в отличие от Шницлера, «не перелистаешь и не пробежишь между делом» (1906, V, 621, 622).

Мнение Блока о Станиславе Пшибышевском, которого он в молодости назвал «поразительным», [2] в более зрелый период не расходилось с общим тоном приведенных выше высказываний его о западноевропейских мо-

[1] А. Элиасберг. Современные немецкие поэты. «Весы», 1908, № 1, с. 118.

[2] Письма Александра Блока к родным, т. 1. Л., 1927, с. 119.

дернистах. Достаточно сказать, что в 1907 году Блок охарактеризовал Пшибышевского как «недолговечного и пьяного западника, который очень неслабой, очень властной рукой подал знак к падению многим русским утонченникам из новых» (V, 226—227).

Столь же знаменательными для Блока, вскрывающими противоречивость отношения его к символизму, представляются его оценки Метерлинка, к которому он возвращался в своей критике несколько раз. Блок высоко ценил искусство Метерлинка, полное «чистой хрустальной влаги», разлитую в созданиях Метерлинка «прелесть невыразимо лирическую», «пленительную простоту», подобие «воздушной готики», где все «просто — невыразимо просто и грустно» (1907, V, 195, 198), но вместе с тем он смотрел на творчество Метерлинка как на «золотой сон», «радостное прошлое» (1907, V, 195), не отвечающее требованиям современной жизни.[1] Подходя к Метерлинку с этими требованиями, преодолевая соблазн тихой метерлинковской красоты, которую, впрочем, Блок и в дальнейшем не переставал ценить, он подверг бельгийского поэта суровому суду. Метерлинк, согласно обвинениям, предъявленным к нему Блоком, «украл у западной драмы героя, превратил человеческий голос в хриплый шепот, сделал людей куклами, лишил их свободных движений, света, воли, воздуха» (1907, V, 195). В этой оценке Метерлинка Блок расходился не только со многими из символистов и с близким к ним Мейерхольдом, которые еще продолжали выдвигать бельгийского драматурга на одно из первых мест в современной литературе, но отчасти и с «общей прессой», давно уже привыкшей к Метерлинку, даже с такими критиками, как Горнфельд.

Порок художественной системы Метерлинка состоит, по убеждению Блока, в том, что она исключала изображение противоречий жизни и по этой причине не могла привести к возникновению желанной Блоку высокой драмы и трагедии (1907, V, 165—166). Важно отметить,

---

[1] Такое отношение распространялось у Блока и на «Синюю птицу» (даже на ее постановку в МХТе), в которой он находил убаюкивающую, т. е. примирительную поэзию (V, 338, ср. «Письма к родным», т. 1, с. 254—255). К концу жизни Блок коренным образом изменил свою оценку этой пьесы, увидя в ней отражение «вечного детства» и «черты простой народной души фламандца» (речь «О «Голубой птице» Метерлинка», VI, 415, 419).

что в блоковской характеристике Метерлинк самым непосредственным образом связывался с буржуазной цивилизацией, которая, по выражению Блока, «укачала» его «на собственных автомобилях» (V, 165). И судьба драматургии Метерлинка предсказывалась Блоком вполне определенно: лавина истории, считал он, сокрушит поэтический мирок, созданный Метерлинком, «расплющит его картонный домик, разнесет в щепы его уютную буржуазную постройку» (1908, V, 271).

В 1905 году Блок надолго разошелся с символистами «соловьевской ориентации»; в 1907—1908 годах, в период своего первого горячего увлечения общественными вопросами, он окончательно осудил и ранее не привлекавшие его декадентство и модернизм; наконец, с начала второго десятилетия XX века, после кратковременного возвращения («по спирали») в круг символистских идей и представлений, он стал опять от них отходить. Обозначившийся к тому времени процесс энтропии, постепенного затухания символизма, распадения его как литературной школы мог лишь способствовать ослаблению внутренней связи Блока со своими попутчиками. «Вяч. Иванову свойственно миражами сверхискусства мешать искусству,— писал Блок в 1912 году.— «Символическая школа» — мутная вода ⟨...⟩. Для того чтобы принимать участие в «жизнетворчестве» ⟨...⟩ надо воплотиться, показать свое печальное человеческое лицо, а не псевдо-лицо несуществующей школы. Мы — русские» (VII, 140). И еще, через год: «Пора развязать руки, я больше не школьник. Никаких символизмов больше — один, отвечаю за себя...» (1913, VII, 216).

В сущности, Блок, следуя известной традиции, *теоретически* оставлял для себя из всей сложной конкретной поэтики символистской литературы главным образом лишь общий принцип — символизацию, проецирование в малые объемы «больших смыслов». Этот принцип, по мнению Блока, в такой же мере лежал в основе всякого подлинного искусства, в том числе и реалистического, покрывая собой и произведения Золя и творчество Художественного театра (1916, IX, 288; ср. VI, 370). Такой подход к вопросу фактически обозначал почти то же самое, что и осторожное теоретическое отмежевание от исторически сложившейся литературы русского символизма, особенности которой, разумеется, далеко не сводились к символике. (В этом пункте Блок в какой-то

мере совпадал с мнением А. Волынского и группой символистов из «Северного вестника» — мнением, отражавшим состояние еще не созревшего символизма, умеренного в своем чисто эстетическом новаторстве.)

Отношение Блока к лидерам русского символизма лишь отчасти соответствовало блоковским оценкам модернизма и декадентства. По сути дела, Блок видел в модернизме массовую эстетическую продукцию буржуазной цивилизации и, не утруждая себя анализом сочинений модернистов, отзывался о них чаще всего бегло и небрежно. Напротив, крупнейших русских символистов Блок характеризовал каждого отдельно, независимо от их принадлежности к школе, рассматривал их творчество серьезно, в общем сочувственно, иногда — восторженно. И все же внутреннее движение, уводящее Блока от индивидуалистического искусства в целом, мало-помалу отдаляло его и от его ближайших соратников — наиболее значимых для него русских символистов. И с течением времени это движение Блока, несмотря на «оглядывания», «спиральные повороты» и замедления, становилось все более и более заметным.

Отзывы Блока об отдельных представителях современной ему литературы символизма и, в частности, символистской и околосимволистской критики, частично уже приводившиеся, вполне подтверждают правильность этих общих наблюдений. Так, например, в той самой статье Блока о Мережковском, в которой Мережковский был назван «большим критиком», содержатся столь ядовитые строки, что, в сущности говоря, это определение становится более чем условным и проблематичным. «Открыв и перелистав их (книги Мережковского.— *Д. М.*),— писал Блок,— можно прийти в смятение, в ужас, даже — в негодование. «Бог, Бог, Бог, Христос, Христос, Христос», положительно нет страницы без этих Имен, именно *Имен*, не с большой, а с огромной буквы написанных — такой огромной, что она все заслоняет, на все бросает свою крестообразную тень, точно вывеска «Какао» или «Угрин» на загородном и без нее мертвом поле...» (1909, V, 360). Единственным путем спасения репутации Мережковского как писателя представлялось Блоку игнорирование его общих схематических концепций и проповеднических призывов, то есть по сути — отказ от анализа его как критика-идеолога в общепринятом смысле слова. Блок и становится на

этот путь, принимая Мережковского главным образом как художника, ценность которого не в идеях, а в исканиях, сомнениях и большой культурной основе, которая, по Блоку, составляет предпосылку подлинного искусства.

Еще в 1908 году Блок при всем своем высоком уважении к Сологубу утверждал, что автор «Мелкого беса» не только сопротивляется, но и поддается окружающему его мраку жизни. «Сологуб,— утверждает Блок,— не говорит «нет» Недотыкомке, он связан с нею тайным обетом верности. Сологуб не променяет мрака своего бытия ни на какое иное бытие» (V, 348). Это — еще не осуждение, но уже признак некоторого недоверия, очевидной настороженности.

Через несколько лет в высказываниях Блока о деятелях символизма усиливается критическая нота. Блок не доводит своей направленной на них критики до печати, то есть не превращает ее в факт публичный, но от этого она не теряет значения.

Отдаление от Вяч. Иванова, который полнее других символистов представлял теоретическую суть школы, выразилось у Блока особенно определенно и ощутимо. С наибольшей силой проявилось оно в 10-х годах, когда Вяч. Иванов, при всем своем подлинном глубокомыслии и ярком поэтическом блеске своего философско-филологического таланта, окруженный вниманием и уважением, уже переставал восприниматься как новое и чрезвычайное явление в литературе символизма, а эзотерический, «барочный», манерно-инверсированный стиль его писаний, со всеми этими «золотыми эфирными тронами», «чаровательными тайнами» и мистическими «аккумуляциями», откристаллизовался и едва ли не начинал выглядеть как привычная и не лишенная нарочитости стилизация. Зрелому Блоку, стремящемуся к простоте, этот стиль, конечно, должен был казаться слишком пышным.

Относительное сближение Блока с Вяч. Ивановым в 1906—1907 и в 1909—1910 годах, которое привело их к совместному выступлению с докладами, не нарушает общего представления о спадающем интересе Блока к своему старшему, всегда уважаемому им соратнику по символизму. Высказываясь о нем, Блок, как это часто у него бывало, не спорил с его мыслями и в некоторых случаях солидаризировался с ними. Но зато — правда,

не в статьях, а в дневниковых записях и письмах — Блок полемизировал с тем, что казалось ему главным — с атмосферой, с духовным и душевным стилем Вяч. Иванова. Блока отталкивало от Вяч. Иванова то, что на своем условном языке Блок называл «лирикой», то есть зыбкое, расплывчатое, широкое до потери ощущения своих источников и границ отношение к действительности, которое отчасти было свойственно и ему самому, но у него лично не порождало учительского, доктринерского пафоса. Блок с большой осторожностью относился и к теоретическим построениям Вяч. Иванова, которые все чаще и чаще представлялись ему не проясняющими, а скорее затемняющими *простые* и жизненно убедительные решения, к которым сам стремился. «Мое несогласие с Вяч. Ивановым в терминологии и *пафосе* (особенно — последнее). Его термины меня могут оскорблять. *Миф, соборность, варварство.* Почему не сказать проще?» (1907, IX, 96). И далее после слов о том, что Вяч. Иванов «глубоко образован» и «писатель замечательный»: «Неприятен мне его душный эротизм и противноватая легкость» (1907, IX, 97).

И в 1910 году, через месяц после речи «О современном состоянии русского символизма», связанной с докладом Вяч. Иванова, Блок начинает уже сомневаться в нем и не скрывает от него своего сомнения: «Я не совсем ясно знаю, кому пишу: кто Вы? Но люблю Вас».[1] С течением времени отчуждение нарастает. «Атмосфера В. Иванова сейчас для меня немыслима»,— сообщает Блок А. Белому 25 января 1912 года (VIII, 384). И 16 апреля 1912 года в письме к тому же Белому: «Впечатление от статьи В. Иванова («Мысли о символизме», напечатана в журнале «Труды и дни».— *Д. М.*), несмотря на все ее глубины,— душное и тяжелое. Твоя статья («О символизме», напечатана там же.— *Д. М.*), в большей части посвященная ограничению значения «символической школы», которую Вячеслав проповедует упорно и, я сказал бы, без музыкального слуха ⟨...⟩ — Твоя статья производит впечатление форточки, открытой в накуренной комнате; но форточки узкой, потому что и Ты говоришь здесь, закрыв лицо». И в том же письме, пожалуй, наиболее обобщенное, резюмирующее признание о своих отношениях с

[1] Письмо от 9 мая 1910 г. «Блоковский сборник», II, с. 376.

Вяч. Ивановым: «...знаешь ли, когда прошли все эти годы «снежных масок», я опять стал дичиться Вячеслава; ведь в *лучшем* и заветном моем я никогда не был близок ему; есть любовь, есть дружба, но то, что между нами с В. И., надо назвать «романом», а «романическое» не во все периоды жизни одинаково привлекательно...» (VIII, 387, 388; через день эти мысли были развиты Блоком в стихотворном послании «Вячеславу Иванову»). Очевидно, известное значение в этом внутреннем отдалении зрелого Блока от Вяч. Иванова имело отсутствие в мировосприятии старшего поэта, даже в трагических темах его стихов и статей, той глубоко переживаемой боли, той меры страдания, которая являлась постоянно действующей силой в поэтическом самосознании Блока.[1]

Но к этим лирическим «несогласиям» между Блоком и Вяч. Ивановым следует прибавить еще одно, очень важное, уже не только лирическое, и до Октябрьской революции не проявившееся в прямых высказываниях. Оно сформулировано совсем недавно в большой работе о Вяч. Иванове, автором духовно близким ему и стоящим всецело на его позициях — О. Дешарт. «Отчуждение (между Блоком и Вяч. Ивановым.— *Д. М.*) получилось потому,— читаем в этой работе,— что Блок чувствовал, как В. И.⟨ванов⟩ не любит метели, завывающие снежные столбы, не любит «слепящие вьюги» диких революций, которые дионисийский провозгласитель и призыватель «правого безумия» считал «безумием неправым», только губительным».[2] Действительно, в отличие от Вяч. Иванова, Блок любил «слепящие вьюги» революций и шел им навстречу.

Духовная близость Блока и А. Белого, давно подорванная, но в 1910 году отчасти возродившаяся, и те-

[1] Ко всему этому можно присоединить относящиеся к 1912 г. замечания Блока на полях статьи Вяч. Иванова «Мысли о символизме» («Труды и дни», 1912, № 1): «К черту, надоело, врет, мертво!» — «Средневековые чертежи, мертвое». — «Говорить катарсис теперь тем же тоном, как и в 1903 году, — значит или кощунствовать, или не иметь музыкального слуха» («Новый мир», 1955, № 11, с. 154—155. Публикация Вл. Орлова). Об отношении Блока к Вяч. Иванову см. также в упомянутой выше статье Е. Л. Белькинд «Блок и Вячеслав Иванов» и в статье Е. В. Ермиловой «Поэзия «теургов» и принцип «верности вещам» (Сб. «Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в.». М., 1975).

[2] О. Дешарт. Введение. — В кн.: Вячеслав Иванов. Собр. соч., т. 1. Брюссель, 1971, с. 162.

перь не оказалась вполне прочной. Блок сохранил чувство внутренней связи с Белым, но эта дружба уже не имела прежней интенсивности и жара: Блока отталкивала «отвлеченность» Белого, Блок не одобрял поворота Белого к учению Рудольфа Штейнера и с полным равнодушием относился к стиховедческим исследованиям своего друга. Не случайно в 1913 году, оценивая высочайшим образом талант Белого, признавал его «творения» «глубоко русскими» (V, 486), Блок, как отмечалось, называл его тем не менее писателем незавершенным и на этом основании возражал против издания его собрания сочинений.[1] «Не нравится мне наше отношение и переписка, — замечает он об Андрее Белом. — В его письмах все то же, он как-то не мужает, ребячливая восторженность, тот же кривой почерк, ничего о жизни, все почерпнуто *не* из жизни, из чего угодно, кроме нее» (1913, VII, 217). И через полтора месяца: «Мережковский читает доклады о «Св. Льве», одинаково компрометируя Толстого и святых. Гиппиус строчит свои бездарные религиозно-политические романы. А. Белый — слишком во многом нас жизнь разделила (...).[2] Остальных просто нет для меня — тех, которые «были» (Вячеслав Иванов, Чулков...)» (1913, VII, 246).

В этих высказываниях Блок касается многих крупнейших представителей символистской литературы.

[1] Письмо Блока к Э. К. Метнеру от 9 марта 1913 г. «Блоковский сборник», II. Тарту, 1972, с. 394.

[2] Сложнейший вопрос об идейном и личном отношении Блока к Белому не может быть развернут в рамках этой работы. Для прояснения этого вопроса, разумеется, нужно учитывать и его обратную сторону — отношение А. Белого к Блоку, которое, как известно, менялось и до и после смерти Блока. Но изменения эти, какими бы серьезными они ни были, только затемняли, но не снимали присущее Белому чувство внутренней близости и любви к Блоку. Об этом свидетельствуют не только мемуары Белого, то восторженные, то полемические по отношению к Блоку, но и воспоминания об их авторе — Белом — «третьих лиц». Так, например, хорошо знавшая Белого Е. Н. Кезельман (сестра К. Н. Бугаевой, жены А. Белого) в своих записях «Жизнь в Лебедяни летом 1932 года», рассказывая о беседах с Белым в 1932 году, сообщает: «Борис Николаевич (Андрей Белый. — *Д. М.*) почти каждый раз касался Блока и говорил о нем в эти тихие часы всегда с огромной любовью и горечью, что не вышли отношения такими, какими могли бы и должны были быть. Любовь к Блоку, несмотря ни на что, Борис Николаевич пронес через всю свою жизнь. Касался и блоковской темы «Радость — страданье — одно» («Роза и Крест»), но углублял и переводил ее в другой план: самосознания, а не романтики только» (собрание К. Н. Бугаевой).

К ним можно было бы прибавить только имена Брюсова и Бальмонта: оба эти поэта для Блока 10-х годов не имели уже никакого значения.

15. О РЕАЛИЗМЕ XIX — XX ВЕКОВ

Чувство неудовлетворенности декадентско-символистской литературой было тесно связано у Блока с проявлением интереса и пристального внимания к современному ему демократическому реализму. Эта позиция Блока, оформившаяся в эпоху реакции, поддерживалась все той же всеопределяющей силой — временно приглушенным, но неуклонно развивавшимся демократическим и революционным движением, которое в те годы приобретало для Блока все большее и большее значение.

Реализм XX века представлял собою сложное явление — политически прогрессивное в целом, но далеко не равноценное в различных своих гранях и тенденциях. В лучших образцах реалистической литературы начала столетия совмещалось стремление к тому, чтобы показать «жизнь как она есть», с вытекающими отсюда идейными демократическими выводами,— сочетание, которое Н. К. Михайловский в своей когда-то знаменитой обобщающей формуле определил как единство правды-истины и правды-справедливости. Но в огромных просторах реалистического творчества к этому центральному течению примешивались по существу чуждые ему, тормозящие его потоки натуралистического сочинительства, с одной стороны, и схематически-тенденциозных, априорных по своим заданиям писаний — с другой.

Блок не ставил себе задачу проанализировать и отчетливо выявить это разграничение внутри реалистической литературы и литературы реалистического типа, но в его критике оно явно обнаруживается.

В период реакции Блок выступает против литературной косности, идейного схематизма и натурализма, особенно в драматургии. В этом отношении он совпадал с позицией других символистов. Он обвинял Найденова в «нудности», в отсутствии героического начала, в том, что его произведения лишены «не только пафоса искусства, но и пафоса жизни», что ему «не хватает мыслей, воображения, обобщений» («О драме», 1907). Он критикует драмы С. Юшкевича, Сергея Рафаловича, Евгения

Чирикова, находя в них серость, бесцветность и банальность («О драме», 1907). Поставленную в Александринском театре пьесу П. Невежина «Вторая молодость» он называет «тошнотворно старой», а в пьесе В. Протопопова «Черные вороны» усматривает рутинный либерализм («О театре», 1908). Он иронизирует также над повестями и рассказами Н. Тимковского (рецензия 1909 года). Наиболее едко и горько он характеризует популярного в то время либерально-буржуазного, самоуспокоенного беллетриста-бытовика П. Гнедича. По мнению Блока, Гнедич — сродни своим героям-обывателям: «он ничего не хочет, не способен помыслить о перемене, он — в болоте, и болото — с ним, над ним и вокруг него» («Противоречия», 1910).

Между тем суждения Блока о современном ему реализме в целом и прежде всего о писателях, группировавшихся вокруг горьковских сборников «Знание», носили в известной мере сочувственный характер. Это сочувствие наиболее рельефно обнаруживается в его статьях «О реалистах» (1907) и «Литературные итоги 1907 года» (1907). В декадентско-символистском лагере вся эта линия критических статей Блока, особенно статья «О реалистах», была встречена с раздражением. Андрей Белый был настолько возмущен этой статьей, что написал Блоку оскорбительное письмо, за которое Блок вызвал своего недавнего друга на дуэль (дуэль не состоялась). Борьба с демократическим реализмом XX века характерна для ортодоксально-символистской, наиболее влиятельной в своем кругу литературы тех лет, и любые примирительные суждения о современном реалистическом творчестве воспринимались лидерами этой группы как измена господствовавшим тактическим принципам школы (главным образом — направлению «Весов»). Не говоря уж о Горьком, даже Чехов, уходивший от реализма XIX столетия к новым его формам, вызывал в этом лагере отчужденное, иногда почти враждебное отношение к себе [1] или — другой вариант — попыт-

[1] См.: Антон Крайний (З. Гиппиус). Еще о пошлости. «Новый путь», 1904, № 4; Ее же. Что и как. 1. Вишневые сады. «Новый путь», 1904, № 5; Д. Мережковский. О Чехове. «Весы», 1905, № 11; В. Брюсов. «Вишневый сад» Чехова (неопубликованная статья, 1904 г.). «Литературное наследство», № 85. М., 1975; ср.: Л. Шестов. Творчество из ничего (А. П. Чехов). — В кн.: Начала и концы. СПб., 1908.

ки переосмыслить его творчество в духе символистской эстетики.[1]

Правда, положительного отношения Блока к реалистам-«знаньевцам» не следует преувеличивать. Он не находил в основной массе произведений этих писателей художественного своеобразия, силы и подлинного искусства (скепсис его распространялся и на Куприна). Он признавал их творчество односторонним, слишком «аскетическим», и считал — исходя из основного критерия своей эстетики,— что оно лишено художественной диалектики, что они «не черпнули ни одного ковша из этого бездонного и прекрасного колодца противоречий, который называется жизнью и искусством» (1907, V, 116).

И все же он видел в их произведениях положительное явление эпохи, выражение «первозданности», «непочатых сил» (V, 116). «...Как по обрыву над большой русской рекой,— писал Блок в статье «О реалистах»,— 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. Большая часть этих писателей неизмеримо уступает по художественности тем, о которых я говорил выше и буду говорить ниже (Горькому и Л. Андрееву.— *Д. М.*). Многие из них и совсем низко — у подножия дикого и живописного обрыва, так что их даже друг от друга не отличишь. Эти подавляют численностью, в них поражает отнюдь не качество, но какое-то количественное упорство ⟨...⟩ И это не «графомания», которой страдают скорее культурные слои литературы. Среди так называемых «декадентов» гораздо больше графоманов, чем в среде задушевной, черноземной или революционной беллетристики последних лет. Есть и среди последних просто хилые и вялые «недотыкомки», но в общем они здоровы и бодры, и я не знаю, надо ли жалеть, что они образуют фон русской литературы. Я не жалею. Все

[1] А. Белый. Вишневый сад. «Весы», 1904, № 2; Его же. Чехов. «Весы», 1904, № 8; Его же. А. П. Чехов. «В мире искусства», 1907, № 11—12; Г. Чулков. Антон Павлович Чехов. «Новый путь», 1904, № 7. Брюсов, признавая значение Чехова, видел в нем тем не менее далекого и чуждого себе писателя (см.: Г. Бродская. Брюсов и Чехов. По новым материалам. «Театр», 1972, № 2).

они — «братья-писатели», и в их судьбе «что-то лежит роковое». И в них есть какое-то глубоко человечное 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).

Литературными учителями современных ему прозаиков-реалистов Блок считал Чехова, Горького и Леонида Андреева (V, 109). Он высоко ценил этих трех писателей,[1] но главное внимание остановил лишь на своих ближайших современниках — на Горьком и Андрееве.

Блок горячо интересовался Горьким и внимательно читал его, ставя на первое место «Фому Гордеева», «Трое», «На дне», «Детство», «В людях», «Исповедь». Конечно, он не разделял характерное для группы «Весов» мнение Брюсова тех лет о том, что Горький — «второстепенный бытовик».[2] Далекий от программной социалистической идеологии, Блок не мог принять тех произведений Горького, в которых эта идеология проявилась наиболее отчетливо, прежде всего повести «Мать» и пьесы «Враги». Многое в творчестве Горького казалось Блоку неорганичным и абстрактным. Об этом говорится в рецензии Блока на книгу Мирэ «Жизнь» (1905, V, 585). В статье «О реалистах» Блок повторял распространенные тогда в либеральной и модернистской печати суждения об «упадке» Горького. И тем не менее в той же статье Блок считал необходимым встать на защиту Горького от хулы, которую обрушивали на него такие литераторы, как Мережковский и близкий к Мережковскому Философов. «...Я утверждаю — с тою же резкостью, с какой Философов выставляет свои значительные тезисы,— писал Блок,— что Горький — великий страдалец (...). Я утверждаю далее, что если и есть реальное понятие «Россия», или, лучше,— *Русь* — поми-

[1] Уже отмечалось (см. с. 310), что в оценке Чехова Блок опирался на одну из своих основных идей, являвшуюся для него и эстетическим критерием. «Чехова, — писал он, — влек (...) «дух светлого противоречия» (1907, V, 116). Итоговая оценка Чехова Блоком (после просмотра «Трех сестер» в МХТе) — в письме к матери 1909 г.: «Чехова принял всего, как он есть, в пантеон своей души, и разделил его слезы, печаль и унижение» (VIII, 281).

[2] В. Бакулин (Брюсов). Проект всеобщего примирения. «Весы», 1908, № 4, с. 47. — В последующие годы Брюсов резко изменил свое мнение о Горьком.

мо 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» («О реалистах», V, 102—103).[1]

Характеристика Горького, намеченная в статье «О реалистах», развивается и в других, последующих высказываниях Блока. Мысли о Горьком были важны для Блока и сыграли определенную роль в его развитии. Они были непосредственно связаны с его центральной темой о народе и интеллигенции. Достаточно сказать, что основной доклад Блока на эту тему — «Народ и интеллигенция» — начинается с вопроса о Горьком. В 1909 году Блок написал статью, посвященную книге Горького о землетрясении в южной Италии. В 1919 году он назвал Горького «величайшим художником наших дней» (VI, 92) и собирался принять участие в создании сборника статей к его юбилею.

Блок видел в Горьком русского народного писателя, противостоящего тому, что в «Крушении гуманизма» было названо «цивилизацией». Блок ценил Горького за то, что он «не с духом современной «интеллигенции», но с духом «народа» (1908, V, 321). Однако тяготение Горького к изображению социальных конфликтов не вполне удовлетворяло Блока: критикуя «Мещан», он жаловался на отсутствие в пьесе «вечного противоречия», которое, по мнению Блока, связано с природой драматургии (1907, V, 174). В полном согласии со своими общими воззрениями, Блок чуждался теоретической мысли в произведениях Горького, приравнивая ее к догматизму и «публицистической проповеди» (V, 321). Горьковскую «проповедь», его публицистику во всех видах Блок считал «безмерно слабее» его «чисто художественного творчества» (V, 321). На первый план он выдвигал в творчестве Горького стихийное, «бессознательное» начало, считая, что сердцу Горького, «глубоко-

[1] Стоит заметить, что А. Белый, встретивший статью Блока «О реалистах» бурным протестом, вскоре изменил свое мнение о Горьком, высоко оценив в нем, как и Блок, связь с русской стихией (Б. Бугаев (А. Белый). Слово правды. «Весы», 1908, № 9). Позже положительная оценка Горького была выражена Белым еще более определенно. Он называет Горького «огромным художником» и, как прежде, видит в нем «кусок дорогой нам России» («Эпопея», № 3, 1922, с. 8, 9).

му и прозрачному, как река», «мы верим больше, чем разуму — случайным обрывкам темных облаков, пролетающих над рекой» (V, 321).[1]

К творчеству Леонида Андреева Блок также присматривался с большим вниманием. Он неоднократно высказывался об Андрееве, посвятил многие страницы своих статей разбору его рассказов «Вор», «Иуда Искариот», пьесы «Жизнь Человека», благоприятно отозвался о «Царе Голоде» (письмо к Л. Д. Блок от 7 марта 1908 года) и «Рассказе о семи повешенных», а к концу жизни написал об Андрееве мемуарный очерк. В годы реакции Блока сближало с Андреевым присущее им обоим чувство тревоги, ощущение окружающего хаоса и давления «страшного мира». Блок не разделял отрицательного отношения к Андрееву группы московских символистов. Блоку казалось, что Андреев находится «на границе трагедии», которая может освободить сознание современных людей от пагубного для них безумного «магического и лирического» сна самоуспокоенной культуры (V, 107), что пьеса Л. Андреева «Жизнь Человека», несмотря на «крикливость» ее пятой картины,— произведение важное и насущное, в котором «топорность и наивность» только подчеркивают его достоинства, и что Андреев в этой пьесе создает образ подлинного героя-борца, способного преодолеть «ледяной ветер безграничных пространств» (1907, V, 193).[2] В то время как

[1] Вопрос об идейных и жизненных взаимоотношениях Блока и Горького ставился, помимо монографий о Блоке, в ряде специальных работ, написанных с разной мерой объективности: Н. Венгров. А. Блок и М. Горький. «Горьковские чтения, 1953—1957», № 6; Е. Малкина. Александр Блок о Максиме Горьком. «Звезда», 1937, № 6; И. Сергиевский. Горький и Блок. — В кн.: Избранные работы, М., 1961; С. М. Тарасенков. А. Блок и М. Горький. «Учен. зап. Краснодарского гос. пед. ин-та», вып. 18. Краснодар, 1956. Заслуживают внимания страницы, посвященные характеристике отношения Блока к Горькому и «знаньевцам», в книге К. Д. Муратовой «Возникновение социалистического реализма в русской литературе» (М.—Л., 1966, с. 190—195). Ср. ниже, последний раздел: «К вопросу об А. Блоке и М. Горьком».

[2] Положительная оценка, данная Блоком «Жизни Человека», противоречила резко отрицательному отношению к этой пьесе «Весов» (см. в № 5 за 1907 г. статью З. Гиппиус (А. Крайнего) «Человек и Болото» и в № 1 за 1908 г. статью Брюсова (Аврелия) и сближалась с сочувственным отзывом А. В. Луначарского, готового увидеть в Л. Андрееве «художника трагического мужества» («Вестник жизни», 1907, № 3, с. 117). Блоковский отзыв о «Жизни Человека» во многом перекликается также со статьей о ней А. Белого

Горький представлялся Блоку «в громадной степени» выразителем России, русской стихии во всей ее широте, миссию Леонида Андреева Блок видел в изображении «страдания современной души» (V, 107) и прежде всего души народной (V, 108).

Однако с конца 1908 года мнение Блока о Л. Андрееве резко меняется. Тогда как тяготение Блока к Горькому в основном усиливается, его отношение к Андрееву развивается по нисходящей линии. Нараставшее сближение Андреева с либеральной литературой и ослабление духовной интенсивности его творчества заставило Блока взглянуть на него по-новому. Блока отвращает натурализм позднейших произведений Андреева и то, что он называл «наглым пессимизмом» (1908, VIII, 262). Блок начинает даже сомневаться в своих прежних оценках андреевского творчества, а позже приходит к выводу, что Андреев «стал пародией своей собственной некогда подлинной муки» (1910, V, 445). Лишь в позднейшей мемуарной статье об Андрееве, написанной после его смерти, Блок возвращается к своему исходному и сочувственному, но отнюдь не апологетическому, отношению к этому писателю и признает существовавшую между ними внутреннюю связь («Памяти Леонида Андреева»).[1]

С меньшим интересом, чем к Горькому и Л. Андрееву, но в первое время с несомненным сочувствием относился Блок к поэзии Бунина. (Замечательную прозу Бунина он в своих критических выступлениях не рассматривал и не оценивал.) Он видел в Бунине «чуткую русскую душу» (V, 438) и признавал за ним «право на одно из главных мест» в современном лирическом творчестве, хотя и усматривал в его поэзии «однообразие» и «отсутствие ⟨...⟩ мятежных исканий» («О лирике», «Литературный разговор»). В этом отношении оценка, данная Блоком, сближалась с тем, что писал о Бунине Брюсов («Весы», 1907, № 1). Однако к позднейшим стихам Бунина, действительно слабым, которые были напечатаны в 4-м томе его сочинений, Блок отнесся чрезвы-

---

«Смерть или возрождение?» («Литературно-художественная неделя», 1907, 17 сентября; перепечатано в книге Белого «Арабески», М., 1911).

[1] Вопросу о Блоке и Л. Андрееве посвящено насыщенное большим материалом исследование В. И. Беззубова «Александр Блок и Леонид Андреев» («Блоковский сборник», I. Тарту, 1964).

чайно сурово, находя в них риторику, мертвечину и отсутствие поэзии («Письма о поэзии», 1908). Тем не менее Блок как критик оказался шире и объективнее, чем Бунин (особенно в годы эмиграции), который, как показывают его высказывания, видел в поэзии Блока одни лишь недостатки. [1]

В противоречии с основными тенденциями модернистской критики находились также уже отмеченные выше (см. с. 255) высказывания Блока о возможном сближении символизма и реализма. В то время как ортодоксы символистской литературы ревностно заботились о чистоте своей линии и боролись против такого сближения, Блок в статье «О современной критике» (1907) заявлял о своем сочувственном к нему отношении. Такие суждения, кстати сказать, совпадающие с мнением Брюсова начала 10-х годов, в высшей степени показательны для позиции Блока и его исканий. Вместе с тем они вполне точно отражали реальное соотношение литературных сил той эпохи и направление очень важных, хотя и не всех, совершавшихся в ней эстетических процессов. К 10-м годам XX века русский реализм и так называемое «новое искусство», уходящее от раннего неоромантизма, действительно тесно переплелись между собой и на некоторых участках слились в едином потоке неореалистической литературы.

Одной из важнейших особенностей поэзии и прозы Блока, как уже говорилось здесь, являлась их глубокая связь с творчеством классических писателей России и Европы. В этом смысле позиция Блока во многих отношениях совпадала с позициями других символистов, пытавшихся найти опору в культурных традициях всех времен и народов и, конечно, прежде всего — в традициях русской литературы. Но в подходе Блока к класси-

[1] Справедливость требует, однако, отметить, что Бунин высказывался о Блоке, по крайней мере о его личности, и в положительном смысле. В дневнике Г. Н. Кузнецовой, жившей несколько лет в семье Буниных, имеется такая запись (от 4 июня 1930 г.): «И. А. (Бунин. — *Д. М.*) читает дневник Блока, как обычно внимательно, с карандашом. Говорит, что мнение его о Блоке-человеке сильно повысилось. Для примера читает выдержки, большей частью относящиеся к обрисовке какого-нибудь лица. Нравится ему его понимание некоторых людей. «Нет, он был не чета другим. Он многое понимал (...) И начало в нем было здоровое...» (Г. Н. Кузнецова. Из «Грасского дневника». «Литературное наследство», т. 84,, кн. 2. М., 1973, с. 266).

ческому наследству сказалось также и своеобразие его творческой личности и его мировоззрения.

У зрелого Блока влечение к классической литературе с особенной силой начало обнаруживаться в эпоху реакции и безвременья. Блок искал в творчестве великих писателей, главным образом русских, и во всем идейном опыте XIX века духовной поддержки. При этом наиболее притягательным качеством русской литературы является для Блока ее «почвенность», ее неразрывная связь с жизнью, и прежде всего с жизнью страны. «...Нигде,— читаем в его статье «О театре»,— не жизненна литература так, как в России, и нигде слово не претворяется в жизнь, не становится хлебом или камнем так, как у нас» (1908, V, 247).

Блок противопоставлял старую русскую литературу современной ему, модернистско-символистской, утверждая, что первая «гораздо питательнее» второй (1908, V, 339). Он считал, что отсутствие преемственности по отношению к старой, «священной русской литературе» обесценивает творчество «новых поэтов» (V, 308). В рецензии на стихи стихотворца модернистского склада, Сергея Кречетова, он советовал Кречетову приобщиться к литературе прошлого. «К сожалению,— писал Блок о Кречетове,— влияние на него оказывают пока исключительно представители «нового искусства» и главным образом его русские современники. Его переживания стали бы глубже, сложней и разнообразней, если бы он причастился также поэзии других веков» (1909, V, 653).

Великие зарубежные писатели разных эпох, сформировавшиеся до возникновения модернизма или независимо от него, например такие далекие друг от друга, как Гюго и Ибсен, также противопоставлялись Блоком модернистской литературе. Блоку было важно отметить, что неблизкий ему Гюго — «свежее и здоровее» любимого и близкого Метерлинка с его «блеклым и усталым» воображением (1918, VI, 455). Вместе с тем, обдумывая статью об Ибсене, он намеревался показать в ней, так же как и в статьях о критике и театре, свою «разлуку с декадентами» (1908, VIII, 224), то есть искал в великом норвежском драматурге некое противоядие против декадентов. В тех же целях сопоставлял иногда Блок русских писателей XIX века с западноевропейскими. «Чехов пошел куда-то много дальше и много глубже

Метерлинка»,— заметил он в одной из статей 1907 года (V, 169).

Среди написанного Блоком о литературе прошлого, как известно, есть работы компилятивные и комментаторские. К ним относятся его реферативный «Очерк литературы о Грибоедове» (1905) и биографическая статья о Лермонтове (1920). К ним принадлежат также уже упомянутые примечания к 29 лицейским стихотворениям Пушкина, к лирике Ап. Григорьева и к избранным сочинениям Лермонтова. Филологическое образование, полученное Блоком, помогло ему довести эти работы до уровня, приемлемого в литературоведческом обиходе того времени. Блок обнаружил в них свою обычную добросовестность, но в большинстве из них не пытался углубиться в свой материал и до подлинного научного творчества не доходил (лучшими, наиболее тщательными и действительно научными в ряду перечисленных работ являются примечания Блока к стихотворениям Ап. Григорьева). К этой серии трудов Блока в какой-то мере примыкает упомянутая уже его работа «Болотов и Новиков», исключительно интересная для характеристики молодого Блока, хотя и названная им самим — слишком сурово — компиляцией (VIII, 122).

Особого внимания заслуживают две его «филологические» статьи-рецензии: почтительная, с большим перечнем научной литературы — на книгу А. Н. Веселовского о Жуковском, а также задумчивая, проникновенная и вместе с тем полная сарказма — на книгу Н. А. Котляревского о Лермонтове. В обеих статьях лирический элемент совмещается с научным и отчасти оттесняет последний, не только не снижая, но даже повышая зоркость автора. Стоит заметить, что одна из этих работ — статья о монографии Котляревского — своей поразительно чуткой характеристикой состояния современных знаний о Лермонтове много лет спустя после смерти Блока послужила отчасти опорой такому крупному специалисту-лермонтоведу, как Б. М. Эйхенбаум, который признал, что «Блок понимал Лермонтова как никто в его время».[1]

Однако подлинная, своеобразная и высокая способность постижения искусства проявилась у Блока в его

[1] Б. Эйхенбаум. Эволюция Лермонтова. «Звезда», 1941, № 7—8, с. 183.

лирических статьях и высказываниях, в которых он полностью отбросил или ограничил филологическую аппаратуру. Речь идет в первую очередь о его статьях о Гоголе, Льве Толстом, Пушкине, Ибсене, Стриндберге, а также о его замечательном очерке «Поэзия заговоров и заклинаний» (1906).

В упомянутых высказываниях и статьях отразилась общая эволюция мировосприятия и художественного зрения Блока. В характеристиках, которые дал молодой Блок Лермонтову, Гоголю, Достоевскому («Безвременье», 1906), а отчасти и в этюдах об Ибсене (1908) и опять-таки о Гоголе («Дитя Гоголя», 1909) сильно сказывается влияние импрессионистического, «иррационального» стиля. Более поздние статьи Блока — об Ап. Григорьеве, Стриндберге, Пушкине — написаны сравнительно «просто» и внятно: для «всех» и для «посвященных». Но и ранние и поздние выступления Блока из тех, о которых идет речь, хотя по формальному признаку и принадлежат к истории литературы, по своей сути являются произведениями художественной прозы, пронизанными напряженным личным чувством. Поэтому ценность того, что говорит Блок о литературе XIX века, определяется не только критерием объективной достоверности и меткостью его отдельных образов-оценок-характеристик, но и значимостью их в выявлении мировоззрения Блока, и возникающим из его прозы субъективно-лирическим и вместе с тем объективно-существенным духовным образом интеллектуально зоркого и этически ответственного человека-поэта-литератора, его судьбы и пути накануне падения старого мира.

Едва ли не самым крайним проявлением субъективности в критической прозе Блока следует признать его трактовку Белинского и революционных демократов, о которой уже было упомянуто.

Субъективно преломленным восприятием во многих отношениях определяется и подход Блока к отдельным писателям (речь идет о крупнейших авторах). Здесь следует вспомнить об основных поэтических категориях в прозе Блока. К этому символическому ряду, как уже говорилось, примыкает *второй аналогичный ряд: писательских имен*, наполняющихся в блоковском тексте не только «общепринятым» историко-литературным содержанием, но и жгуче современным именно для Блока, а отчасти и для его ближайшего окружения симболи-

ческим смыслом. В литературных высказываниях Блока, в особенности зрелого периода, отнюдь не опускается вся конкретная сложность произведений писателя и его связей со своим временем. И тем не менее функциональное постоянство писательских имен в сложившихся ассоциативных контекстах и устойчивость истолкования того или другого писателя, установленные современной Блоку культурной традицией или традицией, образовавшейся в самой блоковской прозе,— все это придает каждому из этих имен характер обобщающего смыслового знака, ориентирующей путеводной вехи. Возникает некая «мифология» имен, которые, соединяясь, создают своего рода «мифологемы», основанные на сложных соотношениях и противоположениях авторов, то есть стоящих за ними путей сознания (см., в первую очередь, статьи: «Безвременье», 3-й раздел, а также «Дитя Гоголя», «Солнце над Россией», «Генрих Ибсен», «От Ибсена к Стриндбергу» и др.). Такое же символически-расширенное значение получили у Блока имена Комиссаржевской, Врубеля, Владимира Соловьева в специально посвященных им статьях-памятках.[1]

Не случайно к символическим именам у Блока нередко присоединяются как опознавательные знаки образные эмблемы, которые отчасти расширяют, а также метафоризируют характеристики носителей этих имен. Такие эмблемы чаще возникали в ранней прозе Блока, но иногда и в более поздней. Вот примеры.

Лермонтов появляется стоящим на горном кряже в плаще из тумана и глядящим «с улыбкой вещей скуки на образы мира» (1906, V, 76).

Для молодого Блока Гоголь — востроносый колдун, зарывающийся в украинские ковыли и выпускающий на

---

[1] Связям Блока с творчеством отдельных писателей XIX века посвящена значительная специальная критическая литература, отраженная в библиографиях Блока (см. сб.: «О Блоке», М., 1929; «Учен. зап. Вильнюсского гос. пед. ин-та», т. VI, 1959; «Блоковский сборник», II. Тарту, 1972). В последние годы на эти темы были написаны следующие не указанные в библиографиях работы: З. Г. Минц. Блок и Гоголь. «Блоковский сборник», II; З. Г. Минц. Блок и Достоевский. — В сб.: Достоевский и его время. Л., 1971; Б. И. Соловьев. Блок и Достоевский. — В сб.: Достоевский и русские писатели. М., 1971; З. Г. Минц. Блок и Пушкин. «Учен. зап. Тартуского гос. ун-та», вып. 306, 1973; Н. Скатов. Некрасов, современники и продолжатели. Очерки. Л., 1973 (гл. «Некрасов в поэтическом мире Александра Блока и Андрея Белого»).

белый свет свои видения, а позже, в 1909 году,— уже не колдун, а просто угрюмый человек с пронзительными глазами, вынашивающий свою пока еще невоплотимую, но великую мечту о России будущего.

Лев Толстой представляется, как на картине Репина, идущим «по борозде за плугом, за своей белой лошадкой» (V, 303).

Характеристика Врубеля в какой-то мере заменяется представлением о его трагическом создании — демоне.

Эмблема Ибсена — «горный орел».

Стриндберг — человек с открытым, взыскательным взглядом, с «пожатием широкой и грубой руки», «брат и учитель», которого хочется назвать «товарищем» («ибсеновское» в духовной эволюции Блока,— и это выявлено в его статьях,— сменяется «стриндберговским»).

Конечно, Блок не ограничивался в своих характеристиках Лермонтова, Гоголя, Врубеля, Ибсена, Стриндберга, Толстого такими эмблемами и постепенно преодолевал их условную форму, но эти эмблемы или соответствующие им характеристики играли в потоке его мысли организующую роль.

В период увлечения Вл. Соловьевым наиболее значимыми для него авторами, после его учителя, были Фет, а за ним — Тютчев, Полонский, из прозаиков — Достоевский и, вероятно, в меньшей мере — Лермонтов. Этот период, о котором мы можем судить по юношескому дневнику и письмам Блока, был отражен в его рецензиях лишь отчасти: в то время Блок только еще начинал свою критическую работу.

Но с ослаблением влияния «соловьевского комплекса» значение многих литературных имен повысилось для Блока и изменилось. Очень существенную роль на протяжении его писательского пути играл Лермонтов. Блок подходил к лермонтовскому творчеству с разных сторон. Было время, когда он пытался искать в лермонтовской поэзии мотивы, соответствующие «Стихам о Прекрасной Даме». Но в целом Лермонтов представлялся Блоку в образе одинокой могучей трагической личности, поэтом, исполненным «бессменной тревоги духа» (V, 29), с невоплощенной и страстной мечтой о «вечной гармонии» (V, 79; «Педант о поэте», «Безвременье», «Памяти Врубеля»). Следует отметить, что влечение Блока к лермонтовской поэзии контрастировало с отчужденно-взыскательным отношением к ней Вл. Соловьева, кото-

рый не мог простить Лермонтову богоборчества и демонизма.[1]

В прозе Блока отразились очень важные для него раздумья о Гоголе и сказалось его общее влияние — духовное и отчасти даже стилистическое. Блок писал о нем в статьях «Безвременье», «Народ и интеллигенция», «Дитя Гоголя», «Что надо запомнить об Аполлоне Григорьеве». В этих статьях, в отличие от господствовавшей традиции, Блок не ставил вопросов о пафосе отрицания у Гоголя, о его сатире, о его «бытописании» и юморе. Вместе с тем и гоголевское православие, монархизм и вся консервативно-утопическая программа «Выбранных мест из переписки с друзьями», при самом серьезном отношении к этой книге и понимании ее значения для Гоголя, оставались чуждыми Блоку (1918, IX, 387; 1919, VII, 359), во всяком случае не вызывали его сочувствия. В частности, привлекает внимание тот факт, что Блока отнюдь не притягивало христианство Гоголя, которое явилось одной из главных тем широко известной тогда монографии о нем Мережковского. Гоголь был важен и дорог Блоку прежде всего в особом блоковском аспекте — в своем духовном горении, исканиях, тревоге и в своем «лирическом утверждении»,— «как носитель мечты о «новом, нерожденном мире» (V, 376), о будущей России, которую Блок называл «дитем Гоголя»: гоголевский образ «России-тройки», согласно подсчету З. Г. Минц, присутствует в пяти статьях Блока (1908 — 1909).[2]

Проза Блока показывает, что тема России, оттеснившая или, вернее, наполнившая новым содержанием, не отменяя ее, тему «мировой души», возникла и развилась у него под сильным воздействием гоголевских представлений. Можно утверждать даже, что именно обращение Блока к Гоголю во многом помогло Блоку осуществить этот важнейший для него переход. Более того, можно прибавить, что в своем поэтическом осмыслении (постижении) Гоголя Блок шел иногда исключительно далеко, расходясь с общепринятыми взглядами. По крайней мере в известной записи об иллюзии «страшного шума»

[1] Эта тема затрагивается в моей книге «Поэзия Лермонтова» (М.—Л., 1964), в гл. «Лермонтов и Блок».

[2] З. Г. Минц. Блок и Гоголь. «Блоковский сборник», II, с. 173. Тема Блок и Гоголь была поставлена также в статье И. Т. Крука «Блок и Гоголь» («Русская литература», 1961, № 1).

(«музыке революции»), который сопровождал его работу над «Двенадцатью», Блок заметил, что «этот шум слышал Гоголь» (IX, 387). Сравнение сдержанное, вполне целомудренное идейно и вместе с тем многоговорящее.

Огромное значение для Блока имело творчество Достоевского. Духовно-эстетический мир Достоевского органически вошел в лирику Блока, начиная с «Распутий», и в его драматургию. Но в своих статьях Блок высказывался о Достоевском реже, чем об Ибсене и Толстом. Кроме того, касаясь Достоевского, Блок не пытался назвать наиболее значимую грань его творчества, как это делал он по отношению к другим авторам. Может быть, отсутствие развернутых размышлений на эту тему в блоковской прозе следует объяснить такой мерой близости Блока к Достоевскому, при которой объективация, нужная для анализа, затруднена.

К этому следует добавить, что идейные решения Достоевского, по-видимому, удовлетворяли Блока далеко не во всех отношениях. В статье «Безвременье» он утверждал, что Достоевский «портит» свою мечту ее преждевременной конкретизацией (прежде всего, как можно думать,— «христианской») и что для нас остается в силе не мудрость Достоевского, а лишь «опыт его страдания» (1906, V, 80), а позже, в поэме «Возмездие» (III, 320), не мог не вспомнить о «дружбе» Достоевского с Победоносцевым, который для Блока являлся олицетворением злого и пагубного начала. Тем не менее влияние Достоевского на Блока не вызывает сомнений. Соприкосновение с творчеством Достоевского усиливало в Блоке сознание неизбежности и моральной необходимости встречи с действительностью в самом остром и болезненном ее обличии и представление о дисгармонической и трагической основе жизни. Автор «Зимних заметок о летних впечатлениях» всем своим творчеством укреплял в Блоке ненависть к буржуазной цивилизации. Иначе говоря, это приобщение Блока к миру Достоевского способствовало в конечном счете разрушению его юношеской лирической утопии, фактически уводящей поэта из сферы исторической жизни, а в каком-то смысле — и просто человеческой. Так, трагический опыт Достоевского и его «высший реализм» имел для Блока в некоторых отношениях то же значение, что и опыт романтика, поэта совсем другого характера, чем

Достоевский, но столь же трагического склада — Лермонтова. Очевидно поэтому, называя русских писателей, испытавших влияние Лермонтова, Блок в первую очередь указывал Достоевского.[1]

Притяжение Блока к творчеству Толстого достигло своего наивысшего развития в 1908—1909 годах, и в этот период как бы оттеснило мысли о Достоевском. Близкий к Блоку Вл. Пяст писал, что «Толстого носил он (Блок.— *Д. М.*) в себе» менее, чем других «титанов литературы», в том числе и Достоевского.[2] Возможно, именно поэтому Толстой, реализовавший то, чего *не хватало* Блоку и что казалось ему желанным, был значимей для него — по крайней мере в указанное время,— чем Достоевский. Это влечение Блока резко противоречило отчужденно-критическому отношению к мировоззрению Толстого со стороны Вл. Соловьева, Вяч. Иванова (см. его статью «Лев Толстой и культура», 1911) и столь же полемическому восприятию его идей Ин. Анненским (статья «Власть тьмы», 1906). В статье и заметке Блока о Толстом («Солнце над Россией» и «Толстой живет среди нас») Блок не считает нужным расчленять Толстого на моралиста-мыслителя и художника, искать и находить в нем «язычника», «христианина», разоблачителя или непротивленца. Он вкладывает в свои высказывания о Толстом едва ли не самые высокие, самые простые и самые горячие слова из тех, которые ему приходилось когда бы то ни было говорить о писателях. И в таком контексте кажется вполне естественной необычная для Блока, проникшая в его статью, согревающая ее народная торжественно-простая интонация: «Дай господи долго еще жить среди нас Льву Николаевичу Толстому» (V, 303). И вскоре после его смерти — в письме к одной из своих корреспонденток: «Вспоминайте Толстого. Возвращайтесь иногда к его книгам, даже если это будет Вам иногда скучно и трудно. Толстой всем нам теперь помогает и светит» (VIII, 325).

Толстой для Блока, каким он рисовался в статьях, записях и письмах поэта, это — «мудрая человечность» (III, 295), огромное явление человеческой совести, связанной с народом, противостоявшей нигилистической цивилизации и полицейской государственности. Блок на-

[1] Александр Блок. Собр. соч., т. 11, Л., 1934, с. 220.
[2] Вл. Пяст. Воспоминания о Блоке. Пг., 1923, с. 15.

зывал Толстого «величайшим и единственным гением современной Европы», «ясным и неугасимым солнцем», «человеком, одно имя которого — благоухание». Блок говорил о «великой жизненной силе» Толстого, о его «великой чистоте и святости», о том, что, пока жив Толстой, «все ничего, все еще просто и не страшно» (1908, V, 302, 303). В романе «Воскресение» с его обнажающим зло пафосом Блок видел «завещание уходящего столетия новому» (1908, IX, 114). Блок находил в творчестве Толстого цельность и плавность, которые, по его мнению, отсутствовали у Достоевского и у современников поэта, в частности у Ремизова (1909, IX, 162). Блоку, очень далекому от догматических выводов толстовского учения, представлялось, что само присутствие Толстого в мире спасает от «глубоких пропастей», «праздной иронии» и «призрачных «дел» (1908, V, 676, 677).

При этом достойно внимания, что в печатных высказываниях Блока о Толстом отсутствуют отзвуки популярного тогда толкования Толстого как затаенного «язычника» и «великого тайновидца плоти». Это толкование, впервые развернутое в книге Мережковского и позже оживленное Горьким в его воспоминаниях о Толстом и Т. Манном в его трактате «Гете и Толстой», по-видимому, не имело в мыслях Блока о Толстом существенного значения. [1]

Период максимального увлечения Толстым хронологически точно совпадает у Блока с таким же страстным влечением его к Ибсену. Наиболее ярко оно проявилось в пору подъема гражданского и этического сознания Блока, в статьях 1908 года «Генрих Ибсен» и «Три вопроса»,— в эпоху реакции, когда интерес к Ибсену в кругах модернистской интеллигенции заметно начинал снижаться.

Ибсен, так же как и Толстой, представлялся Блоку моральной опорой и прибежищем в мире бездушной цивилизации и торжествующего индивидуалистического нигилизма. «...Если бы меня заставили,— писал Блок,— указать надежнейший фарватер в море новейшей литературы Европы, я бы поставил предостерегающие флаги над всеми именами, кроме имени Генриха Ибсена. Само собой разумеется, что это не значит, что

[1] Вопрос о Блоке и Л. Толстом широко развернут в статье на эту тему З. Г. Минц («Учен. зап. Тартуского гос. ун-та», вып. 119, 1962).

не надо исследовать моря, но я стал бы его исследовать, руководствуясь курсом корабля Ибсена» (1909, V, 315—316). И в другой статье: «...Ибсен — знамя нашей эпохи, последний мировой писатель, так жизненно, как хлеб и вода, необходимый людям, а теперь особенно — русским людям» (1908, V, 236—237).

Творчество Ибсена привлекало Блока прежде всего тем, что оно, согласно блоковской характеристике, сочетало в себе этические и «мировые темы» (Блок) с преданностью «пользе народной» (V, 237). Говоря об Ибсене-художнике, Блок с особенной настойчивостью выдвигал его устремление в сферу гражданских интересов, к проблеме личности, ее призвания и долга, народа, национальности, духовной жизни Норвегии (V, 311). Он сравнивал путь Ибсена с героическим путем Зигфрида (1912, V, 456), называя Ибсена «всенародным воином» (V, 246), а его творчество «воплощением жизненной воли» (V, 310). Он подчеркивал свойственное норвежскому писателю умение «различать добро и зло» (V, 316), беспощадность Ибсена и его всечеловеческую широту (V, 309), и вместе с тем неудержимо влекущую Блока тайную символику последних ибсеновских драм. Лейтмотивом характеристики Ибсена служил Блоку, как уже говорилось, символический, многосмысленный образ «горного орла».

Блок продолжал почитать Ибсена и в дальнейшие годы своей жизни (см., например, его отзыв об Ибсене в статьях «Катилина» и «Гейне в России»). И все-таки уже в 1912 году намечается некоторый сдвиг в его оценке великого норвежского драматурга. Восхищаясь Ибсеном, Блок теперь уже не называет ибсеновское творчество «надежнейшим фарватером», начинает сомневаться в поздних символических драмах Ибсена, раздумывая над тем, сколько в них «живой и сколько мертвой воды» («От Ибсена к Стриндбергу»). Ему представляется, что Ибсен к концу своего пути слишком вознесся над жизнью («орел... на недоступной скале») и слова его — недостаточно отчетливы и понятны.

Одним из ярких проявлений новых исканий Блока, ведущих его к дальнейшему сближению с действительностью, является смена его литературных увлечений: его путь от Ибсена к Стриндбергу. Именно здесь, в этой смене, с особенной яркостью выражается символическое, путеводное значение писательских имен для

Блока, превращающихся у него в вехи духовного развития. В образе Стриндберга, созданном Блоком в 10-х годах, как бы сосредоточивается духовный и литературный опыт русского поэта тех лет. Образ Стриндберга у Блока, как и образ Ибсена, не просто литературный портрет, но и символ — воплощение демократических устремлений, норма определенного человеческого и литературного поведения.

В высокой оценке Стриндберга Блок совпадал с Горьким. Он не пытается, как и в подходе к Толстому, аналитически расчленить творчество шведского писателя, обнажить его противоречия, сказать, например, о его ницшеанских увлечениях, и едва упоминает о мистических аспектах его мировосприятия. Стриндберг для Блока, каким он показан в статье «Памяти Августа Стриндберга» (1912) — «великий простой человек», честный и правдивый художник, имевший смелость глядеть в лицо «страшному миру», бороться с ним, внимательно исследовать его мрачную и, в блоковском понимании, таинственную изнанку, суровый носитель непреклонной «мужественной» воли и демократического сознания (последнее особенно подчеркивается). Блок видел в Стриндберге не пророка, не «горного орла», парящего в недоступной высоте, а надежного спутника, сопровождавшего современного человека в низинах жизни, *товарища* (курсив Блока), который призывает к работе, у которого «открытый и честный взгляд; правда, легко высказываемая в глаза; правый мир и правая ссора; пожатие широкой и грубой руки» (V, 468),— все то, что предваряет и обещает, по Блоку, появление новой, лучшей породы людей.[1]

Тяготение к Стриндбергу совмещалось в творческом сознании Блока с живым и активным интересом к Аполлону Григорьеву, и отчасти даже было заслонено этим интересом. Влияние Аполлона Григорьева, его лирики и статей можно уловить уже на втором этапе творческого развития Блока. Но образ Ап. Григорьева как человека, поэта и литератора сложился в прозе Блока

[1] Советская научная литература о Блоке и скандинавских писателях представлена статьями Д. М. Шарыпкина: «Блок и Ибсен» («Скандинавский сборник», Таллин, 1963), «Блок и Стриндберг» («Вестник Ленингр. ун-та», 1963, № 2), «Первоначальная редакция статьи Блока «Памяти Августа Стриндберга» («Блоковский сборник», I. Тарту, 1964).

сравнительно поздно — в статье «Судьба Аполлона Григорьева» (1914—1915). В Ибсене и Стриндберге Блок видел своего рода норму сознания и творческого поведения, которой нужно следовать. В личности и судьбе Ап. Григорьева Блок не искал и не мог искать нормы, а, скорее, лишь аналогии с личностью человека XX столетия, с ее заброшенностью в «страшном мире», высоким строем мысли, вынужденной неприкаянностью, то есть, в какой-то мере, с тем образом, в каком он представлял себя самого или, точнее, одного из своих двойников.

Ап. Григорьев, по Блоку, не «ставил себе идеалов» (V, 513), и никакой «иконы» из него «не выходит» (V, 512). В духовной личности Григорьева, как и в творчестве Достоевского, Блок отыскивал близкие себе мотивы. Он не превращал их в путеводные вехи, но признавал, что «в судьбе Григорьева, сколь она ни «человечна» (в дурном смысле слова), все-таки вздрагивают отсветы Мировой Души; душа Григорьева связана с «глубинами», хоть и не столь прочно и не столь очевидно, как душа Достоевского и душа Владимира Соловьева» (1915, V, 488). Блоку близки в Григорьеве его обращенность к «русскому началу» («русский строй души», VI, 28) и его приверженность к «почве», к «органическому» мировоззрению. Характеризуя Ап. Григорьева, Блок выдвигал его противоречивость, стихийность, «надпартийность», его трагические колебания между «правыми» и «левыми» и вместе с тем смешение в его личности высокого содержания и «слишком человеческого», житейско-психологического начала — восторгов и хандры, «языков пламени» и «чада». Эти черты Григорьева, «последнего романтика» (V, 517), сближали его, по мнению Блока, со многими людьми XX века. Недаром он повторял формулу историка литературы В. Н. Княжнина, назвавшего Григорьева в своей статье «нашим современником» (V, 495). Однако такой точки зрения Блок придерживался главным образом в дореволюционное время. После Октября он уже не возвращался к Григорьеву с прежним одушевлением. Правда, Блок в те годы еще продолжал интересоваться Григорьевым и даже написал о нем небольшую статью («Что надо запомнить об Аполлоне Григорьеве», 1918), но в этой статье должен был признать, что русские 40-е годы не созвучны современной эпохе и что теперь он уже не

сумеет войти, как прежде, «в богатое царство (...) мыслей» Григорьева (VI, 26).[1]

16. ПОСЛЕ ОКТЯБРЯ

Поток прозаических сочинений Блока, почти иссякший в годы, непосредственно предшествующие мировой войне и в период самой войны, снова возобновляется после Октябрьской революции. Началом этого нового расцвета блоковской прозы служит его известная статья, прославляющая революционный переворот,— «Интеллигенция и революция». Воодушевленная горячей верой в правду и справедливость революции, эта статья принадлежит к числу самых страстных прозаических произведений Блока.

Революционные позиции, занятые Блоком в 1917—1918 годах, были подготовлены предыдущим развитием поэта и в значительной мере обусловливались этим развитием. Бесповоротное осуждение «страшного мира», суд над ним и принятие революции определялись для Блока прежде всего тем синтетическим критерием, которым являлось для него представление о «музыке». Оно давало ему несравненную возможность определить и оценить меру жизненности, органичности явлений, весь потенциал их творческого содержания, или различить его отсутствие, но оно же ослабляло в его глазах четкость их рельефа и его способность аналитического к ним подхода. В этом заключалось великое преимущество духовно-исторического зрения Блока и вместе с тем некоторая его ограниченность, которая — как бы ни показалось это парадоксальным — заключалась именно в неограниченности, максимализме его восприятий и суждений, в том, что «дионисическое», стихийное начало преобладало в них над «аполлинническим» и «сократовским».

Отношение Блока к победившей революции, как известно, не было устойчивым и однородным. Блок нередко колебался в своих оценках революционной действительности, находя в ней не только близкие, но,— особен-

[1] О Блоке и Ап. Григорьеве см. статьи Д. Д. Благого «Александр Блок и Аполлон Григорьев» (сб. «О Блоке», 1929, и в последующих изданиях) и В. В. Кудасовой «Аполлон Григорьев и Александр Блок (творческие параллели)» (сб. «Вопросы литературы», Владимир, 1975).

но к концу своей жизни,— и чуждые себе стороны. В его прозе упоминается о «замедлении потока революции» (февраль 1920, VI, 390) и даже о том, что революция окончилась (апрель 1920, VI, 485). Однако до конца своей жизни он видел в революции «историческую необходимость» (1920) [1] и тем самым,— одобряя или порицая ее меняющиеся формы,— принимал ее в ее идее. Он писал, что «культура будущего» зреет «не в разрозненных усилиях цивилизации поправить непоправимое ⟨...⟩ а в синтетических усилиях революции» (1919, VI, 112). Он утверждал, что в «нашем времени» «все отчетливее сквозят ⟨...⟩ черты не промежуточной эпохи, а новой эры» (1920, VI, 155). Вместе с тем для Блока было ясно, что сущность современной эпохи,— Блок называл ее великой,— нужно искать не на поверхности, «где столько пестрого, бестолкового и темного», а в самом «сердце жизни», «где бьется — пусть трудное, но стихийное, великое и живое», революционная стихия (август 1920, VI, 437).

Бывали периоды, когда «политика» раздражала Блока и когда он старался от нее отмежеваться. Даже общая концепция поступательного развития человечества представлялась ему иногда далеко не бесспорной.[2] Но в моменты подъема, особенно в те моменты, когда ему приходилось сталкиваться с мнениями сторонников «чистого искусства» или противников революции, Блок занимал совсем иную позицию по отношению к «политике». «Быть вне политики» ⟨...⟩ — записывает он в своем дневнике.— С какой же это стати? Это значит — бояться политики, прятаться от нее, замыкаться в эстетизм и индивидуализм ⟨...⟩. Если мы будем вне политики, то значит — кто-то будет только «с политикой» и вне нашего кругозора и будет поступать, как ему угодно, то есть воевать, сколько ему заблагорассудится ⟨...⟩ расстреливать людей зря, поливать дипломатическим маслом разбушевавшееся море европейской жизни. Мы же будем носить шоры и стараться не смотреть в эту сторону. Вряд ли при таких условиях мы окажемся способными оценить кого бы то ни было из

[1] Александр Блок. Собр. соч., т. 11, с. 421.

[2] Н. А. Павлович в своих воспоминаниях рассказывает об одной из встреч с Блоком в 1920—1921 гг.: «Говорит медленно и раздельно: «Эсхил хуже Гомера, Данте хуже Эсхила, Гете хуже Данте — вот вам и прогресс» («Блоковский сборник», I, 1964, с. 494).

великих писателей XIX века (...). 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).

Связь Блока с революционной современностью отразилась на его отношении к литературе и искусству. В статье «Искусство и революция» (1918), варьируя мысли, которые он высказывал в 1908 году, Блок заявлял, что «искусство, столь «отдаленное от жизни» (и потому — любезное сердцу иных) в наши дни, ведет непосредственно к практике, к делу» (VI, 24). В речи к актерам, произнесенной в 1919 году, Блок советует им «внимательно прислушиваться к миру» и «ходить перед событиями с непокрытой головой», и поясняет, что этому учит «наша великая эпоха», «открывая для нас, любящих искусство, ясный путь» (VI, 353). И опять к актерам: «Никуда не прятаться от жизни, не ждать никаких личных облегчений, а смотреть в глаза происходящему как можно пристальнее и напряженнее» (VI, 357). И в следующем, 1920 году, в новой речи к актерам: «Человеку надо быть беспокойным и требовательным к себе самому и к окружающим». Когда же человек утрачивает тревогу своего духа, «когда он становится чересчур сытым, довольным, слишком обеспеченным материально, тогда он теряет свое внутреннее волнение, свой духовный огонь. Тогда он становится сытым и душевно тупым, самодовольным. Нет в нем достоинства, грош ему цена» (VI, 381, 382).

Нужно повторить, что и в языке и в формах мышления, характеризующих блоковскую прозу, происходит определенное развитие (образцы языковых сдвигов приводились выше и будут приведены в последней главе). Поздние статьи Блока более четки и рельефны по мысли, чем предшествующие им. Импрессионистический метафоризм, обилие стиховых цитат, тяготение к условному многозначному языку уже не характеризуют прозу Блока в той мере, в какой характеризовали ее на ранних этапах. В блоковском анализе явно усиливаются теперь социальные определения. Не боясь «социологизма» и «вульгарности», Блок уже мог, хотя бы в дневнике, называть издателей знаменитого журнала «Старые годы» «буржуйчиками на готовенькой красоте» и высказывать сомнения — очевидно, в таком же плане — по по-

воду «Мира искусства» (1918, VII, 319). Он дошел до мысли, что мировой книжный рынок «находится в руках буржуазии» (1918, VI, 88). Он соглашался с Рихардом Вагнером, обвиняющим буржуазную цивилизацию в том, что она сумела «обмануть и приручить художников и обратить искусство на служение правящим классам, лишив его силы и свободы» (1918, VI, 21).

Более того, даже такой писатель, как И. С. Тургенев, был подвергнут Блоком (правда, так же как и «Мир искусства», лишь в дневнике) своего рода социологической критике, совпадающей в какой-то мере (между прочим и фразеологически!) с тотальной и, как известно, достаточно жесткой ревизией русских классиков, характерной для нашей истории литературы начала 20-х годов. «Если я назову ⟨...⟩ — писал Блок,— имя нашего Тургенева, то попаду, кажется, прямо в точку, ибо для наших гуманистов нет, кажется, ничего святее этого имени, в котором так дьявольски соединился большой художник с вялым барствующим либералом-конституционалистом. Нет, мы должны разоблачить это — не во имя политики сегодняшнего дня, но во имя музыки, ибо иначе мы не оценим Тургенева, то есть не полюбим его по-настоящему» (запись от 28 марта 1919 года, VII, 359).

Бросается в глаза и тот факт, что в блоковской критике, обращенной к тому, что представлялось Блоку эстетским отношением к искусству, также усилилась мысль о *среде*, питавшей это отношение. В своей рецензии на сказку Мейерхольда и Ю. М. Бонди «Алинур» (переделка «Звездного мальчика» Уайльда) Блок писал о круге людей, представлявших эту среду: «Это — любители всяких искусств, которые сами не обладают творчеством, но сосут, как упыри, кровь из художников, выжимают из произведений искусства всех времен все соки, какие способны выжать, исключая единственного и главного — того, что им недоступно. Это — заказчики, диктующие художественные вкусы, требующие от художников все нового и нового, истощающие вдохновение того художника, который вздумает их слушаться. Это — умные, тонкие, несчастнейшие в своем роде люди, ненасытные, больные, нищие при всем богатстве своих вкусов, а иногда и знаний, жалкие в своем искании все более экзотического и пряного ⟨...⟩. Я думаю, что считаться с этими людьми было бы преступлением;

по-человечески — их положение трагично, но в глазах художника — они комичны» (1918, VI, 320—321). (Об отношении Блока к Мейерхольду см. главу 17.) Хотя в этой характеристике и отсутствуют прямые социологические определения,— ее идейно-психологическое и скрытое социологическое содержание вполне конкретно.

Конечно, эти замечания не вырастали у Блока в *систему* взглядов,— Блок, разумеется, никогда не превращался в критика-социологиста,— но и в том разрозненном состоянии, в каком мы их находим, эти блоковские высказывания свидетельствуют о его сближении с мышлением суровой и требовательной революционной эпохи. Не изменяя себе в основном, Блок находил в ней многое, по-новому подтверждающее и заостряющее его прежние мысли и приводящее к радикальным выводам.

Сочувственное отношение Блока к новой жизни, рождавшейся в бурях и трудах революции, выразилось, как известно, в его большой культурно-просветительной деятельности. Он работал в издательстве «Всемирная литература», в «директории» Большого драматического театра и в Репертуарной секции Наркомпроса. Значительная часть его речей и рецензий того времени была связана именно с этими организациями, так или иначе относящимися к системе народного просвещения. Некоторые из выступлений Блока (речи к зрителям-красноармейцам перед спектаклями, статья о Лермонтове) носили популяризаторский характер. И эта новая для Блока просветительская тенденция соответствовала его общему пониманию переживаемого момента и в основном вполне отвечала политике молодого советского государства. При этом просветительская работа Блока самым тесным образом соприкасалась с деятельностью Горького и по своему содержанию во многом совпадала с его взглядами и замыслами.

Идеи Блока, имевшие отношение к просвещению широких народных масс, наиболее полно выражены в ряде его выступлений по вопросам театра. К этим выступлениям в первую очередь принадлежат: «О репертуаре коммунальных и государственных театров» (1918), «Воззвание Репертуарной секции» (1918), «Доклад в Коллегии Театрального отдела» (1919), «Общий план «Исторических картин» (1919) и др. Суждения Блока по общим и частным вопросам культурного строительства отличались смелостью и размахом. Романтический максима-

лизм, всегда присущий Блоку, в ту пору, в ситуации революционного подъема, всецело определял его общественные позиции. Блок хотел и требовал, чтобы решения вопросов культуры осуществлялись в грандиозных масштабах эпохи, и не всегда считался с реальными возможностями осуществления своих замыслов. В сознании Блока эти вполне практические проблемы связывались с его прежними размышлениями о народе и интеллигенции. Образование народа, по мнению Блока, созревшему в революционную эпоху, должно привести к устранению трагического разрыва между жизнью и культурой, интеллигенцией и массами (1919, VI, 422—423). Но просвещение масс, согласно ясно выраженной «толстовской» мысли Блока, нельзя превращать в учительствование, в наставничество: культура должна помогать массам, ничего им не навязывая: «Мы — не пастухи, народ — не стадо. Мы — только более осведомленные товарищи...» (ноябрь 1918, VI, 293).[1]

Укрепившаяся в годы революции давняя мысль Блока о связи искусства с душой и жизнью народа еще сильнее, чем раньше, отвращала его от эстетизма, формализма и самодовлеющего художественного экспериментаторства (1919, VI, 347—348). Главным источником эстетического просвещения Блок считал искусство великих писателей прошлого, отобранное и проверенное духовной историей человечества. Поэтому для Блока были решительно неприемлемы нигилистические оценки «классического наследства», которые были распространены среди футуристов и пролеткультовцев. В этом отношении общее направление взглядов Блока в конечном счете совпадало с ленинской критикой Пролеткульта и с ленинским тезисом о преемственной связи пролетарской культуры и культуры досоциалистического мира.[2]

Идейные позиции, на которые встал Блок в революционные годы, повлияли и на его литературную ориентацию в прямом значении этого понятия. Символистской

[1] Впрочем, вовлекаясь в практическую культурную работу, Блок вскоре подошел к этому вопросу с другой точки зрения. «Не в том ли и заключается главная внутренняя задача всякого артиста, — говорил он, обращаясь к актерам Большого драматического театра, — чтобы силой своего живого таланта и живого вдохновения вовлекать слепую и всегда нуждающуюся в поводыре массу в эти громадные и вечно новые миры искусства?» (май 1919, VI, 352).

[2] См. статьи В. И. Ленина «Задачи союзов молодежи» и «О пролетарской культуре».

школы, о которой Блок скептически отзывался еще до Октября,— после революции, в сущности, уже не было, и Блок, как можно думать, об этом не особенно жалел. Он не пытался ни возрождать символизм, ни критиковать его, как это делал в своих статьях Валерий Брюсов. Отдельные сочувственные замечания Блока о символизме, относящиеся к этому времени, и заявление о том, что он «всегда принадлежал» к «символической школе» (дневниковая запись от 2 февраля 1921 года (VII, 403) и набросок письма в ГИЗ от 7 февраля того же года — ИРЛИ), — не изменяют существенно общей картины: символизм как литературное течение, как «программа», не занимал тогда, и уже давно, мыслей Блока.

Конечно, в эпоху всенародного пересоздания жизни не только символизм, но и любая *школа* искусства должна была казаться Блоку слишком узкой и камерной. В то время Блок задумывался не о литературной школе, а о широком, универсальном направлении искусства, которое соответствовало бы сущности, «музыкальному» духу революционной современности. Таким направлением, до известной степени, стал представляться ему *романтизм* (см. статьи 1919—1920 годов: «О романтизме», «О «Голубой птице» Метерлинка», «Об «Исторических картинах», высказывания о театре). Именно романтизм, мыслимый в самом широком значении этого слова, без всякой догматизации, Блок признавал родственным переживаемой эпохе (VI, 425).

Представление Блока о романтизме в разные периоды жизни поэта не было однородным. Было время, когда Блок относился к романтизму более чем настороженно, видя в нем неприемлемый для себя культ красивой, но бесплотной и бесплодной, оторванной от действительности и не защищенной от ее грубых проявлений мечты, которая облекалась для него в образы германского средневековья («Девушка розовой калитки и муравьиный царь», 1906). Но это была переходная, этапная концепция, соответствующая лишь одному из аспектов романтизма, его пассивно-созерцательным тенденциям. В советский период взгляды Блока на романтизм складывались иначе. Блок выдвинул другую его сторону, имевшую в то время и, конечно, не только тогда большое значение. Очевидно, направление лирического пафоса и оценок в «Девушке розовой калитки», а отчасти

и в ранних высказываниях о Метерлинке во многом было связано со стремлением молодого Блока преодолеть «романтический комплекс», реализованный в его первой книге. Для зрелого Блока отталкивание от этого комплекса уже потеряло свою актуальность. К тому же, работая над статьей-речью «О романтизме», он ориентировался уже на другие концепции романтизма, представленные прежде всего именами известного немецкого литературоведа, автора книги «Романтическая школа» Х. Гайма и молодого В. М. Жирмунского.[1]

Блок оспаривал теперь широко распространенное понимание романтизма как направления отвлеченного, далекого от жизни и, в конечном счете, реакционного. В отличие от взглядов «врагов романтизма», он утверждал, что романтизм «преисполнен жадным стремлением к жизни». Блок примыкал к тем воззрениям на романтизм, сторонники которых находили в нем особый тип мироотношения, возникающий «во все времена, начиная с первобытных», на всем протяжении человеческой истории, и не ограниченный рамками искусства. Поэтому сведéние романтизма к понятию исторически локализованного литературного течения, обладающего рядом литературных признаков, возбуждало у Блока резкий протест. Романтизм для Блока скорее соответствовал тому, что теперь принято называть романтикой, конечно в ее углубленном понимании. Блок отождествлял романтизм с культурой, которая питается стихией, зависит от нее и борется с нею (VI, 368). Блок видел в романтике высокое и праздничное отношение к жизни, проявление «духа музыки», «новый способ жить с удесятеренной силой» (VI, 364), состояние души, научившейся ощущать «присутствие бесконечного в конечном» (VI, 425), полной трепета, беспокойства, тайного жара,

[1] Обе книги В. М. Жирмунского о немецком романтизме, хронологически предваряющие блоковскую статью — «Немецкий романтизм и современная мистика» (СПб., 1914) и «Религиозное отречение в истории романтизма» (М., 1919), — в свою очередь, зависимы от поэтического творчества Блока. «Книга эта, — пишет Н. Я. Берковский, имея в виду вторую книгу В. М. Жирмунского, — написана под наитием поэзии Александра Блока, которую автор читает сквозь поэзию Брентано, и обратно. По всей справедливости, эта книга о Брентано должна поэтому рассматриваться также и в литературе, где трактуется Блок. Своеобразие книги и состоит в взаимопросвечивании двух поэтов, принадлежащих к разным временам и разным национальным культурам» (Н. Я. Берковский. Романтизм в Германии. М., 1973, с. 560).

проникнутой «чувством неизведанной дали» (VI, 363). «Романтизм,— согласно воззрениям Блока,— есть дух, который струится под всякой застывающей формой и в конце концов взрывает ее» (VI, 367). «Он — в первых порывах всякого народного движения, он же и в восстании против всякого движения, которое утратило жизнь и превратилось в мертвую инерцию» (VI, 367).

Такой романтизм, по Блоку, не только не противостоит символизму и «истинному реализму», но даже наоборот, глубоко с ними, в особенности с символизмом, соприкасается (VI, 370). Вместе с тем Блок, в отличие от некоторых исследователей, отнюдь не настаивал на индивидуалистическом характере романтизма. Более того, упорно связывая возникновение романтизма нового времени с революциями в Европе и в России, он склонен был выводить «романтический опыт» из чувства всемирного единения и массовых народных движений. В этом отношении понимание романтизма Блоком имеет много точек соприкосновения с высказываниями на ту же тему Горького, который говорил «о социальном романтизме»[1] и называл романтическим «боевое настроение пролетариата».[2]

---

[1] М. Горький. (О русском искусстве), 1917. Собр. соч. в тридцати томах, т. 24. М., 1953, с. 185.

[2] М. Горький. История русской литературы. М., 1939, с. 70. Ср. высказывание Горького о романтизме в интервью с корреспондентом газеты «Новь»: «Ближайшее будущее искусства и литературы — возрождение романтизма как веры в силу отдельной личности и всего человечества, как выражение жизнерадостного и деятельного настроения» (Н. «Максим Горький о лозунге времени и театра». «Новь», 1914, 15 февраля). Мысль о необходимости «возрождения романтизма» занимала Горького и после Октября (см. его статью «Трудный вопрос» в сб. «Дела и дни Большого драматического театра», № 1, Пг., 1919). — Тематические рамки этой работы не позволяют поставить в ней проблему отношения к романтизму художественного творчества Блока в целом. За последнее время многие исследователи Блока настойчиво и упорно называют его поэзию романтической. Глубокие основания к такому пониманию творчества Блока, несомненно, имеются. Однако пока исследователи не попытаются отнестись к этой проблеме серьезно, сопоставив *поэзию Блока и связанную с ним культуру символизма* с романтизмом XIX века, все их выводы на этот счет не приобретут научного значения и останутся в плоскости бездоказательных деклараций. Почти все, что писалось в недавнее время о Блоке-романтике, не проникая в суть вопроса, свидетельствует скорее о психологии и тактике пишущих, которые стремятся избежать «неприятного» слова «символизм» и фактически заменить его более приятным и спокойным термином «романтизм». Очевидно, исследователям, которые

Ориентация Блока на романтизм широко и полно сказалась в его литературной работе послеоктябрьского периода. Самую ответственную и основную часть его литературных выступлений этого времени, такие его статьи, как «Интеллигенция и революция», «Искусство и революция», «Катилина», «Крушение гуманизма», следует признать яркими революционно-романтическими произведениями, в блоковском понимании термина. Блок горячо интересовался в этот период такими явлениями романтизма (в широком смысле), как искусство Шиллера, Гейне, Р. Вагнера. В толковании Блоком Шекспира, в особенности трагедии «Отелло», определяющее значение имела романтическая концепция. «Голубая птица» Метерлинка, которой Блок посвятил отдельную статью под этим названием, восхищала его прежде всего своей романтической направленностью.[1] Стоя во главе «директории» Большого драматического театра, Блок, в полном согласии с горьковскими установками, ориентировал этот театр на высокий романтический репертуар.[2]

Проза Блока революционных лет отчасти уже была охарактеризована. Ее темы соответствуют основным тематическим линиям дооктябрьского прозаического творчества Блока, хотя относительное значение этих тем заметно изменилось.

пожелают заняться этим важнейшим вопросом, придется начать свою работу с изучения и проверки высказываний тех ученых (в первую очередь — С. А. Венгерова и В. М. Жирмунского), которые поставили его (в прямой и в косвенной форме) раньше других. Само собой разумеется, одним из предварительных условий успеха в разрешении названного вопроса должен явиться подлинно исторический подход к символизму, в котором нужно увидеть объект научного изучения, требующий, как и всякий другой объект, непредвзятой научной оценки.

[1] Этим объясняется принципиально важный отход Блока от установившейся в русских переводах традиции названия: вместо обычного *«Синяя птица»* у Блока — *«Голубая птица»* (по аналогии с «голубым цветком» романтиков). По-видимому, уточнение в переводе заглавия пьесы Метерлинка было подсказано Блоку статьей Эллиса (Л. Л. Кобылинского) «Голубая птица» («Весы», 1908, № 12), в которой, так же как в статье Блока, подчеркивалась связь этой пьесы с романтизмом.

[2] О понимании Блоком романтизма см. интересные замечания в статье М. И. Дикман «Блок — критик» («История русской критики», т. 2. М.—Л., 1958, с. 662—663); ср. статью А. М. Микешина «О блоковской концепции романтизма (по статьям и выступлениям 1917—1921 гг.)». — В сб.: Литература правды и мечты. Кемерово, 1966.

В последние годы жизни Блока еще большую весомость, чем раньше, приобретают в его прозе гражданская тема и философия культуры. Открытую, обнаженную форму публицистическая линия и публицистический пафос, революционная идеология и этика Блока получили в упоминавшейся уже статье «Интеллигенция и революция». Но Блоку было важно в то время выступить не только с прямой защитой революции, но и с исследованием ее духовно-исторических корней.

В 1917—1918 году он написал большой очерк, вышедший впоследствии отдельной книгой,— «Последние дни императорской власти». Этот очерк основан на богатом неопубликованном в то время материале «Чрезвычайной комиссии для расследования противозаконных по должности действий бывших министров». Блок был одним из редакторов в этой комиссии. Труд Блока отмечен страстным стремлением увидеть людей уходящего мира и их дела в свете совести, такими, какими они были и есть, и сказать о них точно и нелицеприятно. В своем очерке он продемонстрировал душевную нищету, вырождение, бездарность и растерянность правителей царской России и ее обреченность на распад, подготавливавший неизбежное торжество революции. Это внутреннее задание книги вполне сочетается в ней с речью, по определению самого Блока, «внешним образом — холодной» (VII, 288), с видимостью фактографически-описательного стиля, резко выраженным тяготением к цитатности, «феноменологичностью» всего построения, целомудренной сдержанностью и лаконичностью прямых авторских оценок и отсутствием попыток аналитически объяснить глубинные социальные закономерности происходящего, поскольку общий, «музыкальный» смысл его для Блока был ясен. По своему подходу к описанию развивающихся событий Блок как будто перекликался здесь — по-видимому, без всякой зависимости от нее — с пушкинской «Историей Пугачева».

Однако факты истории и приводимые документы (официальные донесения, показания, телеграммы, выдержки из дневников), составляющие основной материал книги Блока, приобретают в ней художественное значение. Их искусный монтаж реализует динамический ритм истории, неудержимое ускорение ее темпов, ее движение к неизбежной развязке и создает захватывающий читателя, идущий как бы от самой истории эмоцио-

нальный напор, ощущение «жара жизни, которая бьется во всех материалах» (VII, 288). И все документальное содержание книги очеловечено и психологизировано Блоком (особенно в первой главе) меткими и тонкими, отнюдь не однолинейными и не только политическими, характеристиками участников событий, начиная с царя и царицы, Распутина, Протопопова и др. И не только психологизировано, но и художественно конкретизировано необязательными для понимания схемы исторических событий, индивидуализирующими их скупыми и яркими деталями (полиция не могла расклеить приказ об осадном положении Петрограда, так как у нее «не было ни клея, ни кистей», «царь избегал вступать в политические разговоры со свитой»), диалогами (реплики царя, телефонные разговоры генералов), остротами того времени (Штюрмер — «старикашка на веревочке»; честолюбие Протопопова «бегало и прыгало») и т. д. «В этой небольшой книге, по-видимому, нет ничего Блоковского,— писал о «Последних днях императорской власти» Михаил Пришвин,— и только опытный читатель узнает в ней поэта в изысканной отчетливости выступающих фактов. Правда, у настоящего поэта (если уж он возьмется за это) факт бывает фактичнее, чем у людей, живущих в мире обыкновенного здравого смысла (...) едва ли в какой-либо книге факт будет окружен обаянием своей фактичности — так чисто, отчетливо, как он выступает у Блока. Почему так? А потому, что эта книга все-таки вытекает из Блока, и если мы видим в ней аршин, то этот аршин не «свой аршин» (всякий меряет на свой аршин), а тот особенный, святой, которым мерил и Леонардо свои фигуры». [1]

Другие смежные по времени работы Блока объективно соответствовали той же внутренней установке. Среди них выделяется исторический эскиз, посвященный характеристике римского бунтаря Катилины,— одно из основных произведений блоковской прозы. Конечная цель, поставленная в этом эскизе, заключается в том, чтобы показать на ярком примере, методом аналогий, характерным для Блока и его круга, эпохальное значе-

[1] «Феникс», 1. М., 1922, с. 177—178. — Позиция и работа Блока в Следственной комиссии обстоятельно и убедительно охарактеризована в статье Б. В. Ливчака «Чрезвычайная следственная комиссия Временного правительства глазами А. А. Блока» («Вопросы истории», 1977, № 2).

ние революции, «оправдать» ее даже в том анархическом, зловещем, «смешанном», я бы сказал «полигенетическом» варианте, который был представлен бунтом Катилины (ср. у Блока: «Да, и такой, моя Россия, Ты всех краев дороже мне»).

Эссе о Катилине написано сильно, свободно, с широкими и смелыми характеристиками республиканского Рима эпохи упадка и исторических деятелей того времени. Но пытаясь преодолеть в подходе к Катилине ограниченность его современников, его лютого врага Цицерона и Саллюстия, а также позднейших историков, Блок, в сущности, создает собственный, исторически сомнительный миф о Катилине — человеке морально порочном и вместе с тем — по мнению Блока — носителе тайного иррационального долга, друге «вечно улетающей свободы». Именно эта диалектика добра и зла, противоречивость образа Катилины, которую пытался увидеть в нем Блок, и привлекла его в этом образе. Не случайно он выбрал своим героем именно Катилину, а, скажем, не другого римского мятежника той же эпохи — предводителя восставших рабов Спартака, двинувшего в действие несравненно бóльшие силы, чем Катилина, и, как личность, оставшегося в памяти поколений чистым и благородным (так характеризует его даже такой далекий от революционной идеологии историк, как Моммзен).

Центральная статья Блока, о которой уже говорилось в другой связи,— «Крушение гуманизма» также предназначена прояснить и осмыслить революцию как явление, неотвратимо входящее в процесс духовного развития Европы. Если в «Интеллигенции и революции» революция обосновывалась и «оправдывалась» Блоком социально-этически и вместе с тем эстетически, то в «Крушении гуманизма» социально-этический элемент был отодвинут общекультурным и прежде всего, как в трактовке Рихарда Вагнера,— эстетическим. Социальная сторона революции отнюдь не исключалась Блоком в его статье о гуманизме, но не привлекала его внимания, а только подразумевалась как естественная и необходимая предпосылка.

Безудержный порыв Блока в будущее, его максимализм помогли ему поставить в этой статье с большой смелостью и резкостью один из центральных вопросов эпохи и вместе с тем внесли в решение этого вопроса

значительную долю чуждого Блоку предоктябрьского периода «трагического мажора», в своем пределе — оптимистического. По сути дела, статья эта представляет собой попытку обоснования правды массового революционного движения, не совместимой, по Блоку, с гуманизмом прошлого, который был связан главным образом с идеей индивидуальной обособленной личности и с моралью в традиционном смысле. Осуждая — по-видимому, с излишней нетерпимостью — «старый» гуманизм буржуазной эпохи, Блок не отрицал возможности возникновения на новой основе «нового гуманизма» и отчасти даже пытался согласовать его с общим, охарактеризованным в статье процессом обновления человечества. «В борьбе со старым, вырождающимся гуманизмом,— говорится в наброске Блока «О списке русских авторов», — была великая правда — правда борьбы за то, что, может быть, будет опять названо гуманизмом новым,— что создает новую личность» (декабрь 1919, VI, 139). Отсюда — объявленный в «Крушении гуманизма» (со ссылкой на Р. Вагнера) идеал нового человека эпохи «вихрей и бурь» — *«человека-артиста»*, который «будет способен *жадно жить и действовать»*. Легко заметить, что этот вагнеровско-блоковский идеал человека новой эры, при всех отличиях его от норм индивидуалистического гуманизма, сближается с этими нормами своей ориентацией на универсально-гуманистический принцип всестороннего развития личности. Эстетический крен, проявившийся в формулировке этого идеала («человек-*артист*»), как уже говорилось, соответствовал ведущим тенденциям поэтической философии Блока, ее синтетической устремленности, хотя в содержании этого идеала этический момент был явно ослаблен.[1]

[1] Среди отзывов о «Крушении гуманизма» современников Блока целесообразно выделить замечания Горького, который, хотя и в очень осторожных выражениях, оценивал основной вывод этой статьи положительно. «Гуманизм в той форме, как он усвоен нами от евангелия и священного писания художников наших о русском народе, о жизни, этот гуманизм,— писал Горький,— плохая вещь и А. А. Блок, кажется единственный, кто чуть-чуть не понял это» (Из письма К. А. Федину от 1926 г.— В кн.: М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 29. М., 1955, с. 457; ср. там же, т. 15, с. 328—329). Интересно также прозвучавшее в прениях по докладу Блока возражение философа А. З. Штейнберга против «эстетической точки зрения» в этом докладе, — возражение, с которым Блок согласился («Конспект заключительного слова Блока в прениях по его докладу в Вольной философской ассоциации», VI, 461).

Но этим не исчерпываются попытки Блока утвердить правду революции на материале знакомых и близких ему культурных сфер. Вопроса о революционной антибуржуазной природе искусства Блок касается в своей краткой и не вполне досказанной статье о трактате Р. Вагнера «Искусство и революция», который он называет «могучим и жестоким» творением. В этой статье Блок рассматривает Вагнера как художника революции, а его «Кольцо Нибелунгов» как «социальную тетралогию».[1] В этот ряд входит также блоковская статья 1920 года о Владимире Соловьеве. Вопреки сложившемуся в демократических кругах представлению о Вл. Соловьеве как об идеологе и публицисте консервативного склада, Блок видит в нем провозвестника «новой эры», которая началась, по убеждению Блока, в дни Октябрьской революции.

Критика текущей литературы в прозе Блока 1918—1921 годов была представлена сравнительно мало. Если не считать кратких «внутренних», то есть не предназначенных для печати, рецензий на пьесы, предлагаемые авторами к постановке, у Блока имеются, в сущности, лишь два критических выступления, которые *непосредственно* относились к литературной современности,— очерк и статья: «Русские дэнди» и «Без божества, без вдохновенья». Оба эти выступления — о них уже было сказано выше — имеют литературно-публицистический характер и, как свидетельство о взглядах Блока, очень значительны. Они направлены против эстетизма и индивидуализма людей, оторванных от революционной современности, замкнувшихся в искусстве. «Русские дэнди» — блестящий грустно-иронический портрет некоего типичного для литературного быта того времени духовно опустошенного, эстетствующего юноши, который ничего, кроме стихов «новых поэтов», признавать не хочет. «Кажется, Вы «эстет» — всеядный,— писал Блок Э. Ф. Голлербаху — т. е. Вам нравится бесконечное ко-

[1] Эту статью Блока А. Ф. Лосев в своем исследовании о Вагнере назвал «новым словом» — «смелым и мощным», — «которого Вагнер в течение нескольких десятилетий не мог дождаться ни от своих самых страстных поклонников, ни от своих самых яростных врагов» (А. Лосев. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем. «Вопросы эстетики», вып. 8. М., 1968, с. 113, 114). И все же Блок, говоря в этой статье о противоречиях, которые носил в себе Вагнер, и придавая им решающее значение, в сущности, почти не раскрывает и не объясняет их.

личество образов, вещей, душ, не имеющих общего между собою» (письмо от 12 февраля 1921 г., VIII, 533). Именно таков и «русский дэнди», изображенный в очерке Блока.

Второе его выступление, статья «Без божества, без вдохновенья», представляет собой резкий выпад против возрожденной и влиятельной в те годы группы акмеистов во главе с Гумилевым. Блок, признавая «некоторых» акмеистов «несомненно даровитыми», вместе с тем обвинял их — исключая Ахматову — в игнорировании окружающей русской действительности, бездушности и формализме и признавал при этом, что «русский футуризм бесконечно значительнее, глубже, органичнее, жизненнее, чем «акмеизм» (VI, 181). В обеих статьях Блок развивает свои прежние взгляды на литературу. Но опыт глубоко пережитой поэтом революционной эпохи, несомненно, укрепил в нем эти взгляды и придал их выражению, особенно во второй статье, энергию, раздражение и резкость. Содержание этой статьи и ряда соответствующих ей высказываний Блока показывает, что он недооценил лирику акмеистов, т. е. ее поэтический потенциал (в частности и прежде всего — Мандельштама), и в данном случае оказался во власти своих прочно сложившихся творческих канонов, их инерции, особенно,— своей *позиции*, которая значила для него больше, чем «безотносительное» и непосредственное эстетическое восприятие.[1]

---

[1] Против эстетизма, изысканности и литературной условности Блок выступил также в рецензиях 1918 г. — на пьесу М. Кузмина «Два брата, или Счастливый день» и на драматическую сказку В. Мейерхольда и Ю. Бонди «Алинур». По поводу первой из этих рецензий следует сказать, что содержащиеся в ней резкие выражения, обращенные к Кузмину, отнюдь не перечеркивали общее высокое мнение о нем Блока. Не случайно в своем юбилейном приветствии Кузмину (1920, VI, 439—440) Блок говорил о нем как о поэте, каких «на свете сейчас очень немного», и высказывал надежду, «что, когда все мы уйдем, родятся новые люди, и для них опять зазвучат (...) «Александрийские песни» и (...) «Куранты любви» (названия сборников Кузмина). Ср. восторженную оценку Блоком «Комедии о Евдокии» Кузмина (V, 183—184) и его сборника «Сети» (V, 289—295). Интересно также частичное совпадение взглядов на акмеизм в статье Блока и в одной из рецензий М. Кузмина, написанной почти одновременно с этой статьей (М. Кузмин. Условности. Пг., 1923, с. 154). Материал к вопросу об отношении Блока к акмеистам дает публикация П. В. Куприяновского «Пометки А. Блока на манифестах поэтов-акмеистов» («Учен. зап. Ивановского пед. ин-та», т. 12. Филологические науки, вып. 3, 1957).

До последнего года своей жизни Блок продолжал вглядываться в творчество великих классических авторов XIX века и искать в них опоры или созвучий. В период разрухи и гражданской войны он редактировал и комментировал сочинения Лермонтова и Гейне, снова возвращался к Аполлону Григорьеву и размышлял о Пушкине.

Высказывания его о Гейне и Пушкине во всем этом ряду оказались наиболее знаменательными и характерными. Оба эти автора, такие несхожие между собою, были нужны Блоку в различных отношениях и как бы дополняли друг друга в его сознании.

Предпосылкой в основных статьях Блока — «Гейне в России», «Герцен и Гейне», «О иудаизме у Гейне» явилось признание исключительной духовной близости великого немецкого лирика к сознанию человека современной эпохи. «...Сейчас,— писал Блок,— Гейне стал ближе, чем когда-нибудь, к миру...» (V, 125). Эта близость Гейне к современности, согласно взглядам Блока, заключалась в острейшей противоречивости и изменчивости его творческой личности, предварявших в этом отношении всю сложность и дисгармоничность современного сознания. При этом Блок был убежден, что «измены» и противоречия Гейне проистекали «не от бедности и убожества, а от величайшей полноты, не от оскудения жизни, а от чрезмерного накопления жизненных сил, которые рвут душу на части» (VI, 147—148). Такова, например, была его «измена» романтизму, с которым он был глубоко связан и который вместе с тем разрушал.

Но этого мало. Гейне, по Блоку, наряду с Р. Вагнером, Ибсеном, Стриндбергом, нес в себе частицу будущего, противостоящего омертвевшей гуманистической цивилизации старого мира (VI, 96, 126). Именно в этом смысле Блок называет Гейне «одним из первых «антигуманистов» (VI, 461). Гейне, как думал Блок, приближая немецкого поэта к своей концепции культуры, вынашивал синтетический идеал цельного человека, «человека-артиста», который должен прийти на смену порожденным современной цивилизацией людям одностороннего развития — человека этического, политического и гуманного (VI, 126). Понятно, что эти утверждения расходились с тем популярным в прошлом столетии представлением о Гейне как о прямолинейном борце, «легендарном революционере», которое Блок назвал

«либеральной легендой». Полемика с этой «легендой», стремление восстановить подлинный облик поэта и составляет одну из важнейших сторон статей Блока, относящихся к Гейне.[1]

Последним из великих писателей XIX столетия, на котором Блок под конец жизни остановил свое внимание и которому отдал свою последнюю любовь, был Пушкин. Творчество Пушкина всегда притягивало Блока, но в период «Стихов о Прекрасной Даме» и «Нечаянной Радости» не являлось для него таким же необходимым ферментом, как творчество других поэтов, более близких по времени, особенно Фета. В этом отношении молодой Блок еще не вышел за пределы ориентации ранних русских символистов, для которых Фет и Тютчев в известной мере заслоняли Пушкина и Лермонтова.[2] Но сдержанное в первое время отношение к Пушкину символистских кругов уступает место влечению к нему, а у Брюсова превращается в подлинный культ Пушкина. Тяготение к Пушкину Блока значительно усиливается с 1907 года (цикл «Вольные мысли») и продолжает развиваться и нарастать в период работы над «Возмездием», которое опиралось на пушкинские формы. В 1912 году Блок, упоминая о Пушкине, ставил его рядом с Данте, Эсхилом, Шекспиром (V, 474) и к концу жизни не изменил этих оценок. «Все вздор перед Пушкиным»,— записывает он в дневник 17 января 1921 года. Именно в этом году была произнесена подводящая итоги, выстраданная речь Блока, посвященная памяти Пушкина, «О назначении поэта»,— такая же предсмертная, как и пушкинская речь Достоевского (Блок произнес ее за шесть месяцев до смерти, Достоевский — за восемь).

[1] На тему о Блоке и Гейне, помимо отдельных высказываний в монографиях и статьях о Блоке и названной уже статьи Ю. Н. Тынянова (см. с. 188), опубликованы следующие работы: Е. Ф. Книпович. Блок и Гейне. — В сб.: О Блоке. М., 1929; Е. В. Ланда. А. Блок и переводы из Гейне. — В сб.: Мастерство перевода. М., 1964; Е. В. Ланда. Блок — редактор Гейне. — В сб.: Редактор и перевод. М., 1965; А. В. Федоров. Блок-прозаик и Гейне. — В сб.: Сравнительное изучение литератур. Л., 1976.

[2] Наиболее четко эта ориентация была выражена в оксфордских лекциях Бальмонта (1897), отрывки которых под названием «О русских поэтах» были опубликованы в его книге «Горные вершины» (М., 1904). У Белого, даже в 1905 г., признание Пушкина сопровождалось оговорками (А. Белый. Апокалипсис русской литературы. «Весы», 1905, № 4).

Гейне, с одной стороны, и Аполлон Григорьев, с другой, несмотря на все их различия, в литературной мифологии Блока занимали место двойников современного человека, «блоковского человека», прошедшего сквозь дебри буржуазной цивилизации, измученного ею и все же глядящего в будущее. Пушкин для Блока — высочайший образ поэта, в котором можно видеть по отношению к поэтическому творчеству в известном смысле идеальную «норму» для всякого времени. Он, по Блоку, как и всякий подлинный поэт,— «сын гармонии» (VI, 161). Такой подход к Пушкину и был положен в основу речи «О назначении поэта». В этой речи характеристика Пушкина совпадает с определением универсальных источников и законов художественного творчества самого по себе и отношений поэта с мировым целым и окружающей средой.

В пушкинской речи сильнее, чем в других послеоктябрьских статьях Блока, представлены идеалистические стороны его воззрений на искусство. Блок объявляет в ней «дело поэта» «совершенно несоизмеримым с порядком внешнего мира» (VI, 165). Он говорит о таинственных космических источниках поэтического творчества, которые открываются в «безначальной стихии», в «бездонных глубинах духа» поэта, «недоступных для государства и общества» (VI, 162, 163). Однако эти положения пушкинской речи Блока дополняются и отчасти корректируются признанием «общекультурных» и «исторических» задач поэзии (VI, 165), требующей реализации во «внешнем мире» (VI, 162), и связи Пушкина с народом (VI, 164). Такой же вполне «земной» и общественный характер носит поднятый Блоком вопрос о свободе творчества. Опираясь на Пушкина, вспоминая его слова о «тайной свободе» поэта, Блок утверждает несравненное величие дела художника и противопоставляет право поэтического творчества на свободу любым посягательствам на нее со стороны «черни» — «дельцов», «пошляков» и прежде всего чиновников (VI, 164). Блок пояснял при этом, что для поэзии необходима «не свобода либеральничать», а внутренняя, тайная свобода художника (VI, 167).

Такое понимание свободы творчества Блоком по сути не противоречило принципам подлинного, «долгосрочного» революционного искусства, призывающего к служению человечеству и революции и, конечно, подразуме-

вающего неограниченную свободу этого служения и всякого творчества, выражающего насущные потребности личности и народа. Но вместе с тем в своей речи Блок не хотел считаться с той императивной тенденцией к установлению революционного порядка в литературном обиходе,— тенденцией, которая питалась политической ситуацией 1920—1921 года. Поэтому с позиции, определившейся *исключительным моментом* напряженнейшей классовой борьбы, с точки зрения защитников этой позиции, зовущих к регулированию литературной стихии, речь Блока о Пушкине не могла показаться своевременной. Но духовная и человеческая значительность этого скорбного и торжественного предсмертного слова Блока очевидна. Эта речь вобрала в себя всю полноту самосознания Блока того времени,— его тревогу, гнев, его веру в миссию поэта, боль одиночества и подавленности и надежду на то, что дело врагов поэзии, «черни», в конечном счете обречено на ущерб, а гармония, над которой работает поэзия, рано или поздно восторжествует.[1]

17. ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВЗГЛЯДЫ

Статьи и речи Блока о театре, как уже говорилось, занимают в его прозе исключительно важное место. Блок относился к театру как к искусству, наиболее тесно и открыто связанному с жизнью, с массовой аудиторией, и, следовательно, наиболее ответственному перед народом. В свои высказывания о театре Блок вкладывал максимум своего общественного сознания и своей гражданской совести, что превращало его театральную критику в один из самых передовых участков его прозы. Так было до Октябрьской революции, так было и после нее. Революция внесла в содержание и формы русской театральной жизни огромные изменения, но в своих взглядах на театр Блок в *основном* не отступал от прож-

[1] Помимо уже названной (с. 459) работы З. Г. Минц о Блоке и Пушкине, самой последней по времени выхода и самой широкой по охвату, отмечу также следующие относящиеся к этой теме статьи и публикации: Л. Гроссман. Блок и Пушкин. — В кн.: От Пушкина до Блока. М., 1926, и в послед. изд.; И. Розанов. Александр Блок и Пушкин. «Книга и пролетарская революция», 1936, № 7; А. Л. Дымшиц. Александр Блок в работе над Пушкиным. «Литературный архив», вып. 1. Л., 1938; В. Н. Голицына. Пушкин и Блок. «Пушкинский сборник». Псков, 1962; М. С. Альтман. Пушкинские реминисценции у Блока. — В сб.: Philologica. Л., 1973.

них позиций. Вот почему, рассматривая высказывания Блока о театре, относящиеся к советскому времени, следует помнить об их связи с его мыслями, которые были выражены им в предшествующий период.[1]

Жизнь русского драматического театра начала XX столетия определялась сложным сочетанием кризиса и подъема. Основная часть действовавших в то время театров, скованная старыми и во многом обветшавшими традициями, оставалась за пределами нарождавшейся культуры нового века. Игра первоклассных по своему дарованию актеров, которых было немало на императорских сценах и в частных театрах, в столицах и в провинции, не изменяла положения. Кризисные явления в театре давно уже стали предметом обсуждения русской критики. Блок имел некоторые основания писать о «полном одряхлении императорских театров», о «бесконечной ветоши» провинциальной сцены (1908, V, 242) и о том, что «старый театр остановился, перевел дух и умер» (V, 248). Даже в самой заостренности и гиперболичности этих суждений заключалась своя правда, поскольку задачей момента театральной жизни являлось движение вперед, а не закрепление — иногда вполне добротное — уже достигнутого, и театральная жизнь эпохи не сводилась к повторению пройденных путей. В русском театре оформились тогда новые исключительно яркие и значимые тенденции, которые впоследствии получили мировой резонанс. Выражением крайних, во многом противостоявших друг другу течений в потоке театрального новаторства эпохи явилась деятельность двух гениальных основоположников нового русского театра Станиславского и Мейерхольда.

Искания Московского Художественного театра, руководимого К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, имели преимущественно реалистический характер, были пронизаны высоким гуманным духом и

[1] Театральные взгляды Блока частично освещены в работах о его драматических произведениях (П. П. Громова, Т. М. Родиной, А. В. Федорова и др.) и в посвященных ему мемуарах деятелей театра. Эта тема поставлена и в специальной литературе по этому вопросу — в статьях Ю. К. Герасимова: «Театр и драма в критике А. Блока в период первой русской революции» («Вестник Ленингр. ун-та», 1962, № 20), «Станиславский и Блок» («Нева», 1963, № 2), «Александр Блок и советский театр первых лет революции» («Блоковский сборник», I. Тарту, 1964), а также в книге К. Рудницкого «Режиссер Мейерхольд» (М., 1969, раздел о Блоке и Мейерхольде).

ориентированы на драматургию таких авторов, как Чехов, Горький, Тургенев, Толстой, Ибсен, впоследствии — Достоевский.[1] Мейерхольд отталкивался от господствовавших театральных традиций импульсивнее и решительнее, чем Художественный театр. Но оппозиция Мейерхольда была направлена не только на театральную рутину. Вышедший из недр Художественного театра, Мейерхольд с 1906 года резко отошел от принципов Станиславского («освободился от пут» — как он выражался) и стал на путь оригинального театрального творчества, связанного — в своих ранних истоках — с эстетикой символизма, в частности с мыслями о театре молодого Брюсова и, в меньшей мере, Вяч. Иванова.[2] Художественный театр,— а заслуги его Мейерхольд никогда не отрицал,— представлялся ему в известной мере выразителем натуралистических тенденций, «мейнингенства», к которым он относился непримиримо отрицательно (он призывал тогда «топтать и жечь устаревшие приемы натуралистического театра»). Еще молодым режиссером, некоторое время связанный с театром В. Ф. Комиссаржевской, и позже в самостоятельных театральных опытах и предприятиях и отчасти даже на императорских сценах Мейерхольд дерзновенно экспериментировал в плоскости символистского и сменившего его, основного для Мейерхольда, условного театра. Он увлекался организацией сценического пространства, театральными стилизациями, выдвигал на первый план живописную и ритмическую сторону спектаклей, взры-

[1] Постановки пьес Метерлинка и Л. Андреева, очень важные в репертуаре этого театра, вносили корректив в его общее направление и эстетическую методологию, но не являлись существенными отклонениями в его основной ориентации.

[2] Заметной вехой на пути эстетического самоопределения Мейерхольда как режиссера является черновик его письма к Станиславскому 1906 г. «В этой книге (ее я посвящаю Вам),— писал Мейерхольд, имея в виду замышляемый им теоретический трактат о театре,— Вы прочтете отрицательное отношение к той школе сценического искусства, основателем которой в России явились Вы. Я умышленно подчеркиваю одни отрицательные стороны этой школы. Мне это надо. И я мог бы рядом с этой книгой написать другую, в которой осветил бы все положительные стороны Вами основанной школы. То, что Вы сделали, громадно и нужно. Но оно уже отошло в область истории» (цит. по кн.: К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. М., 1969). Итог ранних критических размышлений об эстетических принципах Художественного театра подводится Мейерхольдом в его статье «Театр (К истории и технике)» (сб. «Театр. Книга о новом театре», СПб., 1908).

вая, таким образом, посредством своих «карнавальных» методов «тяжелую плоть» (Блок) старого театра, подтачивая ее корни, уходящие в социальную психологию и быт эпохи. Противникам Мейерхольда, упрекавшим его в нигилистическом эстетизме и безыдейности, можно было бы сказать, что «карнавализация», доведенная до такого подъема, пафос эстетической свободы, жизнеутверждение, избыток театральности, завороженность новизной, а не пустая «игра в бисер», и являлись своеобразной формой «идейного содержания», определявшей его деятельность.[1]

Для Художественного театра репертуар был столь же важен, как и театральная эстетика. Мейерхольду театральная эстетика и техника были дороже драматургического материала. Театр Станиславского стремился к *художественному* отражению действительности, ее психологической, эмпирической и поэтической сущности («настроение»). Мейерхольда влекло не столько «отражение» предметного и душевного мира, сколько «эстетика выражения», театральность, как таковая. Станиславского в его режиссерской и теоретической работе в первую очередь занимал вопрос о человеке, его внутреннем мире, он шел от личности персонажа, актера и от сценического переживания. «В Художественном театре,— пишет Н. Я. Берковский в своей статье-поэме о Станиславском,— этическая тема не скиталась одинокой, с ней неотлучно вместе находилась вся театральная поэтика. Метод переживания, как понимал его Станиславский,— это метод братского участия людей к людям. Импровизация — дарование личной свободы тем, кого изображают на сцене. Ансамбль по самому замыслу своему требовал, чтобы каждый нашел свое место в мире живых, свой способ подчиняться ему».[2]

В системе Мейерхольда зрелищная сторона преобладала над психологической, которая сохранялась в его спектаклях лишь постольку, поскольку без нее театр вообще не мог бы существовать. В Художественном театре чаще всего ставились классики, писатели-реалисты.

---

[1] С этой тенденцией эстетики Мейерхольда ассоциируется то, что писал Вяч. Иванов в 1907 г. о культуре как «умном веселии народном», которое рождает «истинное веселие веселого ремесла» (статья «О веселом ремесле и умном веселии», перепечатана в книге Вяч. Иванова «По звездам», 1909, с. 230—233).

[2] Н. Я. Берковский. Литература и театр. М., 1969, с. 288.

Мейерхольд в первый период своей деятельности предпочитал авторов, связанных с символистской культурой, а к русской классике серьезно обратился лишь в 1916 году (постановка «Грозы»). Театр Станиславского сравнительно скоро завоевал себе горячее и восторженное признание широких кругов русской интеллигенции и сделался центральным явлением русской театральной жизни. Эксцентричные, с невиданной быстротой сменявшие друг друга, постановки Мейерхольда эпатировали эту интеллигенцию и в первые годы привлекали к себе главным образом лишь малочисленную артистическую и литературную элиту.

Если подходить ко взглядам Блока обобщенно и оставить в стороне особые случаи, можно утверждать, что его не удовлетворяли ни русская драматургия XX века, ни — как уже говорилось об этом — современный ей русский драматический театр.[1] В ясной и развернутой форме Блок говорит об этом в статьях «О драме» (1907) и «О театре» (1908), которые, особенно статью о театре, следует причислить к самым существенным критическим выступлениям его дооктябрьского периода. Блок боролся с вторжением в театр «цивилизации», с театральной рутиной, косностью и с отношением к театру публики и самого театра к себе как к чисто развлекательному зрелищу. В жизни русских драматических театров тех лет Блок был склонен выделять прежде всего лишь те новаторские явления, о которых было упомянуто выше: театр Станиславского, режиссерскую работу Мейерхольда, а также сценический образ и игру В. Ф. Комиссаржевской. Более того, можно с уверенностью сказать, что имена Станиславского и Мейерхольда сделались для Блока исключительно важными вехами и в известной мере определили для него основной круг его театральных интересов, его притяжения и отталкивания (см. выше о символике имен в блоковской прозе).

Осуществленная Мейерхольдом в декабре 1906 года

---

[1] Свои впечатления об оперном театре Блок не считал нужным предавать гласности. Большого интереса к опере как жанру у него не было. Действительно глубоко и сосредоточенно он интересовался лишь операми Р. Вагнера и одно время — «Кармен» Бизе, поставленной в духе реалистических традиций в театре «Музыкальная драма». Из русских опер, по-видимому, наиболее близкими и важными представлялись ему «Хованщина» и «Пиковая дама».

блестящая постановка первой блоковской пьесы «Балаганчик» в театре В. Ф. Комиссаржевской имела большое значение в творческой жизни поэта и режиссера. Постановка «Балаганчика», которую Блок находил «идеальной» (1907, IV, 434), объективировала новый этап его пути, приблизила его к пониманию театра и законов сцены, а Мейерхольду, как заявлял сам режиссер, помогла решающим образом выработать свой метод и определить характер своих театральных исканий. В этот период Блок, несомненно, сочувствовал Мейерхольду как постановщику,[1] считая, что он, как и сам Блок в «Балаганчике», «стремится стать *тараном*, пробить брешь в мертвечине» старого обветшавшего театра.[2] Блок надеялся и позже, что Мейерхольда «можно направить по очень хорошему руслу» (1908, VIII, 230), да и в дальнейшем — до и после революции — не отрицал его режиссерского «таланта и изобретательности» и называл его «большим художником» (1920, VI, 399). Помимо «Балаганчика» Блок горячо одобрял поставленные Мейерхольдом спектакли: «Сестра Беатриса» Метерлинка (1906), «Жизнь Человека» Л. Андреева (1907), «Виновны — не виновны» Стриндберга (1912). Более того, мейерхольдовскую постановку «Жизни Человека» он считал даже выше постановки этой пьесы в Художественном театре (1919, VI, 132).

Но отдельные одобрительные отзывы Блока не определяют собой его общего мнения о режиссерской работе Мейерхольда. «Карнавальная тенденция» Мейерхольда не соответствовала направлению эволюции Блока, в которой значительную роль играло чуждое Мейерхольду тех лет приобщение к идейным исканиям и решениям русского гуманизма XIX века. Кроме того, «карнавальная тенденция» постановок Мейерхольда в условиях того времени, вопреки своей изначальной природе, своему происхождению, была обречена на камерное, элитарное существование — и это также не совпадало с исканиями Блока. Вскоре после постановки «Балаганчика» Блок

[1] Об этом в письме Блока к Мейерхольду от 22 декабря 1906 г.: «...поверьте, что мне нужно быть около Вашего театра, *нужно*, чтобы «Балаганчик» шел у Вас; для меня в этом *очистительный* момент, выход из лирической уединенности. Да и к тому же за основу своей *лирической* души я глубоко спокоен, потому что знаю и вижу, какую истинную *меру* соблюдает именно Ваш театр...» (VIII, 170).

[2] Там же.

занял по отношению к мейерхольдовской театральной эстетике того времени явно выраженную, хотя и не лишенную колебаний, критическую позицию. Пути великого поэта и великого режиссера больше расходились, чем сближались, и это расхождение, отражая формирование мировоззрения Блока, с течением времени все заметнее увеличивалось.[1]

Отрицательное отношение зрелого Блока к модернизму охватывало все сферы, в которых модернизм себя проявил, в том числе и созданную им театральную культуру. Блок, перекликаясь с высказываниями Луначарского, поддерживал идею народного театра, призывал к возрождению героя в драматургии и на сцене и выдвигал мысль о высокой трагедии, которая должна вытеснить безвольное лирическое созерцание. Эти идеи Блока были далеки и чужды принципам условного или стилизаторского театра, по крайней мере в тех формах, которые осуществлялись Мейерхольдом. Блок пришел, хотя и не сразу, к выводу о том, что «условный театр» и большинство театральных предприятий Мейерхольда дореволюционного периода порождены оторванной от народа интеллигентской средой и одноприродны с модернистским искусством (1907, VIII, 216; 1914, IX, 214). Первые еще не вполне определившиеся сомнения в мейерхольдовском методе возникли у Блока очень рано — в 1906—1907 годах (см. его статьи — «Драматический театр В. Ф. Коммиссаржевской» и «Пробуждение весны»). В октябре 1907 года в отзыве Блока на мейерхольдовскую постановку «Пеллеаса и Мелизанды» эти сомнения выросли до степени беспощадного, почти яростного осуждения, с которым, по свидетельству Блока, в какой-то мере согласился сам Мейерхольд (VIII, 216).[2] Тогда

[1] Это не помешало Блоку посвятить Мейерхольду «Балаганчик» в третьей публикации пьесы (А. Блок. Театр. М., «Мусагет», 1916). Возможно, что такое запоздалое посвящение было вызвано желанием Блока «отдать дань прошлому» и, вопреки явным принципиальным расхождениям с Мейерхольдом, проявить по отношению к нему беспристрастие и справедливость. По-видимому, известную роль сыграла здесь и постановка Мейерхольдом в 1914 г. «Балаганчика» (вторично) и «Незнакомки» (в первый раз).

[2] Ю. К. Герасимов в названной выше статье обращает внимание на полное хронологическое совпадение рецензии Блока о «Пеллеасе и Мелизанде» (она была опубликована лишь после смерти поэта) и окончательного принципиального разрыва Комиссаржевской с Мейерхольдом. Вывод Ю. К. Герасимова о проявившейся в этом факте близости общей оценки режиссерской деятельности

же Блок писал Брюсову, что чувствует потребность «тянуть всеми силами Мейерхольда из болот дурного модернизма» (Там же).

Интересно сравнить указанные отзывы Блока о постановках Мейерхольда в театре Комиссаржевской с параллельной им статьей Андрея Белого «Символический театр», напечатанной в газете «Утро России» (от 16 и 28 сентября 1907 года). Оба поэта, несомненно, перекликаются друг с другом в основных оценках режиссерского творчества Мейерхольда, но подходят к вопросу с разных сторон: Белый теоретизирует над мейерхольдовскими постановками исходя из своих общих пессимистических взглядов на судьбу символистского театра в современности, тогда как Блок не затрагивает вопроса о символизме, не пытается обобщить свои впечатления теоретически и критикует спектакли проще и непосредственнее, обращая внимание прежде всего на то, что представлялось ему в них надуманным, искусственным и чуждым запросам русской жизни.

Полемизируя с системой Мейерхольда, Блок выражал свое несогласие и с другими параллельными ей и последующими тенденциями в современном ему театральном искусстве (особенно резко — с театральными опытами режиссера и теоретика, пропагандиста элитарного субъективистского театра Н. И. Евреинова, 1912, VII, 178). Блок решительно восставал против неограниченной власти режиссера, склонного подавлять актерскую индивидуальность и искажать авторские замыслы драматических произведений. Выступая за неприкосновенность авторского текста, Блок утверждал, что такой режиссер-диктатор «отнимает» от автора пьесу (V, 250). Блок требовал вместе с тем простоты и внутренней мотивированности режиссерских решений, порицая то, что являлось, по его мнению, неоправданной усложненностью и произвольностью в истолковании текста поставленных пьес.

Одним из резюмирующих, хотя и обостренных свежей еще эмоцией, выводов Блока о деятельности Мей-

---

Мейерхольда Блоком и Комиссаржевской (а также художественным советом театра) представляется вполне основательным («Вестник Ленингр. ун-та», 1962, № 20, с. 81). Подробный и глубокий анализ работы Мейерхольда в театре Комиссаржевской и отношения Блока к этой работе дан в книге К. Л. Рудницкого «Режиссер Мейерхольд» и в его статье в журнале «Театр», 1980, № 11.

ерхольда можно считать отзыв поэта, сделанный им после ознакомления с работой мейерхольдовской студии на Бородинской улице в Петербурге в 1915 году. «...Мне, как всегда, страшно не понравилось *почти* все (...) это, все: узорные финтифлюшки вокруг пустынной души, которая и хотела бы любить, но не знает источников истинной любви,— писал Блок своей жене.— Так как нет никакого центра, нет центрального огня, который и есть *любовь* и *воля*,— мне и тяжело и скучно от никчемного «легкого веселья», и я не могу простить подробностей, которые простил бы, может быть, если бы меня хоть немного «обожгли» тем огнем, в котором все и без которого ничто не мило (...). Изобретательности настоящей нет, воображение бедное и больное (...). О, если бы люди умели сузиться, поняли, что честное актерское ремесло есть большой чин, а претензий на пересаживанье каких-то (! — *Д. М.*) графов Гоцци на наш бедный, задумчивый, умный север, РУССКИЙ,— есть только *бесчинство*. Все это больно, потому что Мейерхольд — славный, и несчастный калека Соловьев — тоже»[1] (VIII, 440—441, ср. 411).

Из этого отзыва и других аналогичных ему можно прийти к заключению, что Блок находил в спектаклях Мейерхольда того времени неприемлемое для себя преобладание театральной формы над содержанием. Может быть в связи с этим, он как-то в своем дневнике, повторяя А. М. Ремизова, назвал Мейерхольда «применяющимся» человеком (1912, VII, 186). Более того, Блок сомневался иногда в самом существовании человечески ценного содержания в творческих исканиях Мейерхольда (1913, VII, 234, ср.: VIII, 410), хотя в иные минуты и чувствовал в его личности это искомое человеческое ядро и назвал его «прекрасным» и «любящим» человеком (1914, IX, 213, 214). С важнейшими замечательными достижениями мейерхольдовского искусства советской эпохи, такими, например, как гениальная постановка «Ревизора», Блоку уже не пришлось познакомиться, он не мог наблюдать и процесса демократизации этого искусства, и оппозиция Блока Мейерхольду сохранилась до конца.[2]

[1] В. Н. Соловьев — режиссер и театральный критик, в то время близкий к Мейерхольду.

[2] Недоверчивое отношение Блока к мейерхольдовским театральным методам отразилось в целом ряде его высказываний, содержа-

Мейерхольд, по крайней мере в дооктябрьский период, был более расположен к Блоку, чем Блок к нему. Его итоговое высказывание о Блоке, относящееся к 1934—1939 годам, передает в своих записях А. К. Гладков. «Что вам сказать об отношениях с Блоком? — говорил Мейерхольд.— Они были очень сложными и все время менялись, особенно с его стороны. После «Балаганчика» наступил разлад, потом мы не раз снова сближались вплоть до отношений интимной дружбы и опять расходились не столько лично, сколько принципиально. Когда я читал переписку и дневник Блока, я поражался разнообразию оттенков его отношения ко мне: уважение и колкости, симпатия и холодок. Я думаю, объяснение здесь в том, что, критикуя меня в чем-либо, Блок сражался этим с какими-то чертами в себе самом. Очень много у нас было общего, а ведь никогда собственные недостатки не бывают так противны, как увиденные в другом. Все, за что Блок иногда осуждал меня, было в нем самом, хотя он и желал от этого избавиться. Впрочем, я тогда этого не понимал и досадовал, потому что любил его. Спорили мы редко. Спорить Блок не умел. Скажет свое, выношенное, и молчит. Но он умел замечательно слушать — редкая черта».[1]

щихся в его дневниках, записных книжках, статьях и письмах. В ряду этих источников несомненный интерес представляет переписка Блока с женой, выступавшей в труппе Мейерхольда и относившейся к его режиссерской работе с большим сочувствием (ср. запись Блока в дневнике от 29 января 1913 г.). Очевидно, при определении различий духовного и душевного склада и культурных ориентаций А. А. Блока и Л. Д. Блок должны быть приняты во внимание и различия в их театральных симпатиях, которые были связаны у обоих с самыми глубокими основами их мировоззрений.

[1] А. Гладков. Мейерхольд говорит. «Новый мир», 1961, № 8, с. 223—224. Содержащаяся в приведенной цитате мысль о том, что Блок критиковал в лице Мейерхольда свои собственные «недостатки», разделяется и автором недавно вышедшей работы о Блоке Т. М. Родиной («Александр Блок и русский театр начала XX века». М., 1972, с. 269). Думаю, однако, что долю правды, лежащей в основании этой мысли, не следует преувеличивать. Мейерхольд для Блока в период их общения, если употреблять принятую Блоком условную символику, — явление, близкое к комплексу «антитезы», которой, в отличие от самого Блока, не предшествовала «теза» (см. статью Блока «О современном состоянии русского символизма»). Блок третьего тома во многом ушел от этого «комплекса антитезы» и того, что соответствовало в нем творческой позиции Мейерхольда. Поэтому Блоку было важно не столько изжить *в себе* «мейерхольдовское начало», сколько размежеваться с эстетической линией Мейерхольда извне.

Развернутая Блоком критика современного ему сценического искусства вытекала из его мыслей о задачах театра и о перспективах театрального развития. В своем драматургическом творчестве молодой Блок, как известно, был исключительно смелым нарушителем традиций, создателем самых необычных по тому времени, невиданных и в России и в Западной Европе, эпатирующих публику пьес. Но этот период страстного отталкивания от традиционных драматургически-театральных форм, от «тяжелой плоти» театра, продолжался у Блока недолго. В зрелые годы своей жизни Блок был убежденным сторонником социального и духовного обновления театра, но к переустройству его художественных *форм* относился сдержанно и осторожно и отличался в этом смысле не только от Мейерхольда, но и от Брюсова начала 900-х годов. «Театр должен повернуть на новый путь...» — писал Блок в 1907 году,— но «если нового пути *еще* нет,— лучше, во сто раз лучше — совсем старый путь» (V, 201—202).

Театральные взгляды Блока были теснейшим образом связаны с его идейными исканиями 1907—1908 годов, с его неотступной мыслью о духовной судьбе современного человека и России, о реакции и революции и с его раздумьями о народе и интеллигенции. Эти взгляды Блока, как и все его эстетические воззрения в целом, строились в то время на мысли о высоком, общенародном и в этом смысле демократическом значении искусства. Блок применял к театру, как и ко всем другим видам художественного творчества, критерий долга, ответственности и человеческой ценности. Уже в 1908 году он связывал болезнь, переживаемую театром, с буржуазно-мещанским перерождением современного ему общества и, между прочим, уже тогда (как об этом упоминалось) с полным основанием подкреплял свои взгляды словами из вагнеровского трактата «Искусство и революция», пронизанного революционным, антибуржуазным пафосом.

Судьба театра, его кризис и возможность преодоления кризиса объяснялись Блоком объективными социально-психологическими причинами: низким духовным и культурным уровнем актеров и главным образом социальным составом зрителей. Чего может достигнуть театр,— думал Блок,— если современный актер в подавляющем большинстве случаев потерял человеческий об-

раз и превратился в лицедея с пустым сердцем в груди, враждебного всякой новизне (V, 249—250), в носителя мещанской атмосферы кулис (V, 272).

Но современная театральная публика, с точки зрения Блока, способна поддержать падающий театр еще в меньшей мере, чем актеры. Эта публика, по убеждению Блока, «состоит почти целиком из *«обреченных смерти»* (V, 268) — из обывателей, представителей привилегированного общества. «Ее (публику.— *Д. М.*) интересуют только собственные дела и делишки» (там же), и ни к какому живому общению с театром и драматургом, которые жизненно нуждаются в доброкачественном зрителе, она не способна.

Однако все эти мысли Блока в своих конечных выводах не приобретали пессимистической окраски. Связь с освободительным движением сказывалась в его раздумьях о театре определенней, чем в других сферах его критической работы, и способствовала тому, что эти раздумья приводили к положительным решениям. На фоне многочисленных высказываний о театре ближайших современников Блока общие контуры его театральных позиций выделяются особенно резко.

Типичное для эпохи тяготение к новаторству (нередко — к эстетическому прожектерству) коснулось в полной мере театральных концепций, выдвинутых символистами, в первую очередь — Вяч. Ивановым. Эти концепции приобретали характер своеобразной театральной утопии с социально-мистическим уклоном, выражаясь вместе с тем в проектах коренной перестройки структурно-смысловой основы театральных представлений.

Блок не пытался создавать театральные утопии. Он, в сущности, не откликнулся ни на утопическую идею Вяч. Иванова о мистериальном «театре будущего» как ячейке грядущей «органической эпохи»,— театре, ставящем на первое место хоровое начало и объединяющем в едином действии актеров и зрителей, ни на сологубовский еще более фантастический проект абстрактно-солипсического «театра одной воли», ни даже на брюсовские относительно умеренные призывы к сценическим формам античного и шекспировского театра, сменившие у Брюсова его прежний театральный «авангардизм». В высказываниях Блока нельзя найти даже таких общих мест, звучавших в печатных выступлениях близких

к нему современников, например Чулкова, как защита «символического» или, проще, «лирического» театра. Воззрения Блока на судьбу русской сцены, при всей их широте и перспективности, были вполне трезвы, историчны, лишены пафоса борьбы за формальное обновление театра и, в отличие от теорий большинства его соратников по символизму, социальны в прямом и непосредственном значении. (У Вяч. Иванова представление о социальности заменялось понятием народности, а последнее, в свою очередь, превращалось в отвлеченную славянофильскую идею соборности.) Блок высоко оценил (V, 262) статью Луначарского о социалистическом театре (сб. «Театр. Книга о новом театре», 1908) и во многом солидаризировался с нею,— не с ее вступительными эклектическими рассуждениями, отразившими увлечения ее автора «богостроительством», а с ее конкретными оценками и прогнозами, касающимися задач исторически-реального театра.

Своеобразие блоковского подхода к проблеме театра заключалось в том, что Блок ставил вопрос о возрождении театра в зависимость от радикальной демократизации состава театральной публики, то есть в конечном счете от революционного преобразования общественного строя. Иными словами, решение судьбы театра сводилось Блоком к вопросу о революции. Блок надеялся, что театр будет оживлен новым зрителем, «новой молодой интеллигенцией» «со свежим восприятием, с бодрым духом, с новыми вопросами, с категорическим и строгим «да» и «нет» (1908, V, 269). Эта новая публика «и никакая другая» «сокрушит» равнодушие писателей-драматургов и «даст актерам почувствовать реальность и жизненность их дела, даст им настоящие крылья; она потребует от актеров того, что они не в *силах* дать ей *сейчас*» (V, 274). Одним из признаков, отмечавших назревание этих неизбежных и радостных перемен в жизни театра, представлялось Блоку появление нового типа актера,— не лицедея, а «человека, страдающего с другими вместе, человека эпохи «крушения индивидуализма» (V, 254).

Вместе с тем Блок улавливал и в самом современном ему русском театре, наряду с господствовавшими кризисными явлениями, стремление к «пышному расцвету высокой драмы, с чрезвычайным действием, с глубоким

потоком идей» (1908, V, 269), и верил, что этот расцвет когда-нибудь произойдет. Блоку был дорог героический театр с «большими деятельными характерами», романтическая драма и параллельный ей демократический и упрощенно-дидактический жанр мелодрамы (V, 273).[1] Непосредственное отношение к этой программной ориентации имела для Блока идея «народного театра», как особой нормы, которой поэт отводил видную роль в театральном развитии России ближайшего будущего (см. письмо Блока к жене от 23 февраля 1908 года, VIII, 229).

Блоку было ясно, что требования, которые он предъявлял к театру, не были полностью реализованы ни в одном из существовавших в то время театральных объединений — в том числе и в Художественном театре, который, в отличие от Блока, отнюдь не выдвигал на первое место героического искусства и театра *«большого действия»* (V, 271). В жизни Блока были моменты, когда он не мог разрешить вопроса «о двух правдах — Станиславского и Мейерхольда» и колебался между ними (дневник, 1912, VII, 187). Но эти сомнения в зрелый период он испытывал не часто: влечение к Станиславскому, великому артисту-человеку, к его духовному облику и его эстетике оставалось для зрелого Блока постоянным и устойчивым фактором. При этом Блока притягивал не столько театр Станиславского как целое, сколько сам Станиславский, его личность и пафос его исканий. (К Вл. И. Немировичу-Данченко Блок относился сдержанно и порою отзывался о нем скептически.) Хотя в своих статьях и рецензиях Блок упоминал о Мейерхольде лишь изредка и еще реже — о Московском Художественном театре и Станиславском, общее направление его оценок не вызывает сомнений. «Опять мне больно все, что касается *Мейерхольдии,*— заносит Блок в записную книжку 1914 года,— мне неудержимо нравится «здоровый реализм», Станиславский и Музыкальная

---

[1] В то время и позже, помимо Блока, с большим сочувствием отзывались о мелодраме Ромен Роллан, М. Горький и А. В. Луначарский (об этом — в статье К. Д. Муратовой «М. Горький и советский театр (1918—1921 годы)».— В сб.: Из истории русских литературных отношений XVIII—XX веков. М.—Л., 1959, с. 288—294). Симпатия Блока к мелодраме сохранилась и в последние годы его жизни (VI, 353, 427).

Драма.[1] Все, что получаю от театра, я получаю *оттуда*, а в Мейерхольдии — тужусь и вяну. Почему они-то меня любят? За прошлое и за настоящее, боюсь, что не за будущее, не за то, чего хочу» (IX, 209).

Именно поэтому пьесы Блока, отразившие его новые устремления — «Песня Судьбы» и «Роза и Крест»,— были предложены им не Мейерхольду, а Станиславскому. Но знаменательно и то, что Станиславский, при всей своей заинтересованности в них и при всей своей симпатии к Блоку, человеку и поэту, все-таки их не поставил, а драму «Роза и Крест», по словам Блока, просто не понял (1913, VIII, 417; 1917, 485). Несомненно, полного творческого созвучия у Блока и Станиславского не было. Возможно, именно по этой причине многочисленные высказывания о Художественном театре, его спектаклях и Станиславском, рассеянные по письмам и дневникам Блока, не были развернуты и оформлены им для печати. Может быть, при своей общей высокой оценке Станиславского Блок не считал себя вправе писать о нем в своих статьях и рецензиях с той свободой, которая требуется для критики. Тема Художественного театра в критической прозе Блока — тема исключительно важная, но скорее подспудная, неизбежно подразумеваемая внимательным читателем Блока, чем реализованная, выявленная публично. Поскольку этот вопрос уже освещался в литературе, я нахожу возможным ограничить его рассмотрение лишь немногими словами, основанными главным образом на частных высказываниях Блока.

Еще в 1908 году Блок называл Художественный театр «лучшим театром наших дней» (V, 242), в 1919 году повторял: «первый театр в мире» (VI, 357), а в промежутке между этими датами признавался, что Художественный театр сыграл для него «большую роль когда-то, в лучшую пору жизни, сыграет и теперь, в пору не очень хорошую, роль еще бóльшую...» (1916, VIII, 458). Станиславский со своим театром представлялся Блоку созидателем подлинного, человечески-просветленного,

[1] Борьба петербургского театра «Музыкальная драма», возглавляемого режиссером И. М. Лапицким, с оперной условностью отчасти соответствовала позициям Московского Художественного театра и расходилась с театральной эстетикой Мейерхольда (см. об этом: С. Волков и Р. Редько. А. Блок и некоторые музыкально-эстетические проблемы его времени. — В сб.: Блок и музыка. Л.—М., 1972, с. 102—105.

жизненного, реалистического и психологического искусства, противостоящего модернизму. При этом Художественный театр восхищал Блока главным образом как театр чеховского репертуара.[1] Блок не раз обращал внимание на неудачные постановки этого театра или те, которые считал неудачными (например, мольеровский спектакль), отнюдь не идеализировал его, а иногда даже резко критиковал, но, в сущности, смотрел на него — по крайней мере до Октября — так же, как смотрел одно время на Ибсена, которого называл «надежнейшим фарватером» в море современного искусства.[2]

После революции Блок не изменил своим прежним театральным взглядам: в его статье 1908 года «О театре» были высказаны едва ли не все основные мысли о театре, которые он защищал и в советское время. И тем не менее эти давно сложившиеся мысли Блока в новых условиях театральной жизни получили новое развитие, звучание и применение.

Очевидно, их подтверждение и обновление во многом зависело от внимательного, пристального, полного глубокого интереса и уважения вглядывания Блока в живую пестроту непритязательных и непринужденных народных зрелищ того времени и вместе с тем от изучения реакции простодушно-чутких демократических зрителей на отдельные сцены в предлагаемых театром спектаклях (см. статью Блока «О репертуаре коммунальных и государственных театров», 1918). Это соприкосновение издавна выношенных театральных идей Блока с живой *стихией* театра, повернутого к массам, и определило позиции Блока как театрального деятеля и его отношение

---

[1] См. письмо Блока к матери от 13 апреля 1909 г., а также запись в дневнике от 29 апреля 1913 г.

[2] К. С. Станиславский в свою очередь вспоминает о Блоке с большой симпатией: «Не помню, чтоб он в глаза хвалил меня или театр. Скорее помню его критику, строгую, но любовную, доброжелательную. А когда он уходил, то (я) чувствовал бодрость, как после одобрения или успеха» (К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания. 1917—1938. М., 1959, с. 334). И однако влечение Станиславского к Блоку, очевидно, не превратилось в проникновенное и всестороннее понимание внутренней сути блоковского творчества и мировоззрения. Блок время от времени с большой остротой чувствовал границу, разделяющую их творческие миры, которую ни одному ни другому перейти не удавалось (см., например, письмо Блока к матери от 17 апреля 1917 г., VIII, 485).

к явлениям театральной действительности послеоктябрьского периода.

Как известно, в русских театрах первых лет существования советского строя большое значение приобрел эстетический эксперимент, поиски новых, острых форм сценической изобразительности. Блок, как и прежде, не отрицал права таких больших художников, как Мейерхольд, на театральные искания, но, в сущности, слабо в них верил, считал нецелесообразным выносить их на широкую публику и полагал, что их место — на малых площадках театральных студий («Речь к актерам при закрытии сезона», 1920, VI, 348).

В годы революции Блок продолжал относиться к Художественному театру с глубоким уважением. Некоторое время (1916—1918 годы) он работал вместе с этим театром над подготовкой несостоявшейся в конце концов постановки «Розы и Креста». Но, как можно предполагать, гуманный реализм и психологизм Художественного театра, сформировавшийся главным образом на чеховской драматургии, вряд ли представлялся Блоку в этот период, в отличие от предшествующего, вполне достаточным, чтобы удовлетворить современные потребности. Современность нуждалась, как думал поэт, прежде всего в героическом и романтическом искусстве. Кроме того, театр Станиславского и Немировича-Данченко испытывал тогда острый актерский кризис и значительно ослабел. На страницах статей и рецензий Блока послеоктябрьского времени имя Художественного театра попадается еще реже, чем раньше.

В своем решении задач, встававших перед русским театром после Октября, Блок сближался не столько с воззрениями Станиславского, сколько со взглядами Горького и связанных с ним театральных деятелей. Какие бы частные разногласия в этой плоскости ни существовали между Блоком и Горьким, оба писателя независимо друг от друга пришли к общим выводам, которые сделали возможным их сотрудничество в области театра. В последние годы жизни Блока его мысли о театре нашли поддержку в окружавших его людях и руководящих инстанциях и в какой-то мере приблизились к своей реализации. И Блок получил теперь возможность влиять на судьбу театра уже не только своим печатным словом, но и своей организаторской работой. Он состоял в бюро Репертуарной секции Петроградско-

го театрального отдела Наркомпроса в качестве члена, а позже — с октября 1918 года — председателя этого бюро.

Однако более существенное значение имела работа Блока в петроградском Большом драматическом театре, ныне в театре имени Горького. Направление этого театра, организованного Горьким, М. Ф. Андреевой, Н. Ф. Монаховым, Ю. М. Юрьевым, определилось еще до привлечения Блока, но Блок углубил и развил идеи театра, которые в основном совпадали с воззрениями самого поэта. Формально занимая должность председателя «директории» театра, Блок фактически в 1919 и 1920 годах был его идеологом и вдохновителем. (Горький в работе театра непосредственно не участвовал.) Важнейшие выступления Блока советского периода по театральным вопросам — воззвания, статьи, речи, отзывы — связаны именно с этими организациями — с Репертуарной секцией и с Большим драматическим театром. И нужно сказать, что в этих выступлениях — например таких, как «Воззвание Репертуарной секции», «Доклад в Коллегию Театрального отдела», «Большой драматический театр в будущем сезоне» и в речах к актерам,— Блок явился горячим и страстным проповедником своих идей. Широта требований, размах, убежденность, эмоциональный напор и питавшее все это чувство связи с революционной эпохой — таковы черты, которые отчетливо проступали в названных выше театральных высказываниях Блока.

И содержание всех этих докладов и речей поэта полностью определялось его общим подходом к театру после Октября. Мысли Блока, составляющие суть этого подхода, можно свести к трем важнейшим тезисам, которые Блок отстаивал, имея в виду главным образом деятельность Большого драматического театра, но не ограничиваясь ею.

1) Театр, как «могучая образовательная сила» (VI, 273), должен быть близок к народным массам, должен подымать их духовную жизнь, способствовать организации их сознания без помощи поучений и дидактики (VI, 274, 292, 293), должен стать «великой школой благородной воли, музыкальной воли» (VI, 348—349).[1]

[1] Связь блоковского тезиса о воспитании воли с революционной современностью не подлежит сомнению. Конкретизирующей аналогией к мыслям Блока о театре может послужить инструкция 1919 г.

2) Хотя и можно быть уверенным, что в будущем возникнет искусство нового мира, «непохожее на старое» (VI, 348), но, пока этого не произошло, следует закрыть «доступ на государственную сцену всему неустановившемуся, всему спорному» (VI, 282). Бывшим императорским театрам, Александринскому и Михайловскому, наиболее рутинным по своему прошлому и застойным по составу публики, должны быть предъявлены особенно решительные, жесткие и бескомпромиссные требования (VI, 280—283). В момент совершающейся революции государственные театры не должны ориентироваться на модернистскую, бытовую и психологическую драматургию (VI, 283). Большим русским театрам надлежит строить свой репертуар лишь на самых бесспорных произведениях, и прежде всего «дать классиков — великих и малых», и даже совсем маленьких, начиная от Шекспира, Шиллера, Софокла, Мольера и кончая такими, как Скриб и Сарду (VI, 299). При этом особенно желательны в современных условиях постановки романтических драм (VI, 349), выдвигающих образы «карлейлевской» героической личности, «без которой ни одно массовое движение обойтись не может» (VI, 425).[1]

3) В методах сценического воплощения театру следует избегать «сладострастия «исканий», как выражался Блок, нагромождения «выдумок» и «изобретений», даже талантливых, и не отступать от авторского замысла, то есть быть «театром авторов» (VI, 348, 352). «Мы,— писал Блок,— равно не искатели и не академики», «...мы ищем не установившихся канонов, а насущного хлеба ⟨...⟩ наш театр не будет чуждаться и нового, еще не пропыленного временем, не проверенного академически» (VI, 348, 349). Современному театру нужно «быть бережливым ⟨...⟩ не перегружать произведение искусства — искусством, если можно так выразиться. Надо убаюкать зрителя простым и натуральным, чтобы затем разбудить его отдыхающее воображе-

Политуправления Петроградского военного округа. «В условиях революционной войны, — говорится в этой инструкции, — все силы театра должны быть направлены на поднятие энергии и воли к борьбе рабоче-крестьянской армии, на агитацию в широком смысле слова. Репертуар должен быть приподнято-героическим, театром больших эмоций» («История советского театра», т. 1. М., 1933, с. 228).

[1] Ср. статью М. Горького «О героическом театре».

ние неожиданной искрой искусства. Отсюда — современный художник, к какому бы цеху и направлению он ни принадлежал, в работе своей — «натуралист», ремесленник, ворочает глыбы, таскает на плечах грузы психологии, истории, быта» (VI, 321).

Вполне понятно, что эти принципы были обращены Блоком прежде всего к художественной практике Большого драматического театра. Этот театр при жизни Блока, в полном согласии с его воззрениями, решительно отказывался в своих основных постановках от режиссерских экспериментов. Вместе с тем он был тогда единственным петроградским театром, в котором господствовали классические пьесы (преимущественно — западноевропейские). Выбор пьес и характер их постановки определялись идеей героического и романтического искусства, отвечавшего духу времени и, по мысли Блока, не противостоявшего «реализму большого стиля» (VI, 370). Центральное место занимали в театре пьесы Шиллера, которого Блок называл «бесконечно близким сейчас» (1919, VII, 357), Шекспира (романтически истолкованного театром), Гольдони.[1] Но наряду с ними театр ставил также произведения, написанные современными авторами и соприкасающиеся с современной темой.

Руководителей Большого драматического театра первых лет его существования иногда упрекали в том, что они отстают от времени. Говорили, что для этого театра сверхисторическое, общечеловеческое содержание пьес важнее, чем социально-историческое, что театр уклоняется от постановки русских драматических произведений, что в толковании некоторых работников театра романтизм теряет свой прогрессивный смысл и превращается в средство идеалистического «спасения от действительности». Ответственность за эти «уклоны» в творческой жизни театра на Фонтанке, между прочим, возлагали и на Блока.

Судить о том, содержится ли в этих предвзятых обвинениях доля истины, пока трудно, исчерпывающих по материалу исследований, которые помогли бы разре-

[1] Имеются сведения, что матросские части вскоре после просмотра «Дон Карлоса» Шиллера в Большом драматическом театре, бросившись в атаку на белогвардейцев, кричали: «Бей Альбов!» (Г. Товстоногов. Когда зритель доволен. «Известия», 1961, 10 февраля).

шить этот вопрос, до сих пор не существует. Во всяком случае никто не будет отрицать, что Блока отнюдь не притягивал прямой публицистический пафос в искусстве — с одной стороны, и реализм в духе Островского — с другой, и что эти особенности его эстетического склада должны были сказаться и сказались на его работе в театре. Вместе с тем нельзя не признать, не отходя от исторической истины, большой ценности эстетического, идейного и общекультурного содержания спектаклей направляемого Блоком театра и выступлений поэта, которые были связаны с этими спектаклями.

Театр романтической героики и высокой драмы, театр, выдвигавший во главу своего репертуара Шекспира и Шиллера, был нужен эпохе и занял в ней подобающее ему место. Статьи и речи Блока, имевшие отношение к Большому драматическому театру, представляя духовную и творческую личность поэта, являлись тем самым и вместе с тем блестящим выражением этой примечательной и глубоко актуальной позиции театра в советской эстетической культуре тех лет.

Мысли о направлении Большого драматического театра легли в основу пяти деклараций Блока, связанных с этим театром: одной статьи, одной юбилейной речи и трех речей к актерам на общие театральные темы. Но не меньший интерес представляют и выступления Блока, в которых он характеризует поставленные театром пьесы. Некоторые из этих выступлений, обращенные первоначально к труппе театра, принадлежат к числу самых интересных, глубоких и художественно-выразительных опытов в критической прозе Блока. К ним относится статья (вызвавшая споры) «Тайный смысл трагедии «Отелло» и речи: «Король Лир» Шекспира» и «О «Голубой птице» Метерлинка».

От этих выступлений отличаются речи, написанные Блоком и предназначенные для чтения перед началом спектаклей для красноармейцев и моряков (иногда их читал в театре сам Блок). В них говорилось о «Дон Карлосе» и «Разбойниках» Шиллера, о комедии Шекспира «Много шуму из ничего», о пьесах «Дантон» молодой русской писательницы Марии Левберг и «Рваный плащ» итальянского драматурга-неоромантика Сем-Бенелли. Эти речи составляют в прозе Блока по своему содержанию, жанру и стилю особую группу. Они написаны сильным, простым, понятным для массовых слуша-

телей языком (вплоть до таких митинговых фраз, как «ползучие гады» и «попы, графы и бароны») и так, что «популяризаторская» форма не исказила сущности мыслей Блока. А мысли, *политический* пафос и склад этих речей, произнесенных в конце 1919-го и в 1920-м годах, не только соответствовали общим декларациям Блока о театре, но как бы дополняли их, выявляя новые возможности направленного, гневного, демократического сознания поэта. В этих речах Блок показал себя способным рассказать языком революции перед лицом народной, неискушенной аудитории о высоком духе «гражданина вселенной» маркиза Позы, о благородном разбойнике Карле Мооре, устами которого «бросил Шиллер в лицо тиранам свой громовой крик страдания, гнева и революционной мести» (VI, 376), и о «бунте, (...) народных певцов, представителей демократии (в пьесе «Рваный плащ».— *Д. М.*), против книжности и изощренности аристократов» (VI, 382).

Конечно, эти речи занимают в прозе Блока последних лет, даже по своему объему, сравнительно скромное место и являются в ней скорее лишь эпизодом, а отнюдь не ее логически завершающим этапом. Но существование их и главным образом самая их *возможность* знаменательны для Блока. Эти речи свидетельствуют о пройденном Блоком огромном пути развития. Расстояние, которое отделяет ранние, «камерные» речи и рецензии Блока, написанные все же больше «для избранных», чем «для всех», от этих речей, исключительно велико. И расстояние измеряется здесь не только прямым смыслом слов и их стилистическим строем — оно выявляется самой позицией Блока, лежащей в основе его речей к красноармейцам, позицией оратора и народного просветителя, невозможной для него в прошлом.

* * *

Прозаические сочинения Блока — явление XX века, крепко связанное с прошедшим столетием. В них запечатлелись великие откровения бурной эпохи, ее противоречия, ее озарения и ее туманы. В прозе Блока отразилось миропонимание гениального поэта — его философские, эстетические взгляды и вкусы и гражданские стремления. Прозаическое творчество Блока — большая и живая ценность, которая требует бережного отноше-

ния к себе. Оно — не только для прошлого и о прошлом, но и для нас. Духовный и эстетический опыт Блока, сохранившийся в его прозаических сочинениях, нужен нам, понадобится и в будущем.

Самым могучим и глубоким источником внутренней силы, обаяния, тайного воздействия на нас блоковской прозы является личность поэта, авторский образ, сквозящий на каждой странице, в каждом абзаце статей и рецензий Блока. В этом образе как бы сосредоточивается вся суть прозаических произведений поэта, их «центральный огонь», чувство исторической правды, совести, справедливости, ответственности, тревоги, боли, красоты — всего того, что делает блоковскую прозу такой человечной и убедительной. Не боясь парадоксов, можно сказать, что поэтическая проза Блока — великолепное оружие в борьбе с духом прозы в широком смысле — прозаической приземленностью, ограниченностью, филистерским равнодушием, успокоенностью и самодовольным догматизмом.

Проза Блока охватывает и объединяет литературу, культуру и жизнь. Органическое свойство блоковской прозы следует видеть в ее тесной связи со своим историческим временем, в ее жгучей современности, в ее причастности к поступательному движению эпохи и к духовным ценностям отошедших эпох. В прозе Блока представлено единственно достойное и должное отношение к культуре. Культура в статьях Блока — не голая эрудиция, не запас академически-нейтральных знаний, а духовная энергия, преемственность внутреннего, глубоко пережитого опыта, растворяющего в себе эти знания. Сила блоковской прозы заключается также в ее артистизме, в свежести и полноте лежащих в ее основе жизненных и эстетических восприятий, в умении передать их точно, проникновенно и трепетно. Все эти черты блоковской прозы дают право рассматривать ее как явление высокого творчества, нераздельное и неслиянное с поэзией Блока.

ПРИЛОЖЕНИЕ

18. ЗАМЕТКИ О ЯЗЫКЕ

Позиция и своеобразие Блока как автора статей и рецензий характеризуются не только их содержанием в

обычном смысле, но также их методом, различными аспектами их структуры и, в частности, их языком. Изучение языка блоковской прозы и его эстетических свойств представляет собою исключительный интерес. Оно должно открыть и уже открывает новые стороны и оттенки ее содержания и, возможно, новые, не подозреваемые нами закономерности мышления поэта-прозаика. Такое изучение — дело ближайшего будущего, которое отчасти уже наступает (имею в виду, в частности, названные выше работы Д. М. Поцепни и ее книгу).

Приступая к этому изучению, исследователь должен помнить, что языковые атомы и их сцепления, которые он будет рассматривать, сами по себе, в своем большинстве, не имеют эстетического значения и способны ожить и наполниться поэтическим содержанием, превратиться в явление стиля лишь в контексте целостной художественной системы Блока-прозаика (ее общие контуры были намечены выше в главах 6—8 и особенно — в 9-й). Освещение и осмысление этих языковых фактов как органических явлений поэтического мира Блока — серьезная и трудоемкая задача, которая, естественно, не может быть здесь поставлена и решена. Поэтому все то, о чем будет сказано далее,—не исследование вопроса во всем его объеме, а только подступы к такому исследованию, ряд предварительных экскурсов и разведок, составляющих в целом не более чем приложение, материал к основным главам этой работы.

Останавливаясь на *самых заметных*, индивидуализирующих речь языковых слоях критической прозы Блока, мы замечаем в ней *прежде всего* два рода полярных явлений. С одной стороны, мы можем говорить об ориентации на «высокий», подчеркнуто «поэтический» стиль, перекликающийся в далекой перспективе с художественным строем статей таких авторов, как Гоголь. С другой стороны, мы наблюдаем растущее во времени и отражающее развитие Блока тяготение к лексике и фразеологии общераспространенной научной, публицистической и разговорной речи той эпохи.

В прозе Блока «высокий стиль» имел большое значение, хотя и далеко не достигал в ней той выспренности и концентрированности, которые он приобрел, например, в критических и теоретических статьях Вяч. Иванова. «Высокий стиль» в прозаических сочинениях Блока был связан с романтической традицией и на фоне господ-

ствовавших норм в реалистической литературе выглядел иногда как бы архаически: «искупительный огонь» жизни (V, 33); «подземный блеск алмазов» (V, 92); «бич ⟨...⟩ страстей» (V, 107); «алмаз ⟨...⟩ стиха», «перл создания» (V, 137); «...тех, кто, родившись в глухую ночь, увидал над собою голубое сияние одной звезды и всю жизнь простирал руки к ней одной...» (V, 209); страдание как «горящие лепестки роз» (V, 254); «звездная риза» (V, 473); чтение «баюкало в челне детства» (V, 593); «рука самой истории уже повернула рулевое колесо» (V, 243); «всенародный воин», «гнойные струпья», «жалкие современники», «слово как бич» (V, 246); «искра Прометеева огня» (VI, 424). Большая часть этих и подобных им речений непосредственно связывается контекстом с высокими поэтическими (ценностными) идеями-категориями Блока, о которых говорилось в предыдущих главах: «мировая душа», «музыка», «природа», «культура».

В генетической зависимости от «романтической» стилистики находится у Блока *иногда* очень близкий к ней, почти сливающийся с нею язык модернистского склада. В сущности говоря, *буквально воспроизводимый в начале XX века стиль романтических формул прошлого столетия почти воспринимался, а иногда и прямо воспринимался как модернистский.* И это «почти» вовсе снималось при условии стихийной адаптации указанного стиля в изменившейся культурной обстановке. Для такого стилевого сдвига было достаточно легкой акцентировки метафорических основ «староромантического языка», введения или усиления в нем импрессионистических оттенков или внедрения в него канонизированных в символизме эмблематических сочетаний. В языке блоковской прозы, главным образом ранней, указанный процесс отразился вполне наглядно.

Примеры: «Мировая кровь и мировая плоть празднуют брачную ночь, пока еще не снизошел на них злой и светлый дух, чтобы раздробить и разъединить их» (V, 47); «теперь ⟨...⟩ начинают нащупываться самые нервы искусства... да, пожалуй, уж и не искусства, а чего-то больше, *прохладнее*, судя по освежительному ветерку *счастья*, который нет-нет — и пахнет оттуда» (V, 549; курсивы Блока); Блок замечает, что в сборнике «Ярь» Городецкого «бледнеют, выцветают и опадают лепестки утренних цветов; солнце, поднявшись до зенита,

выпило с них всю росу...» (V, 145); «есть во всем этом (в современном кризисе.— *Д. М.*) чрезмерная радость, соленая морская волна такой широкой радости, в которой легко захлебнуться пылающему сердцу. Кто-то строгий отпустил наконец рабов своих ⟨...⟩ швырнув их в глубокий омут, бросив вслед им золотые цепи ⟨...⟩ мы пышем друг на друга полымем взаимной надежды» (V, 259—260); писатель «сораспинается» с родиной (V, 443); «таким торжищем в наше время должен быть театр — колыбель страсти земной», «ему зримо это иное в сумерках влюбленности», «искусство страстно обручается с тайной» (V, 96); рассказы (Ф. Сологуба) «поднимают занавес над новой улыбкой автора» (V, 227); «мы отдавались закату, красивые, как царицы, но не прекрасные, как цари» (V, 435). И с наибольшей манерностью, подчеркнутой контекстом (цитата из *некролога* В. Ф. Комиссаржевской): «И я молю ее светлую тень — ее крылатую тень — позволить мне вплести в ее розы и лавры цветок моей траурной и почтительной влюбленности» (V, 416). Сюда же относится исключительно распространенный и значимый у Блока, сгущающий поэтическую атмосферу его прозы *язык цитат* из таких авторов, как Вл. Соловьев, Фет, Гоголь. [1]

Модернистская стихия не получила в языке блоковской прозы широкого развития. При этом нельзя не обратить внимания на то, что сопротивление Блока модернистской стилистике возникало у него очень рано — еще в тот период, когда в его собственных писаниях эта стилистика только формировалась. «Я говорю-то совсем попросту, только заволакиваюсь облаками «слога» ⟨...⟩ Я совсем не держусь за свой «слог»....» — признавался он своей невесте в 1903 году (письмо от 20 июня). «Приготовление души к будущему», «заслонка души» и даже Купина ⟨...⟩ — писал Блок Андрею Белому в октябре 1905 года, цитируя свое предшествующее письмо к нему,— *все это* — речи идиотски бессвязные, понахватанные чорт их знает откуда. Оправдываюсь я в этом ⟨...⟩ только тем, что с первых же писем к Тебе помню за собой такие витиеватые нагромождения. Эти нагромождения приходили совсем не для литературных

[1] Ср.: З. Г. Минц. Функция реминисценций в поэтике А. Блока. — В сб.: Семиотика. Труды по знаковым системам, VI. Тарту, 1973.

завитков и не «просто так», а очень мучительно, и были мне всегда противны ⟨...⟩ и, несмотря на это, я их продолжал аккуратно писать до последнего письма ⟨...⟩. Но разница между декадентами и мной есть. Например, мне декаденты противны все больше и больше...» [1]

Тенденция, проявившаяся в этой цитате, в конце концов победила. В поздних статьях Блока модернистская фразеология почти уже не ощущалась. Но высокий романтический язык, очищенный от словесных изысков, в какой-то мере сохранялся у Блока до конца. Блок был прав, когда признавался, имея в виду прежде всего свою драматургию, что не владеет «(современным) языком» (1916, IX, 288), нужным для изображения современной жизни.

Эти вопросы волновали Блока и постоянно притягивали к себе его внимание преимущественно в зрелый период его развития. «Понемногу учась драматической форме и еще очень плохо научившись прозаическому языку,— писал поэт В. Я. Брюсову,— я стараюсь все более отдавать в стихи то, что им преимущественно свойственно — песню и лирику, и выражать в драме и прозе то, что прежде поневоле выражалось только в стихах» (1907, VIII, 183—184). С особенной бдительностью Блок стал относиться к метафорическим формам, поскольку именно этот неотъемлемый от языка могучий способ познания и выражения давал — при соответствующем его употреблении — легкую возможность отгородиться от жизни и эстетизировать ее, то есть являлся одним из наиболее стойких атрибутов модернистской поэтики и вместе с тем угрожал штампами и вульгаризацией. *«Вульгарность»,*— записывает Блок в 1908 году,— А. Белый (в том числе и это), Чулков, Арцыбашев=*НЕ* народное. Мужики никогда не вульгарны» (IX, 115).

О направлении вкусов и исканий Блока в этой области можно судить не только по вышеприведенной сравнительно ранней цитате, но и по письму Блока некоей не объявившей своего имени поэтессе А. П., в котором он называет «недостойными» (банальными) ее метафорические эпитеты: «сладостно-стройная мечта»,

[1] Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940, с. 157—158.

«лучистое мгновенье», «волшебный огонь» и хвалит то, что в ее стихах «очень просто и отчетливо, например: *сухи и холодны ночи*» (1913, VIII, 408). И в более широком плане — в заметке об «Английских отрывках» Гейне: «...скорее век, чем сам Гейне, побуждает истинного и большого *поэта* к забвению прямого содержания понятий, к наполнению этих понятий вторым, метафорическим содержанием, а тем самым — к загрязнению этих понятий и к общей порче литературного языка» (1919, VI, 463). И еще шире, на основе привычной для Блока антиномии непосредственного природного начала и оторванной от природы «искусственной» цивилизации: «Что такое «цивилизованное одичание»? — *Метафоричность мышления*, вот что; это она нас заела и поныне ест, не ест, а жадно пожирает. «Метафоричность мышления» — плохое, отвлеченное слово; но за ним стоит сама смерть» (1919, VI, 142).

Конечно, эти выставляемые Блоком предохранительные знаки отнюдь не свидетельствовали об его отказе — в поэзии и даже в прозе — от глубоко укоренившейся в его поэтике и необходимой ему метафоризации, но явное убывание метафорических образований в его прозаических сочинениях, особенно с 1907—1908 годов, мы не можем все же не отметить. И это стремление Блока к логической четкости охватывает наряду с явлениями языка и все другие элементы текста. Недаром, высоко оценивая книгу литературоведа П. О. Морозова о драматургии и театре, Блок признавал, что она «учит» и «радует» его не только своим языком, но и «своей сжатостью, простотой, ясностью» (1919, VIII, 519). Об этой «трудной простоте» Блок задумывался и прежде, пытаясь в какой-то доступной ему мере приблизить свою прозу именно к этой норме.

Очевидно, известную роль в этом процессе, совершающемся в языке критической прозы Блока, сыграли и прямые влияния общелитературного языкового фона — книжно-журнальной и разговорной речи, отчасти научно-философской терминологии и даже газетного языка, к которому, впрочем, Блок относился с большой осторожностью и пользовался им более чем ограниченно.[1]

[1] В заметке об «Английских отрывках» Гейне Блок писал (1919): «К сожалению, здесь (...) приходится отметить, что язык Гейне не свободен от плохих метафор, что почти гениальный поэт является невольным родоначальником и того газетного языка, ко-

В этом отношении проза Блока, как уже отмечалось, резко расходилась с тяжелодумным, витиеватым стилем Вяч. Иванова (в меньшей мере — с языком брюсовских статей) и отчасти сближалась с поэтикой критических этюдов Ин. Анненского, который чаще других критиков-символистов пользовался газетной, разговорно-бытовой лексикой, вплоть до бытовых «словечек Достоевского». Разговорная стихия являлась также существенным элементом языкового стиля блоковских статей. Блок писал: русская жизнь «способна огорашивать мир» (V, 32); «подслеповатыми гляделками» (V, 630); «очень многие до сих пор вожжаются с этим термином» (V, 236); «ударился в публицистику» (V, 321); «Для меня при этом гораздо вкуснее старая русская жвачка, чем новая, я думаю, что она гораздо питательнее» (V, 339); «В чем же, однако, дело? Не чрезмерная ли роскошь для русской современной жизни в том, чтобы люди, по существу между собою согласные, выступали с публичными спорами? Если роскошь, значит — баловство; а баловство — грех» (V, 480—481); «худо ли, хорошо ли» (V, 488); «помаленьку», «другого слова многие из них — увы! — до сих пор не могут придумать» (V, 489); «пуще всего боялся» (V, 491); «критикан» (V, 500); «кое-кто почему-то возуважал его», в Петербурге Ап. Григорьев «прямо угодил в белые ночи» (V, 507); «нахрюкали в семье и школе» (VI, 17); «Катулл ⟨...⟩ не был ⟨...⟩ чурбаном и дубиной» (VI, 83); «послеобеденная жвачка в партере» (VI, 279).

«Снижение» прозаического стиля Блока, идущее параллельно с концентрацией смысла во фразе, часто осуществлялось за счет идиоматических выражений, поговорок, пословиц (сравнительно в большом количестве). «Мне нужен сжатый язык, почти поговорочный в прозе...» (IX, 288) — это признание Блока, относящееся к его работе над «Розой и Крестом», можно применить и в более широком смысле. Но эта тенденция возникает в статьях и рецензиях Блока еще задолго до приведенной цитаты. Он широко использует такие устойчивые разговорные обороты, как: «дым шел коромыслом»,

---

торый так понижает европейскую культуру нашего времени» (VI, 463; ср. VI, 429). По-видимому, с аналогичных позиций Блок упрекал Ап. Григорьева за употребление таких «убогих суконных» слов, как «нравственный идеал», «протест», «нравственное полномочие» (V, 500).

«остались только кожа да кости» (V, 31); «карачун придет» (V, 117); «разнеся в пух и прах» (V, 208); «с поэта, по нынешним временам, «взятки гладки» (V, 235); «будь режиссер семи пядей во лбу» (V, 253); «все семь пядей в его лбу» (VI, 140); «конем не объедешь» (V, 262, 290, 659; VI, 15); «сбито с панталыку», «к черту на кулички», «шутки в сторону» (V, 408); «лбом и горбом пробил себе дорогу» (V, 491); «тише воды, ниже травы» (V, 513); «брань не повисла у него на вороту» (VI, 84); «лавочку эту вообще пора закрыть» (о поэзии, VI, 183).

Немало можно привести примеров употребления пословиц и поговорок: «как аукнется, так и откликнется» (V, 437; VI, 19); «век живи, век учись» (V, 409); «из песни слова не выкинешь» (VI, 8); «за двумя зайцами погонишься» (VI, 19); «бог на иконе, царь на троне» (VI, 18); «рубили тот сук, на котором сидели» (VI, 18); «дыму без огня не бывает» (VI, 174); «за деревьями не видно леса» (VI, 283). И вместе с тем в границах, казалось бы, «сниженного», «простонародного» стиля — непомерный его подъем: «Дай господи долго еще жить среди нас Льву Николаевичу Толстому» (V, 303).

А рядом с этим мы встречаем у Блока и чисто публицистическую, иногда даже агитационную фразеологию: «в классах, от которых идет трупный запах» (V, 195); «попы, лоснящиеся от самодовольного жира» (V, 210); «достоин быть изгнанным помелом на задворки литературы» (V, 224); «плеяды ловких подделывателей», «карманы (литераторов.— *Д. М.*) были набиты радужными бумажками, обеспеченными золотым фондом прежних достижений» (V, 234); «предъявлением векселей к уплате» (V, 235); «губернаторско-уряднических запрещений» (V, 301); «*стадный* инстинкт» (V, 306); «*гражданский* долг обязывает» (V, 307); «ячейки общественной реакции» (V, 308); «литературные приживальщики» (V, 440); «пустоцветы революции» (V, 477); «и их присные» (V, 489); «жизнь положительно выпирала его из себя» (V, 509); «ожиревший поп, икая, брал взятки и торговал водкой» (VI, 15); «самодержавие и его прихвостни» (VI, 27); «зарапортовавшийся Григорьев» (VI, 140); «ползучие гады» (VI, 375); «конец бесконтрольной власти попов, графов и баронов» (VI, 378); и газетно-журнальные штампы типа: «данный писатель» (V, 369); «красной нитью прошла» (VI, 36). Сюда

же — ориентированные на старую журнальную традицию некоторые заглавия и подзаголовки статей и их разделов (в *качестве названий* — особенно броские): «Литературные итоги 1907 года» (V, 209); «Два Аякса» (V, 298); «Собеседование любителей интеллигентного слова» (V, 334); «Трудное положение обозревателя» (V, 338); «Заметки современника» (V, 367); «Литературный разговор» (V, 437).

Но самым интересным в изучении языка Блока является не столько констатирование определяющих этот язык взаимно-противоречивых тенденций, сколько анализ форм и закономерностей их объединения, которые в известной мере и обусловливают речевое своеобразие блоковской прозы. Этот сложный вопрос нуждается, конечно, в подробном рассмотрении. Здесь стоит, пожалуй, обратить внимание лишь на один тип такого объединения — частный для Блока, но исключительно характерный в истории русского литературного языка XIX и особенно XX века. Речь идет о сочетаниях,— чаще всего метафорических,— разнородных стилевых элементов: традиционно-романтической лексики, научной, гуманитарной, философской, профессиональной «литературоведчески-эстетической», иногда даже финансово-экономической. [1]

Достойно внимания, что при всей нелюбви Блока к терминам иностранного происхождения (например, слово «дифференциация» он заключал в кавычки и считал «необычайно бездарным» — V, 341) такой синтез, несомненно, его привлекал. По крайней мере, говоря о статьях известного филолога-классика Ф. Ф. Зелинского и признавая художественную действенность их отдельных частей, Блок объяснял ее именно этим стилистическим синтезом. «Стоит внести разнообразие в язык,— писал Блок,— стоит прервать однообразие филологических и философских терминов внесением в их плотную среду

[1] Этот вопрос был поставлен в книге Ю. С. Сорокина «Развитие словарного состава русского литературного языка. 30—90-е годы XIX века» (М.—Л., 1965). Автор названной работы считает, что резкий поворот к образно-метафорическому использованию научной терминологии относится к 60-м гг. XIX в., и видит его прежде всего в произведениях Чернышевского, Добролюбова, Писарева, Салтыкова-Щедрина и др. Однако начало этого процесса исследователь находит в недрах художественной прозы, литературной критики и журналистики 30-х гг., испытавшей воздействие романтических стилей (указ. соч., с. 352—356 и др.).

терминов естественных наук — и сразу вспыхивает искра искусства; прием, которым часто и сознательно пользовался, например, Стриндберг и которым Зелинский пользуется здесь (в рецензируемой Блоком работе.— *Д. М.*), кажется, бессознательно» (VI, 466).[1]

Ниже приводятся примеры названных выше стилевых соединений у Блока: «в венце писательства» (V, 635); «сама культура — великий и роковой сон» (V, 102); «по масштабу своей душевной муки» (V, 103); «громадный внутренний фонд творчества» (V, 107 — с характерной ссылкой на А. Белого, создавшего это выражение); «космическая провокация» (V, 348 — о «Жизни Человека» Л. Андреева); «*в сердце нашем уже отклонилась стрелка сейсмографа*» (V, 359); «психологический аппарат» (V, 561); «мозг человеческий в гулах вселенной исчисляет и регистрирует удары молота по наковальне истории с безумной точностью, которая не снилась науке» (V, 637); «Земная ось — фикция механического мышления, эта вымышленная для каких-то вычислений линия — представляется данной в магическом восприятии, пронзительным лучом, ударяющим в сердце земли» (V, 638 — рецензия на книгу В. Брюсова «Земная ось»); «художник осязает «земную ось», «тот центр, где в гудящем огне — математическое разрешение всех земных теорем, гармония всех чисел, сбега-

[1] Интересно сравнить стиль блоковской прозы со стилистической манерой многих статей А. Белого, склонного в значительно большей мере, чем Блок, к научно-философскому языку (даже в злободневно-полемических статьях Белого можно встретить такие выражения: «инфракрасные эстеты в союзе с инфракрасными общественниками» — газета «Час», 1907, 24 августа; ср. в «Петербурге»: «биология теней еще не изучена»). Понятно, что концентрация терминов в статьях Белого раздражала Блока. В своей рецензии на 2-й выпуск сборника «Свободная совесть» он с явным осуждением выписывает термины, которыми Белый пользовался в статьях, помещенных в этом сборнике: «эмоционализм», «символизм», «критицизм», «психофизиология», «норма», «переживание», «потенция», «актуальность». В заключение своих критических замечаний о Белом (они относились не только к стилю) Блок прибавляет: «часто хочешь видеть в его статьях больше простоты и ясности...» (V, 630). В более поздний период блоковская неприязнь к сгущению терминов, по-видимому, осложнялась мыслью об их прикрепленности к элитарно-символистским теоретическим построениям, почти полностью потерявшим для него свою актуальность. Не случайно Блок возмущался тем, что он называл отсутствием «музыкального слуха» у Вяч. Иванова, который писал о катарсисе «тем же тоном в 1912 году, как в 1905 году» (VIII, 386).

ющих сюда по радиусам...» (там же); «музыка потому самое совершенное из искусств, что она наиболее выражает и отражает замысел Зодчего. Ее нематерьяльные, бесконечно малые атомы — суть *вертящиеся* вокруг центра точки. Оттого каждый оркестровый момент есть изображение системы звездных систем — во всем ее мгновенном многообразии и текучем ⟨...⟩. Музыкальный атом есть самый совершенный — и единственный реально существующий, ибо — творческий» (IX, 150).

И еще в том же духе: «Ремизов овладел образами, словами, красками; он уже свободно, без субъективных лирических опасений, отпустил их в объективную эпическую даль и, любуясь ими в этой просторной дали, создает из них большой роман» (V, 407); «мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим «анатомическим театром» (V, 429); «венец антитезы» (V, 430); «духовная диета» (V, 436); «человек — маленькая монада, состоящая из веселых стальных мышц телесных и душевных, сам себе хозяин в этом мире ⟨...⟩. Так пел человека еще Софокл, таков он всегда, вечно юный» (V, 443); «мы же, писатели ⟨...⟩ должны играть роль тончайших и главнейших органов ее (родины.— *Д. М.*) чувств. Мы — не слепые ее инстинкты, но ее сердечные боли, ее думы и мысли, ее волевые импульсы» (V, 444); «*концепция* живой, могучей и юной России» (письмо к В. Розанову от 20 февраля 1909 г.), «резервуары звуков», «звуковой чертеж» (VI, 109; здесь «звуки» — метафора творческих сил); «жизнь чертежа» (III, 297), ср. в «Юношеском дневнике» 1902 года о психологическом состоянии, характеризующемся «присутствием *силы*, энергии потенциальной, желающей перейти в кинетический восторг» (VII, 54).

К приведенным здесь стилистическим сочетаниям в прозе Блока можно присоединить примеры другого рода, в которых существенную роль играет «бытовая лексика», обработанная в духе языковых романтических парадоксов. Вот образцы этих сочетаний: «Аллея кончилась угрозой. На краю стены растопырилась беседка, серый зверь...» (V, 87); «наружность генерала, разговор, обстановка — все одинаково пошло; и вот атмосфера пошлости достигает точки кипения, нелепость становится острой и ужасной...» (V, 161); «духовный собутыльник» (V, 253); «завелась пустота» (V, 502); «Итак, мы живем в переходное время, надеюсь, это ясно всем?

На перекрестках подстерегает нас тоска, но, если вам угодно, наймите хорошего извозчика и поезжайте смело, она *пока* не догонит вас, и даже вы с вашими дамами окатите ее грязью с резиновых шин. И она, как голодная шавка, подожмет хвост, если вы плеснете в нее золотым шампанским» (V, 258); «лоснящийся цилиндр и узкий сюртук героя, которого математика Рока загоняет в ужасное» (письмо к матери от 15 июля 1912 г.). «Предмет восхищения — за пределами этой войны; а предмет негодования сидит за ширмой, лица у него нет, поэтому пощечина ему остается не данной» (1916, IX, 284). Впрочем, этот языковой гротеск не получил у Блока широкого распространения и остался лишь стилевой потенцией.

Объединяя эти заметки о стилистических тенденциях в языке критической прозы Блока в соответствии с ее развитием, мы получим следующие предварительные выводы:

1. В стилистике прозы Блока, значительной по широте своего языкового диапазона, отразилась сложная позиция поэта в литературе его времени: его многообразные связи с традициями XIX века, его принадлежность к символизму и его стремление выйти за рамки этого движения.

2. В языке статей Блока соответствующим образом можно проследить ориентировку на «высокий стиль» романтического характера (ср., например, статьи Гоголя), осложнившуюся на ранних этапах развития поэта тяготением к модернистской стилистике.

3. Дальнейшая эволюция стиля Блока-критика вела его к резкому сокращению количества явлений, которые были связаны в нем с модернизмом, и к относительному сближению с господствующими в общем литературном потоке языковыми нормами эпохи, включая публицистическую и научную лексику, а также элементы просторечия.

4. В итоге «лирико-романтический стиль», характерный для Блока-прозаика на всем протяжении его литературной работы, оставаясь до конца преобладающим определителем его языковой поэтики и не теряя своих индивидуальных свойств, полностью освободился от признаков языковой замкнутости и стилистической элитарности.

1964, 1974

3

БЛОК И КУЗЬМИНА-КАРАВАЕВА
(ПО ПОВОДУ ЕЕ ВОСПОМИНАНИЙ О БЛОКЕ)

В обширной и богатой мемуарной литературе о Блоке воспоминания Елизаветы Юрьевны Кузьминой-Караваевой по своему фактическому содержанию и объему занимают сравнительно скромное место.[1] Но в этих талантливых, поэтически насыщенных воспоминаниях есть свой вполне индивидуальный аспект, который заставляет читателя отнестись к ним с интересом и вниманием.

Значительность мемуаров Кузьминой-Караваевой нужно искать прежде всего в личности мемуаристки — яркой, глубокой и своеобразной русской женщины, жившей болью и тревогой ее эпохи и несущей в себе неугасимую и деятельную любовь к людям. Поэтому подлинное понимание воспоминаний Кузьминой-Караваевой, их внутреннего смысла необходимо предполагает общее представление о ней, о ее духовном облике и ее необычайной трагической судьбе, как бы раскрывающей и поясняющей ее личность.

Имя Кузьминой-Караваевой — в будущем «монахини Марии» — прозвучало и продолжает звучать в зарубежных и советских журналах и книгах послевоенных лет.[2] Ее знали и до этого времени, но слава пришла

---

[1] Е. Ю. Кузьмина-Караваева. Встречи с Блоком (К пятнадцатилетию со дня смерти). «Учен. зап. Тартуского гос. ун-та», вып. 209, 1968, с. 265—275. Опубликовано впервые, за подписью Мон(ахиня) Мария, в журнале «Современные записки» (Париж), 1936, № 62. Ссылки на «Ученые записки...» даются в тексте с указанием страницы.

[2] Основная библиография литературы о Кузьминой-Караваевой приведена мною в указанных выше «Ученых записках». Помимо печатных источников, я использовал в этой статье письма Е. Ю. Кузьминой-Караваевой к Блоку (фонд Блока, ЦГАЛИ) и некоторые неизданные воспоминания о ней (в частности, мемуары Ю. Я. Мошковской и Т. П. Милютиной) и другие рукописные материалы, с которыми ознакомил меня участник французского Сопротивления Игорь Александрович Кривошеин, общавшийся с нею в Париже. — Из новейших советских работ следует выделить интересную статью

к ней лишь посмертно, после того как стало известно о ее героической деятельности в оккупированном немцами Париже и о ее мученической смерти в фашистском концентрационном лагере (31 марта 1945 года). Теперь уже для многих во всем своем масштабе вырастает замечательный облик «матери Марии», человека высокой духовности, беспощадно требовательной совести и подвижнической жизни. Думается, имя ее должно занять место в ряду незабываемых имен таких людей, как московский доктор Ф. П. Гааз, как польский педагог-мыслитель Януш Корчак с его бессмертным подвигом или, может быть, наш современник Альберт Швейцер,— людей большого сердца, наделенных разным содержанием таланта и славы, но объединяемых в нашей памяти их безграничной и самоотверженной, лишенной эффектных прикрас, деятельной любовью к людям.

Елизавета Юрьевна, урожденная Пиленко, родилась в Риге 8 декабря (по старому стилю) 1891 года, а свое детство и отрочество провела на северном побережье Кавказа. Отец ее, Юрий Дмитриевич Пиленко, некоторое время работал как юрист в разных городах, а в последние годы жил с семьей вблизи Анапы в принадлежащем ему небольшом потомственном имении с благоустроенным виноградником. Виноделие, поставленное на научных основах, стало предметом его занятий и давало ему необходимые, по-видимому довольно скромные, средства. В 1906 году, после смерти отца, семья Пиленко переселилась в Петербург. Лиза девочкой-подростком поступила в частную гимназию Л. С. Таганцевой, перейдя из нее в 1908 году в широкоизвестную высококультурную Стоюнинскую гимназию. Она ненавидела мокрый и серый Петербург, тосковала, мечтала о подвиге, считала себя (в юности) атеисткой. Ее гимназические подруги и она сама горячо интересовались «новым искусством», Л. Андреевым, Комиссаржевской.

Эту крупную, полную, небрежно одетую, румяную, широколицую девушку с близорукими, добрыми глазами часто можно было встретить на художественных выставках и литературных вечерах. По характеру своих настроений Лиза Пиленко была близка к тем исканиям,

---

А. С. Сытовой «Неизданные портреты поэтессы Е. Ю. Кузьминой-Караваевой» («Памятники культуры. Новые открытия», Ежегодник, 1979. Л., 1980), в которой содержатся новые данные, выходящие за рамки ее заглавия.

сомнениям и тревогам, которым предавалась в то время русская идеалистическая интеллигенция, так или иначе связанная с символизмом или параллельными ему религиозно-философскими течениями. Уже с детства Лиза Пиленко, на редкость даровитая интеллектуально и художественно, проявляла талант к рисованию и пробовала свои силы в поэзии. Стиховая культура эпохи втянула Елизавету Юрьевну в свой водоворот и помогла созреванию ее поэтического дарования. С тех пор в течение всей своей жизни, хотя и с большими перерывами, она писала стихи. Все это делает понятным и объяснимым возникновение в ней интереса к личности и поэзии Блока (она познакомилась с поэтом в начале 1908 года, но общалась с ним с 1910-го по 1916 год).

Первый муж Елизаветы Юрьевны, Д. В. Кузьмин-Караваев, сын известного профессора государственного права, молодой эстетствующий юрист и вместе с тем социал-демократ, был вхож в модернистские салоны и на некоторое время приобщил ее к полубогемной жизни модных петербургских литераторов. Она бывала у них с мужем, принимала их у себя, посещала собрания на «башне» у Вячеслава Иванова и, позже, акмеистский «Цех поэтов», членом которого состояла. В дневнике Блока мы встречаем такую запись: «Безалаберный и милый вечер (у Городецких.— *Д. М.*). Кузьмины-Караваевы, Елизавета Юрьевна читает свои стихи и танцует» (1911, VII, 75).

Конечно, модернистский бомонд оказывал на Кузьмину-Караваеву определенное воздействие, вовлекая ее в круг своих интересов и пристрастий. И все же она сохранила в этой острой и пряной, интеллектуально-напряженной атмосфере относительную независимость внутреннего мира, не потеряла способности сопротивляться эстетизму и индивидуалистическим тенденциям модернистской элиты, умела критически оценить широковещательные и нередко глубокомысленно-легкомысленные разговоры идеологов модернизма и в конце концов решительно от них отдалилась. Вместе с тем она упорно думала о своем месте в мире, о России, о времени, в которое ей пришлось жить.

«Ритм нашей жизни нелеп,— писала Кузьмина-Караваева в своих мемуарах о Блоке.— Встаем около трех дня, ложимся на рассвете. Каждый вечер мы с мужем бываем в петербургском мире. Или у Вячеслава Ивано-

ва на башне, куда нельзя приехать раньше 12 часов ночи, или в цехе поэтов, или у Городецких и т. д.

Непередаваем этот воздух 1910 года. Думаю, не ошибусь, если скажу, что культурная, литературная, мыслящая Россия совершенно готова к войне и революции. В этот период смешалось все. Апатия, уныние, упадочничество — и чаяние новых катастроф и сдвигов. Мы жили среди огромной страны словно на необитаемом острове. Россия не знала грамоту — в нашей среде сосредоточилась вся мировая культура: цитировали наизусть греков, увлекались французскими символистами, считали скандинавскую литературу своею, знали философию и богословие, поэзию и историю всего мира, в этом смысле были гражданами вселенной, хранителями великого культурного музея человечества. Это был Рим времен упадка. Мы не жили, мы созерцали все самое утонченное, что было в жизни, мы не боялись никаких слов, мы были в области духа циничны и нецеломудренны, в жизни вялы и бездейственны. В известном смысле мы были, конечно, революция до революции,— так глубоко, беспощадно и гибельно перекапывалась почва старой традиции, такие смелые мосты бросались в будущее. И вместе с тем эта глубина и смелость сочетались с неизбывным тлением, с духом умирания, призрачности, эфемерности. Мы были последним актом трагедии — разрыва народа и интеллигенции. За нами простиралась всероссийская снежная пустыня, скованная страна, не знающая ни наших восторгов, ни наших мук, не заражающая нас своими восторгами и муками.

Помню одно из первых наших посещений башни Вячеслава Иванова. Вся Россия спит. Полночь. В столовой много народа. Наверное, нет ни одного обывателя, человека вообще, так себе человека. Мы не успели еще со всеми поздороваться, а уже Мережковская кричит своему мужу:

— С кем вы — с Христом или с Антихристом?»

«...Передо мной как бы духовная обнаженность, все наружу, все почти бесстыдно. Потом Кузмин поет под собственный аккомпанемент духовные стихи. Потом разговор о греческих трагедиях, об «орхестре», о Дионисе, о православной Церкви. На рассвете подымаемся на крышу, это тоже в порядке времяпрепровождения на башне. Внизу Таврический сад и купол Государственной Думы. Сонный, серый город.

Утром приносят новый самовар, едят яичницу. Пора домой. По сонным улицам мелкой рысцой бежит извозчичья лошадь. На душе мутно. Какое-то пьянство без вина, пища, которая не насыщает. Опять тоска.

И странно,— вот все были за революцию, говорили самые ответственные слова. А мне еще больше, чем перед тем, обидно за нее. Ведь никто, никто за нее не умрет. Мало того, если узнают о том, что за нее умирают, как-то и это все расценят, одобрят или не одобрят, поймут в высшем смысле, прокричат всю ночь — до утренней яичницы — и совсем не поймут, что умирать за революцию — это значит чувствовать настоящую веревку на шее, вот таким же серым и сонным утром навсегда уйти, физически, реально принять смерть. И жалко революционеров, потому что они умирают, а мы можем только умно и возвышенно говорить о их смерти» (с. 267 — 268).

В 1912 году в акмеистском издательстве «Цех поэтов» Елизавета Юрьевна дебютировала сборником лирических стихов (Е. Кузьмина-Караваева. Скифские черепки. Обложка работы Сергея Городецкого. СПб., «Цех поэтов», 1912, 46 с.). Этот поэтически незрелый сборник, снабженный крайне расплывчатым и манерным предисловием юного автора, по своим темам и стилю был далек от акмеистской поэтики и в большей мере связан с традициями символистской лирики. В сборнике смутно отражены религиозные искания и сомнения автора, но его основное содержание — поэтизация скифской языческой старины — не имеет отношения к христианской догматике. «Скифские черепки» мне мало нравятся, — с полной откровенностью писал Кузьминой-Караваевой Александр Блок,— (...) я знаю, что все меняется, а Вы — молоды очень. Но все-таки, не знаю почему, мне кажется, что Ваши стихи — не для печати. Вероятно, «Скифские черепки» звучали бы иначе, если бы они не были напечатаны». [1]

Вторая книга Кузьминой-Караваевой — «Юрали» (Петроград, 1915, 94 с.). Это прозаическая повесть о

[1] Письмо от 1 декабря 1913 г. (VIII, 430—431). Ср. отзывы о сб. «Скифские черепки» — «Аполлон», 1912, № 3-4, с. 101; Н. Львовой в ее статье «Холод утра (Несколько слов о женском творчестве)» (альманах «Жатва», 1914, вып. 5, с. 255—256); С. Городецкого — в статье «Женское рукоделие» («Речь», 1912, 30 апреля). Все эти отзывы можно назвать умеренно-сочувственными.

некоем вымышленном вероучителе-чудотворце Юрали, стилизованная в духе Евангелия и Ницше. Но христианские мотивы и в этой книге, в сущности, почти отсутствуют. «Учение» Юрали очерчено расплывчато и неясно. Лишь одна тема, несомненно, очень близкая автору, звучит в книге сильно и настойчиво — тема предопределенного судьбой духовного пути и повиновения року. В целом «Юрали» является переходной книгой, в которой искания преобладают над решениями, а решения представляются крайне смутными, имеющими лишь этапное значение в развитии автора.

Третья книга Кузьминой-Караваевой — «Руфь» (Петроград, 1916, 132+2 с.) — книга стихов, написанных главным образом во время войны. Эта книга резко отличается от сборника «Скифские черепки» определенностью своего содержания, очерченностью и строгостью авторского лица и простотой своих форм. В этой книге отражен давно назревавший переход ее автора к религии. «Руфь» — книга аскетическая, однотонная, но в своей однострунности, самоограниченности не лишенная своеобразной выразительности и душевной энергии. В «Руфи» Кузьмина-Караваева выступает как христианский, религиозный поэт и остается им до конца своей жизни. Образы людей и предметная действительность отодвинуты здесь на задний план. Автор фанатически устремлен к своей главной теме — о боге, о религиозном долге, о своем духовном пути (специфически церковные, культовые мотивы в стихах Кузьминой-Караваевой почти не звучат). Единственным прорывом в исторический мир следует признать здесь стихи о России и войне. В этом отношении Кузьмина-Караваева в сборнике «Руфь» является поэтом, по-славянофильски влюбленным в свою родину, но вместе с тем совершенно чуждым шовинистских тенденций, которые в те годы были в русской литературе широко распространены.

Содержание двух названных лирических сборников Кузьминой-Караваевой и повести «Юрали» дает представление о ее духовном облике, о том, какой она была в период общения с Блоком.[1] Ее дальнейший жизнен-

[1] Все упомянутые выше книги Кузьминой-Караваевой были подарены ею Блоку и находятся в его библиотеке, хранящейся в настоящее время в ИРЛИ. Привожу дарственные надписи автора на этих книгах: на книге «Скифские черепки» — «Александру Александровичу Блоку от автора. 1912 — 26 — III»; на книге «Юрали» —

ный и творческий путь уже не имеет к Блоку прямого отношения, но вместе с тем характеризует ее как автора мемуаров о Блоке.

Кузьмина-Караваева, разойдясь с мужем, некоторое время жила со своей дочерью на юге России, в Анапе, и отчасти в Москве. Настроенная в духе народнической идеологии, окруженная людьми, не принявшими Октябрьской революции, она была вовлечена в поток беженцев-эмигрантов и вскоре оказалась за пределами родины — в Константинополе, потом в Югославии и, наконец, во Франции. Еще в России она стала женой Д. Е. Скобцова, в прошлом учителя-словесника, затем — военного, а позже — уже в эмиграции — автора нескольких литературных произведений. От этого брака у Кузьминой-Караваевой родился сын Юрий. (У нее было всего трое детей, старшая ее дочь, Гаяна, с согласия матери, уехала в Советский Союз.)

В первый период жизни за рубежом ей приходилось особенно тяжело. Нуждаясь и бедствуя, переезжая из города в город, не пренебрегая никакой, даже тяжелой физической работой, она не впадала при этом в отчаяние, не теряла присутствия духа и, как всегда, была энергичной и активной.

«Александру Александровичу Блоку с приветом. 12/IV 1915»; на книге «Руфь» — «Если бы этот язык мог стать совсем понятным для Вас — я была бы обрадована. Елиз. Кузьмина-Караваева. 20/IV 1916». Рукопись стихотворений, вошедших впоследствии в сборник «Руфь» (точнее — часть этих стихотворений), была послана их автором Блоку. В письме Кузьминой-Караваевой к Блоку от 15 февраля 1914 г. она благодарит поэта за просмотр указанной рукописи. «Я читала Ваши заметки на полях рукописи, — пишет она Блоку, — и за ясными и определенными словами, почти всегда техническими, я узнавала то, что заставило написать Вам тогда, осенью, что заставит еще много раз, *почти* всегда, думать о Вас». И далее: «У меня сейчас опять, — всю эту зиму, — перепутье. Поэтому мне необходимо, исключительно для себя, издать книгу. Попытаюсь переработать ее соответственно Вашим указаниям и издам» (архив А. А. Блока. ЦГАЛИ). — Блок, по-видимому, не знал, что Кузьмина-Караваева написала (в середине 10-х гг.?) длинную романтическую поэму под названием, заимствованным из Мэтьюрина — «Мельмот-скиталец». В сюжете этой фантастической, «мистериальной» поэмы в известной мере отразилось восприятие автором личности Блока (главный герой поэмы), как она ей представлялась (авторизованная копия поэмы, явно недоработанной автором, хранится в частном архиве).

Отвратила снова неудачу,
Отвратила тяжкую беду,
Нет, я в этой жизни не заплачу, —
Как назначено, так и пойду, —

писала она еще в России, в сборнике «Руфь».

Ее странствия привели ее, наконец, в Париж, который стал для нее постоянным местом жительства.

В конце 20-х годов она разъехалась и фактически разошлась со вторым мужем, а в 1932 году приняла монашество (православное), избрав себе имя «Мария». С тех пор в парижских кругах ее стали называть «матерью Марией». В Париже ее жизнь приобрела более определенный характер, оставаясь внешне неустроенной и безбытной (она пренебрегала материальной стороной существования и чувствовала себя на земле вечной странницей).

За границей Кузьмина-Караваева продолжала писать лирические стихотворения, поэмы, «мистерии», философские монографические очерки, статьи. В 1929 году в Париже были выпущены отдельными изданиями ее краткие монографии о Хомякове, Достоевском и Вл. Соловьеве (она напечатала их под фамилией «Е. Скобцова»). По-видимому тогда же, незадолго до их публикации (1936), были написаны и ее мемуары «Встречи с Блоком». В Германии в 1938 году вышла книга ее стихов.[1] Во Франции были изданы два сборника лирических произведений Кузьминой-Караваевой, оба — посмертно.[2] В ее зарубежной поэзии, как и прежде в «Руфи», господствовала религиозная тема. Но тень страшного эмигрантского обездоленного и обнаженного мира проникала в эти стихи, наполняя их трагической тоской и горечью. Религиозные утешения не спасли от тоски, не помогли осветить увиденный поэтом мрак, принять мир и, в сущности говоря, оправдать бога. В стихах Кузьминой-Караваевой почти вовсе отсутствуют личные и тем более интимные мотивы. Автор

---

[1] Монахиня Мария. Стихи. Берлин, «Петрополис».

[2] Мать Мария. Стихотворения, поэмы, мистерии. Воспоминания об аресте и лагере в Равенсбрюке. Париж, 1947; Мать Мария. Стихи. Издание Общества друзей матери Марии. Париж, 1949.

стихов, бездомный скиталец, как бы выступает от имени всего страдающего человечества и переживает беды и муки людей как свое собственное горе. Эта протянутость к людям, пронзительная жалость к человеку, страдающему рядом, близко или далеко, и неотступная мысль о своем «материнском» призвании помогать тем, кто нуждается в помощи, составляют одну из основных поэтических линий в творчестве «монахини Марии» 30-х годов.

И все же, несмотря на всю важность этих стихов для их автора, смысл существования Кузьминой-Караваевой в то время заключался отнюдь не в поэзии. Ломая традицию и вызывая резкие нарекания церковников-ортодоксов, она решительно отвергала уединенную монастырскую жизнь, считала ее отжившей формой и до конца оставалась «монахиней в миру». Она презирала бездельников, белоручек и разглагольствующих самосозерцателей, христианских и нехристианских. Вся ее инициатива, вся ее огромная, страстная энергия были обращены на общую пользу, к практической деятельности — безудержной, самозабвенной, самоотверженной. Сострадание являлось всеопределяющим пафосом ее жизни. Ютясь в неотапливаемой комнате под лестницей, пренебрегая элементарными удобствами, не считаясь со своим здоровьем и усталостью, она помогала больным и опустившимся. Преодолевая всевозможные трудности, она, сама неимущая, добывала необходимые деньги, устраивала столовые, общежития, ободряла отчаявшихся, жила для других, делилась с ними всем, что имела. Даже в самой полудомашней, полукустарной форме ее начинаний, скромных поневоле, выражалось какое-то особенное органическое тепло личной человеческой душевности и заинтересованности. «Сила вся души великая В дело божие ушла» — сказано у Некрасова в его балладе о Власе. Но герой этих некрасовских стихов, Влас, с безмерным трудом, стойкостью и величием духа собирал на построение «храма божьего», а мать Мария столь же мужественно и неустанно служила людям в их земной жизни: кормила их и утешала.

В этом отношении она совсем не походила на ближайшего друга Блока Евгения Павловича Иванова, соизмеримого с нею высотой своего духовного облика — но беспомощного в житейском смысле, как бы приросшего к своей семье, трепетного, умеющего отдать свою

любовь и морально помочь лишь самому узкому кругу родных и друзей. [1]

Особенно широко развернулась деятельность Елизаветы Юрьевны в период немецкой оккупации Парижа. Она ненавидела гитлеризм, глубоко сочувствовала сражавшимся с фашистами советским армиям, твердо верила в их победу, в великую будущность России, порывалась уехать на родину, которую любила всю жизнь, всем сердцем. В Париже, как уже было сказано, она примкнула к участникам французского Сопротивления и с исключительным бесстрашием и находчивостью отдалась опасной подпольной работе. Вместе со своими товарищами она снабжала посылками и деньгами заключенных, укрывала преследуемых немецкими властями русских, французов, евреев, прятала бежавших советских военнопленных, добывала для них подложные документы, слушала и распространяла советские сводки военных действий. Дело кончилось тем, что она и ее сын Юрий были арестованы. Оба погибли в немецких концлагерях: Юрий — в Бухенвальде, мать Мария — в Равенсбрюке. Обстоятельства ее насильственной смерти в этом страшном лагере не вполне ясны. Уцелевшие свидетели лагерной жизни матери Марии рассказывают об ужасах, которые ей пришлось претерпеть (ее, как и других заключенных, морили голодом, били ремнем по лицу, сорвали очки). Ее товарищи по заключению с волнением и восхищением вспоминали о ее стойкости, духовной бодрости и способности утешить унывающих. Согласно некоторым из этих рассказов (проверить их нет возможности), она сознательно и добровольно пошла в газовую камеру, подменив собою какую-то обреченную на смерть женщину.

В воспоминаниях Е. Ю. Кузьминой-Караваевой образ Блока тесно связывается с личностью и биографией их автора, судьбой русской литературной интеллигенции предреволюционного периода и с Россией в целом. Интимная сторона отношения Лизы Пиленко к Блоку, ее влюбленность в поэта, перешедшая в большую, глубокую и торжественную любовь к нему, не выдвигается в мемуарах на первый план, скорее лишь подразумевается в них, чем высказывается (об этой любви можно

[1] Е. П. Иванов и его отношения с Блоком охарактеризованы в моей статье «Александр Блок и Евгений Иванов» («Блоковский сборник», I. Тарту, 1964).

судить прежде всего по письмам Кузьминой-Караваевой к Блоку, хранящимся в его архиве, и на основании неопубликованных воспоминаний ее гимназической подруги Ю. Я. Мошковской). И Елизавета Юрьевна имела основания в своем очерке о Блоке не навязывать читателю эту тему. Младшая современница Кузьминой-Караваевой, Т. П. Милютина, общавшаяся с нею во Франции в начале 30-х годов, в своих записках о ней вспоминает ее устный рассказ о Блоке. Молодые девушки, «слушая этот рассказ ⟨...⟩ все хором заявляли Елизавете Юрьевне, что она попросту была влюблена в Блока. Елизавета Юрьевна помолчала, а потом ответила, что в те времена не было ни одной думающей девушки в России, которая не была бы влюблена в Блока». «Никто из нас тогда не знал,— прибавляет Т. П. Милютина,— что чувство это было неизмеримо больше и сложнее влюбленности и прошло через всю ⟨ее⟩ жизнь».

Вот как описывает Кузьмина-Караваева свое первое впечатление от Блока, читавшего стихи в зале какого-то реального училища «на ротах», по-видимому в конце 1907 года. «Читают стихи поэты-декаденты. Их довольно много. Один высокий, без подбородка ⟨...⟩. Еще какие-то, не помню. И еще один. Очень прямой, немного надменный, голос медленный, усталый, металлический. Темно-медные волосы, лицо не современное, а будто со средневекового надгробного памятника, из камня высеченное, красивое и неподвижное. Читает стихи, очевидно, новые,— «По вечерам над ресторанами...», «Незнакомка». И еще читает...

В моей душе — огромное внимание. Человек с таким далеким, безразличным, красивым лицом — это совсем не то, что другие. Передо мной что-то небывалое, головой выше всего, что я знаю, что-то отмеченное. В стихах много тоски, безнадежности, много голосов страшного Петербурга, рыжий туман, городское удушье. Они не вне меня, они поют во мне, они как бы мои стихи. Я уже знаю, что он владеет тайной, около которой я брожу, с которой почти уже сталкивалась столько раз во время своих скитаний по островам.

Спрашиваю двоюродную сестру: «Посмотри в программе: кто это?»

Отвечает: «Александр Блок» (с. 266).

Под влиянием этого сразившего ее впечатления Лиза Пиленко лихорадочно разыскивает напечатанные стихи

Блока, запоминает их «наизусть, навсегда» и приходит к уверенности, что «он мог бы мне сказать почти заклинание, чтобы справиться с моей тоской».

И вот шестнадцатилетняя девочка решается прийти к Блоку — поговорить о жизни и показать ему свои стихи (о стихах мы узнаем не из мемуаров, а из позднейшего письма ее к Блоку). Это было в 1908 году.

«Узнаю адрес,— пишет Кузьмина-Караваева: — Галерная, 41. Иду. Дома не застала. Иду второй раз. Нету.

На третий день, заложив руки в карманы, распустив уши своей финской шапки, иду по Невскому. Не застану — дождусь. Опять дома нет ⟨...⟩.

Жду долго. Наконец звонок. Разговор в передней. Входит Блок. Он в черной широкой блузе с отложным воротником, совсем такой, как на известном портрете. Очень тихий, очень застенчивый.

Я не знаю, с чего начать. Он ждет, не спрашивает, зачем я пришла. Мне мучительно стыдно, кажется, всего стыднее, что в конце концов я еще девчонка, и он может принять меня не всерьез. Мне скоро будет пятнадцать лет, а он уже взрослый,— ему, наверное, лет двадцать пять.

Наконец собираюсь с духом, говорю все сразу. Петербурга не люблю, рыжий туман ненавижу, не могу справиться с этой осенью, знаю, что в мире тоска, брожу по островам часами и почти наверное знаю, что бога нет. Все одним махом выкладываю. Он спрашивает, отчего я именно к нему пришла. Говорю о его стихах, о том, как они просто в мою кровь вошли, о том, что мне кажется, что он у ключа тайны, прошу помочь.

Он внимателен, почтителен и серьезен, он все понимает, совсем не поучает и, кажется, не замечает, что я не взрослая.

Мы долго говорим. За окном уже темно. Вырисовываются окна других квартир. Он не зажигает света. Мне хорошо, я дома, хотя многого не могу понять. Я чувствую, что около меня большой человек, что он мучается больше, чем я, что ему еще тоскливее, что бессмыслица не убита, не уничтожена. Меня поражает его особая внимательность, какая-то нежная бережность. Мне большого человека ужасно жалко. Я начинаю его осторожно утешать, утешая и себя.

Странное чувство. Уходя с Галерной, я оставила

часть души там. Это не полудетская влюбленность. На сердце скорее материнская встревоженность и забота. А наряду с этим сердцу легко и радостно. Хорошо, когда в мире есть такая большая тоска, большая жизнь, большое внимание, большая, обнаженная, зрячая душа.

Через неделю я получаю письмо, конверт необычный, ярко-синий. Почерк твердый, не очень крупный, но широкий, щедрый, широко расставлены строчки. В письме есть стихи: «Когда вы стоите передо мной (...). Все же я смею думать, что вам только пятнадцать лет». Письмо говорит о том, что они — умирающие, что ему кажется, я еще не с ними, что я могу еще найти какой-то выход в природе, в соприкосновении с народом. «Если не поздно, то бегите от нас, умирающих...» Письмо из Ревеля — уехал гостить к матери.

Не знаю отчего, я негодую. Бежать — хорошо же. Рву письмо, и синий конверт рву. Кончено. Убежала. Так и знайте, Александр Александрович, человек, все понимающий, понимающий, что значит бродить без цели по окраинам Петербурга и что значит видеть мир, в котором нет бога.

Вы умираете, а я буду бороться со смертью, со злом, и за вас буду бороться, потому что у меня к вам жалость, потому что вы вошли в сердце и не выйдете из него никогда» (с. 266—267).

Знакомство Елизаветы Юрьевны с Блоком после значительного перерыва возобновляется в 1910 году. Они время от времени встречаются в том литературном, элитарном кругу, о котором уже говорилось. С 1912 — 1913 года начинает расти и крепнуть ее чувство к Блоку. Блок был для молодой, пораженной его личностью и талантом женщины не столько «объектом влюбленности», сколько духовным средоточием эпохи, «сыном России», драгоценным феноменом русской души, явившейся на фоне интеллигентского разброда и безвременья. Такое отношение к Блоку придает мемуарам Кузьминой-Караваевой необычный характер, выделяя их из ряда других воспоминаний о поэте.

В Москве в 1913 году снежной ночью в разговоре с Ал. Н. Толстым, с которым ей нередко приходилось встречаться, она пытается рассказать собеседнику о своем восприятии Блока. «У России, у нашего народа,— вспоминает она то, что говорила Толстому,— родился такой ребенок. Самый на нее похожий сын, такой же му-

чительный, как она. Ну, мать безумна,— мы все ее безумьем больны. Но сына этого она нам на руки кинула, и мы должны его спасти, мы за него отвечаем. Как его в обиду не дать — не знаю, да и знать не хочу, потому что не своей же силой можно защитить человека. Важно только, что я вольно и свободно свою душу даю на защиту» (с. 271). В письме к Блоку (получено им 28 ноября 1913 года) Кузьмина-Караваева писала: «...верую, что Вы *должны* принять мое знание и тогда будет все иначе, потому что Вы больше человека, и больше поэта: — Вы несете не свою, человеческую тяжесть; и потому, что чувствую и всегда и везде чувствую, что избрана я, может быть случайно,— чтобы Вы узнали и поверили искуплению мукой и последней, тоже нечеловеческой любовью» (ЦГАЛИ, фонд А. А. Блока).

Кузьмина-Караваева, не находя вокруг устойчивой почвы, путаясь в «веяньях эпохи», пыталась на первом этапе своего знакомства с Блоком научиться у него мудрости, получить от него ответ на все волнующие ее вопросы о жизни. Она ясно ощущала в своих еще смутных исканиях перекличку и совпадения со стихами и мыслями Блока. В дальнейшем эти совпадения углублялись. Подобно Блоку, она, как уже было сказано, все сильнее тяготилась литературно-элитарной средой, в которой видела высокую культуру и вместе с тем черты упадка, духовной несостоятельности и отсутствие перспектив. Кузьмина-Караваева, как мы убеждаемся даже по «эзотерическому» взвинченному стилю ее писем к Блоку, не могла в то время полностью оторваться от этого круга, продолжала выражать себя языком окружавших ее людей, но ее отталкивание от них было искренним и решительным. Подобно Блоку, она несла в себе острое чувство кризиса и надвигавшегося грозного изменения жизни, которое представлялось ей едва ли не в образах Апокалипсиса. Кузьмина-Караваева услышала в поэзии Блока нужные и близкие ей слова о «страшном мире» и не могла их забыть. Так же, как и Блок, она была полна бунтарским духом и сочувствовала революционному движению эпохи. Полностью соглашаясь с Блоком, она мучительно переживала то, что называлось тогда разрывом народа и интеллигенции, и — вероятно, не меньше Блока,— верила, что спасение должно прийти со стороны народа. Очевидно, и само понимание ею народа как носителя правды и стихийной религиозности

если и не вполне соответствовало, то и не противоречило блоковским взглядам 1907—1908 годов.

Эти сближения мыслей и чувств (довольно смутных) молодой девушки, а затем уже замужней женщины и великого поэта обнаружились, как можно думать, и при первой их встрече, и в последующих «промежуточных» разговорах, и особенно в последний период их общения — в 1913—1916 годах. В годы войны, в какой-то момент, как рассказывает Кузьмина-Караваева, духовное сближение их достигло возможного для них предела. Был такой промежуток, несколько дней 1915 или 1916 года, когда они встречались ежедневно, погруженные в разговоры, и она, случалось, засиживалась у него до утра. Если верить памяти мемуаристки, точности и трезвости ее восприятия (ее повествование хронологически неотчетливо), она и Блок стояли на пороге важных для них решающих выводов, «заговора душ», который должен был сблизить их еще больше и, может быть, подвести к какому-то новому для них обоих пути. «...У меня на душе все смешивается и спутывается,— вспоминает мемуаристка об одной из этих встреч.— Я знаю, что все на волоске над какой-то пропастью. Наконец все становится ясным. В передней перед моим уходом говорим о последних каких-то подробностях. Он положил мне руки на плечи. Он принимает мое соучастие. Он предостерегает нас обоих, чтобы это всегда было именно так. Долго еще говорим...» (с. 274).

О чем был этот разговор или разговоры?

Может быть, речь шла о каком-то решительном отрыве от окружавшей среды, подобном предсмертному уходу Льва Толстого или сектантскому опрощению поэта-декадента Александра Добролюбова, или, проще, о «бегстве в природу» (совместному?), которое и раньше испробовала Елизавета Юрьевна, надолго укрываясь в свои черноморские виноградники от петербургских туманов и петербургских разговоров? Или без всяких внешних перемен — к договоренности о «путях», о духовном союзе? Все это при любом варианте «замысла», если он действительно существовал, конечно, так или иначе связывалось,— судя по настроениям и мыслям Кузьминой-Караваевой,— с какими-то выношенными ею религиозно-поэтическими концепциями.

Блок в записной книжке № 48, в записи от 14 марта 1916 года, характеризует один из своих разговоров с

Елизаветой Юрьевной кратко, неопределенно и без всякого подъема: «Разговор все о том же: о пути и о власти (и об «очереди» и «сроке»)...» (IX, 291).

Автор мемуаров передает суть этой беседы (или одной из предшествующих) несколько точнее: «...Сначала рассказываю (Блоку.— *Д. М.*) о черноморских бурях, о диких утках и бакланах. Потом о том, что надо сейчас всей России в войне, в труде и в молчании искать своего Христа и в нем себя найти. Потом о нем, о его пути, о боли за него» (с. 273). И как одно из продолжений этой темы — обращение к Блоку: «Кто вы, Александр Александрович? Если вы позовете, за вами пойдут многие. Но было бы страшной ошибкой думать, что вы вождь. Почему же пойдут? Вот и я пойду, куда угодно, до самого конца. Потому что сейчас в вас как-то мы все, и вы символ всей нашей жизни, даже всей России символ. Перед гибелью, перед смертью, Россия сосредоточила на вас все свои самые страшные лучи,— и вы за нее, во имя ее, как бы образом ее сгораете. Что мы можем? Что могу я, любя вас? Потушить — не можем, а если и могли бы, права не имеем: таково ваше высокое избрание — гореть. Ничем, ничем помочь вам нельзя.

Он слушает молча. Потом говорит:

— Я все это понимаю, потому что знаю давно. Только дайте срок (ср. выше: запись Блока о «сроке».— *Д. М.*). Так оно все само собою и случится» (с. 274).

Однако этой намечавшейся близости не суждено было развиться. Кузьмина-Караваева с бесстрашной откровенностью пишет о том, что Блок в один из самых ответственных моментов, в разгар нескончаемых разговоров между ними, уклонился от дальнейшего сближения и даже общения с нею. «На время надо все кончить»,— написал он в оставленной ей записке (с. 274). В записных книжках Блока (записи от 13 декабря 1914 года, от 19 марта 1915 года и 14 марта 1916 года) можно уловить признаки усталости от разговоров с Елизаветой Юрьевной. Кратко изложив свой разговор с Кузьминой-Караваевой (см. выше), он так заканчивает свою запись: «Я очень устал».

Об усталом и мрачном состоянии Блока в это время — в дни, когда им было написано стихотворение «Коршун»,— можно судить хотя бы по рассказу Кузьминой-Караваевой, внесенному в дневник Елизаветы

Яковлевны Эфрон в 1916 году: «Вечером зашла к Кузьминой-Караваевой. Были у Макса (Волошина. — *Д. М.*), а на обратном пути она рассказала мне о Блоке. Была она у него до его поездки в Москву (Блок уехал в Москву 28 марта. — *Д. М.*). Такое чувство, что за стеной покойник. Он говорил мало и медленно. При жене разговор не вязался, и, когда жена вышла (маленькая, стареющая), он сказал: «Она парализует все слова». Живет он отшельником, боится людей и встреч, стал меньше ростом, волосы поредели, и кожа красная, как обветренная». [1]

Уехав к себе в Анапу, Елизавета Юрьевна продолжала писать Блоку экзальтированные любовные письма. Как и прежде, она возводила свою любовь к нему в «высший план», переживала ее мистериально.

Она писала Блоку сначала на петроградский адрес, а позже, когда его призвали на военную службу,— в действующую армию. Он почти не отвечал ей, а вскоре, по-видимому, вовсе перестал отвечать. Последнее ее письмо к Блоку датировано 4 мая 1917 года. На этом их общение окончательно прерывается. [2]

Какие причины помешали развитию этих отношений?

Кузьмина-Караваева в своих воспоминаниях прямо не говорит об этом. Очевидно, большое значение имел здесь чисто личный момент: Блок не отвечал на чувство Кузьминой-Караваевой. На мой вопрос об их отношениях, обращенный к А. А. Ахматовой, которая хорошо знала Елизавету Юрьевну, помнится, я получил ответ, исполненный женской режущей беспощадности: «Она была некрасива — Блок не мог ею увлечься».

Однако, думается, серьезным, а может быть, и главным препятствием к сближению Блока с Елизаветой Юрьевной явились различия в характере их духовных устремлений. Можно быть уверенным, что страстная, все нарастающая приверженность Кузьминой-Караваевой к христианской идее, к которой будущая монахиня Мария, пропагандистка по натуре, несомненно, пыталась приобщить и Блока, не встретила со стороны поэта сочувственного отношения. Это предположение полно-

[1] Дневник Е. Я. Эфрон. Запись от 11 апреля 1916 г. За предоставление мне текста записи приношу благодарность Р. Б. Вальбе.

[2] Отрывки из писем Е. Ю. Кузьминой-Караваевой Блоку, хранящихся в его архиве (ЦГАЛИ), опубликованы в «Литературной газете», 1977, 14 сентября.

стью подтверждается одним из стихотворений Кузьминой-Караваевой, в котором явно говорится о ее встрече с Блоком (пейзаж этого стихотворения точно соответствует городскому окружению блоковской квартиры на Офицерской улице):

Смотрю на высокие стекла,
А постучаться нельзя;
Как ты замерла и поблекла,
Земля и земная стезя.

Над западом черные краны
И дока чуть видная пасть;
Покрыла незримые страны
Крестом вознесенная снасть.

На улицах бегают дети,
И город сегодня шумлив,
И близок в алеющем свете
Балтийского моря залив.

Не жду ничего я сегодня;
Я только проверить иду,
Как вестница слова Господня,
Свершаемых дней череду.

Я знаю, — живущий к закату
Не слышит священную весть,
И рано мне тихому брату
Призывное слово прочесть.

Смотрю на горящее небо,
Разлившее свет между рам;
Какая священная треба
Так скоро исполнится там. [1]

Из этих стихов видно, что «тихий брат», Александр Блок, действительно не услышал «священную весть», которую принесла ему «вестница слова Господня». В дарственной надписи, обращенной к Блоку, на книге своих стихов «Руфь» Кузьмина-Караваева признавалась в своем желании, чтобы язык этой книги, то есть язык религиозно-христианский, «мог стать совсем понятным» для него. Очевидно, она должна была прийти к выводу, что это желание ее не осуществилось.

Что можно еще добавить об очерке Кузьминой-Караваевой «Встречи с Блоком»?

Ее воспоминания интересны не только общим вос-

[1] Е. Кузьмина-Караваева. Руфь. Пг., 1916, с. 60 (стихотворение без заглавия и без даты).

приятием мемуаристкой Блока и его времени и яркой характеристикой модернистских кругов, и не только историей ее своеобразных отношений с поэтом. В ее мемуарах содержится и более частная, но ценная информация. Кузьмина-Караваева живо рисует Блока, выступающего на эстраде, характеризует стиль его общения в домашней обстановке. Елизавета Юрьевна приводит примечательный и давно ставший известным отзыв Блока, будто бы произнесенный им на «башне» Вяч. Иванова, о поэзии молодой Анны Ахматовой: «Она пишет стихи как бы перед мужчиной, а надо писать как бы перед богом» — отзыв, который вряд ли можно считать справедливым даже при том условии, что он относится лишь к ранним ахматовским стихам. [1]

В воспоминаниях Кузьминой-Караваевой говорится об иронически-насмешливом отношении поэта к литературному шовинизму эпохи первой мировой войны. В связи с этим Кузьмина-Караваева, со слов Блока, рассказывает о том, что редакция акмеистского журнала «Аполлон» отказалась напечатать его стихотворение «Голос из хора», которое, конечно, резко расходилось

[1] В суждениях Блока на разные темы мы встречаем большое количество противоречий не только диалектических, но и просто субъективно-психологических, зависящих от настроений поэта. Одно из таких противоречий обнаруживается при сравнении этого отзыва об Ахматовой с положительными оценками ее творчества, относящимися приблизительно к тому же времени (например, в его дневниковой записи от 7 ноября 1911 г.: «...А. Ахматова (читала стихи, уже волнуя меня; стихи чем дальше, тем лучше)» (VII, 83). Вместе с тем следует учесть, что Ахматова, читавшая воспоминания Кузьминой-Караваевой или знавшая о них, в разговоре с автором этих строк утверждала, что Александр Александрович на собрании у Вяч. Иванова не говорил при ней тех обидных слов, которые приводятся мемуаристкой именно как произнесенные в присутствии Ахматовой. «Он и не мог их произнести публично, — сказала Ахматова. — Он был хорошо воспитан». Противоречащие друг другу свидетельства можно примирить, если предположить вкравшуюся в воспоминания Елизаветы Юрьевны ошибку памяти (такие ошибки в них имеются). Тогда легко будет допустить, что фраза Блока об Ахматовой была сказана им не на «башне», а в личном разговоре с Кузьминой-Караваевой, которая бессознательно объединила свои воспоминания об этом предполагаемом высказывании в личном разговоре и о вечере на квартире Вяч. Иванова. Впрочем, сведения, содержащиеся в «Воспоминаниях об Ал. Блоке» Ахматовой («Звезда», 1967, № 12, с. 187), дают основание для еще более вероятной версии о том, что афоризм Блока об Ахматовой был произнесен им в доме писательницы и журналистки А. В. Тырковой, конечно в отсутствие Ахматовой.

своим мрачным содержанием с мажорными воинственно-патриотическими настроениями «аполлоновцев».[1] Из мемуаров Елизаветы Юрьевны мы узнаем также о неприязни Блока к знаменитому в то время немецкому мистику-антропософу Рудольфу Штейнеру, которого с энтузиазмом пропагандировал тогда Андрей Белый. Блок в присутствии Кузьминой-Караваевой, с ее одобрения, разорвал и сжег портрет Штейнера, присланный ему Белым.

Наконец, большой интерес представляет то, уже приведенное выше, место воспоминаний, где рассказывается о предыстории стихотворения Блока «Когда вы стоите на моем пути...», о присылке этого стихотворения Блоком юной Лизе Пиленко и где кратко характеризуется посланное в том же конверте, не дошедшее до нас, письмо к ней Блока. Мы помним, что мемуаристке не понравилось тогда это письмо своим пессимистическим тоном. Ю. Я. Мошковская дополняет это признание Кузьминой-Караваевой собственными соображениями: по ее мнению, и само стихотворение, независимо от письма, раздражило Лизу Пиленко поучительной интонацией. Возможна, однако, и третья версия,— конечно, отнюдь не исключающая двух первых. Чуткая и очень серьезная девушка могла уловить в стихотворении помимо его «поучительной» концовки и другую его черту, которая была способна вызвать в ней некоторое сопротивление — подчеркнутую *красивость* авторского образа. Так или иначе, Лиза Пиленко, как мы знаем, не откликнулась на присланное стихотворение, и общение ее с Блоком на некоторое время приостановилось.

Таковы отдельные наиболее примечательные и нужные для изучения Блока и его времени факты, которые мы можем извлечь из очерка Кузьминой-Караваевой, дополняя ими наше общее впечатление от ее запоминающихся и необычных мемуаров.

---

[1] Этот факт, по-видимому, явился ближайшей причиной прекращения участия Блока в «Аполлоне», то есть в какой-то мере оформил его идейное размежевание с руководителями журнала. Об этом см. в моей статье «Блок и империалистическая война» («Литературный современник», 1936, № 9). Однако в этой статье название отвергнутого «Аполлоном» блоковского стихотворения приводится мною лишь предположительно, на основании догадки (она была подсказана мне Л. Д. Блок). Воспоминания Кузьминой-Караваевой дают основание признать правильность этого предположения: отвергнутым стихотворением в самом деле оказался «Голос из хора».

Конечно, было бы странно искать в воспоминаниях Кузьминой-Караваевой исторически-объективное объяснение явлений наблюдаемой и пережитой ею жизни, да она и не пыталась его дать. Воспоминания ее интересны не объяснением и истолкованием личности Блока и его эпохи, а поэтическим рассказом о них человека, вышедшего из недр этой эпохи, несущего в себе ее противоречия, но умевшего видеть, глубоко чувствовать и по-своему оценивать виденное.

История встреч Блока и Е. Ю. Кузьминой-Караваевой и ее воспоминания об этих встречах говорят на малом материале о многом и важном,— о том, как два человека с большой и бесстрашной совестью, мятущиеся и не удовлетворенные окружавшей их средой, приблизились друг к другу, попытались найти общий связывающий их язык — и невозвратно разошлись. И развели их не только простые человеческие судьбы и отношения, но и более того — их понимание жизни, их мировоззрение, пути, избранные ими и уводящие их в разные стороны. Христианский путь матери Марии, какое бы общее и широкое содержание с ним ни связывалось, не был и не мог стать путем Блока.

1968

К ВОПРОСУ ОБ А. БЛОКЕ И М. ГОРЬКОМ

В литературе уже не раз отмечался тот большой интерес, с которым Блок следил за творчеством Горького. Блок не разделял отрицательного отношения к Горькому писателей модернистского лагеря. Наоборот, уже в 1907 году, в период реакции, и в 1915 году, в эпоху войны, ему приходилось горячо защищать Горького от нападок этих писателей. Он признавался, что от этих нападок у него «душа горит», и заявлял, что «негодованию в этом случае ⟨...⟩ *не должно быть пределов*» («О реалистах»). О том, насколько отличалась эта позиция Блока от господствовавшего в символизме отрицательного отношения к Горькому, говорит хотя бы ироническая фраза видного критика «Весов» Эллиса: «Да,— восклицает Эллис,— воистину надо родиться А. Блоком, чтобы восхищаться писаниями Горького...» [1]

Горький дооктябрьского периода не пытался углубиться в творчество Блока и не выделял его из рядов, «писателей-декадентов». Интерес Горького к Блоку и сочувствие к нему появились, в сущности, только после Октябрьской революции. Значительным толчком к развитию этого интереса послужило личное знакомство и интенсивное общение обоих писателей на почве их совместной культурно-просветительной работы в Петрограде, в первую очередь, в издательстве «Всемирная лите-

[1] Эллис. Еще о соколах и ужах. «Весы», 1908, № 7, с. 57. О Блоке и Горьком — выше, с. 451—453. См. также мою статью «Блок и империалистическая война» («Литературный современник», 1936, № 9), в которой между прочим сообщается о конфликте Блока с Анаст. Н. Чеботаревской (женой Ф. Сологуба) в связи с участием поэта в горьковском журнале «Летопись». А. Н. Чеботаревская направила Блоку два письма, содержащие крайне резкую характеристику общественно-литературной позиции «Летописи» и Горького. В своем ответе на первое из этих писем Блок решительно заступился за Горького и его журнал (письмо от 27 декабря 1915 г.), второе же письмо оставил вовсе без ответа, сделав на нем следующую надпись: «Сие получено 30/XII 1915 г. Нельзя так говорить об авторе Фомы Гордеева, Троих, На дне — недостойно. Не отвечу». Ср. письмо Блока к матери от 7 июня 1917 (VIII, 500).

ратура». «Когда приходилось видеть Горького и Блока, сидевших рядом, за одним столом, за одним делом,— вспоминает М. Л. Слонимский,— то казалось, что кроме всем заметных отношений глубокого взаимного уважения, есть еще между ними отношения скрытой взаимной нежности. Они были так внимательны, подчас даже предупредительны друг к другу, как бывает у людей разных, непохожих, при очень большой взаимной тяге. Мне всегда казалось, когда приходилось видеть вместе Горького и Блока, что между ними происходит какая-то безмолвная беседа, более значительная, чем слова, которыми они обменивались». [1]

В своей книге «Горький среди нас» К. Федин рассказывает, как Горький говорил ему о Блоке: «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] «Блоку — верьте, — писал в то время Горький Д. Н. Семеновскому,— это настоящий — волею божией — поэт и человек бесстрашной искренности». [3] Конечно, решающую роль в сближении Блока и Горького сыграла их солидарность в ряде общественно-политических и культурных вопросов, связанных с их отношением к революции. В неизданном письме от 27 марта 1919 г. мать Блока А. А. Кублицкая-Пиоттух сообщает М. А. Бекетовой: «У него (Блока.— *Д. М.*) 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 (речь идет о докладе «Гейне в России».— *Д. М.*). Остервенились Волынский, Левинсон, Батюшков. За Сашу встал горой М. Горький, сказал,

[1] М. Слонимский. «...Любовью своей к родному народу». «Звезда», 1980, № 10, с. 174—175.

[2] К. Федин. Горький среди нас. М., 1967, с. 33.

[3] Д. Семеновский. А. М. Горький. Письма и встречи. М., 1940, с. 115. Письмо это, на основании неопубликованного примечания к нему Д. Н. Семеновского, можно датировать июнем 1919 г.

что доклад пророческий...» (ИРЛИ). И несколькими днями позже, 5 апреля 1919 года, опять сообщает: «На днях чествовали Горького — пятидесятилетие его... Саша произнес ему приветствие прекрасное... Наконец-то они сговорились и в некоторой степени оценили друг друга...» И еще, 17 мая 1919 года: «Часто видится (Блок.— *Д. М.*) с Горьким. Отношения, кажется, хорошие...»[1]

В записных книжках Блока также имеется несколько заметок его о Горьком.[2] Так, например, 5 марта 1919 года Блок записывает: «Горькому нравится Катилина» (статья Блока.— *Д. М.*); 30 марта: «В 2 часа — честв⟨ание⟩ Горького во «Всем⟨ирной⟩ лит⟨ературе⟩» — *хорошо*» (выделено Блоком);[3] 9 апреля: «3 часа — к Горькому по пов⟨оду⟩ книги о нем, кот⟨орую⟩ редакт⟨ируем⟩ мы с Чуковским. В 4 часа у него — засед⟨ание⟩ профес⟨ионального⟩ Союза — спор о журнале»; 13 апреля: «Чтение бумаг Горького (тяжелое чувство)»; 2 мая: «Мысли о Горьком (для книги)»; 11 мая: «Занятия Горьким (Челкаш, Мальва и др.)»; 19 июля: «В 6 час⟨ов⟩ веч⟨ера⟩ Горький читает в Музее Города воспом⟨инания⟩ о Толстом.[4] Это было мудро и все вместе с невольной паузой (от слез) — прекрасное, доброе, увлажняет ожесточенную душу».

Среди приведенных записей особенное внимание привлекают к себе те, в которых упоминается замысел книги о Горьком. И замысел этот не был случайно возникшим и немедленно забытым проектом. Первые шаги к реализации этого замысла Блоком уже были сделаны.

---

[1] ИРЛИ. Приветствие Блока Горькому впервые опубликовано в «Жизни искусства», 1919, 2 апреля. В этом приветствии Блок назвал Горького «величайшим художником наших дней» (VI, 92).

[2] Они не были опубликованы в годы выхода этой статьи в первой ее редакции в «Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та им. А. И. Герцена», т. XVIII. Факультет языка и литературы, вып. 5, 1956. Впоследствии все они — с незначительными разночтениями — были введены в текст нового издания «Записных книжек» Блока, вышедших под редакцией Вл. Орлова (М., 1965).

[3] Ср. запись Блока в альбоме К. Чуковского «Чукоккала» в день празднования 50-летия Горького: «Сегодняшний юбилейный день Алексея Максимовича светел и очень значителен — не пустой день, а музыкальный». (Рукописный альбом Корнея Чуковского «Чукоккала». М., 1979, с. 199).

[4] Дальнейшее приписано — по-видимому, по возвращении с вечера — другим карандашом (ИРЛИ).

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,[1] 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 показательно: Блок начал подготовку к книге о Горьком и уже приступил к ознакомлению с его архивом.

Ценными сведениями, относящимися к этому вопросу, в свое время поделился со мною К. И. Чуковский, с которым Блок имел в те годы весьма тесное деловое и дружеское общение. «К пятидесятилетию Горького,— вспоминает К. И. Чуковский в письме ко мне,— 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 Шаляпину просить Федора Ивановича (Шаляпина.— *Д. М.*) о том, чтобы тот написал мемуары о Горьком (Шаляпин согласился и написал страниц 20). У меня и сейчас сохраняется часть материалов, которые Алексей Максимович давал нам для этой книги. Биографическую канву для книги должен был составить Мих. Слонимский... Книга не состоялась потому, что Алексей Максимович, по своей щепетильности, не дал разрешения Гржебину печатать ее. «Неловко. Все знают, что я руковожу этим издательством. Скажут: самореклама». Вначале он, очевидно, думал, что это будет небольшая брошюра, а когда увидал, что затевается роскошный, in quarto, том, запротестовал. 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, Шаляпин, А. А. Блок, М. Слонимский и я...»

Записные книжки Блока говорят не только о его притяжении к Горькому, но и о том, что близость меж-

[1] Е. Барсов. Мнение В. О. Ключевского о М. Горьком.— В сб.: У Троицы в Академии. 1814—1914. М., 1914, с. 692—693.

ду обоими писателями имела свои естественные для них границы. В рукописи «Материалов о Блоке», собранных Белым и хранящихся ныне в ИРЛИ, имеется запись (от 19 августа 1921 г.), в основу которой был положен рассказ матери Блока: «Блок и Горький. Долгое время (вероятно, с 1918 до 1920 года) Блок относился прекрасно к Максиму Горькому. Алек(сандра) Андреевна называет это *«у Саши был роман с Горьким»*, но в конце концов он очень разочаровался в нем». Мировоззрение, весь культурный и психологический склад Блока и Горького, несмотря на многие существенные точки соприкосновения, были слишком различны, и это различие должно было, после первых благожелательных встреч, хотя бы в намеках выявиться. Так, например, ничего иного, кроме неодобрения, не мог вызвать в Горьком интерес Блока к одному из руководителей группы «Скифов», левому народнику Иванову-Разумнику, с которым Горький давно уже идеологически размежевался. Не случайно 28 ноября 1919 года Блок записывает: «Горьк[ий], Ив[анов] — Раз[умник] — наконец, я их пробую опять соединить, оба топорщатся». И еще запись 18 марта 1920 года: «В 9 час[ов] вечера — заседание директории.[1] Тяжело и с Андреевой,[2] еще тяжелее, чем с Горьким».[3] Или в дневнике — многоговорящее замечание о том, что Горький, по мнению Блока, не ведает «о трагедии — о двух правдах» (22 октября 1920 года).

Все же приведенные выше записи отнюдь не свидетельствуют о коренном пересмотре Блоком своего взгляда на 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 г.— Плохо только, что у него всегда *надо, надо, надо*».[4]

Эти слова крайне характерны для внутреннего скла-

---

[1] Блок имеет в виду управление Большого драматического театра в Петрограде.

[2] М. Ф. Андреева была в то время одним из членов «директории» Большого драматического театра.

[3] А. Блок. Записные книжки. М., 1965. (С поправками по рукописи ИРЛИ.)

[4] Г. Блок. Герои «Возмездия». «Русский современник». 1924, № 3, с. 183. Ср. также блоковские записи о Горьком, сделанные в ноябре и декабре 1920 г. (VII, 380; IX, 509) и в январе 1921 г. (VII, 390).

да и душевного состояния Блока того времени. Мы вправе заключить из них, что он остался верен своей любви к Горькому, хотя ему, с его созерцательным отношением к жизни, горьковская императивность («надо, надо») и целеустремленность могли казаться, особенно в последний период, не соответствующими его возможностям и нарушающими права поэта на «тайную» и явную свободу.

Горький все эти и последующие годы продолжал живо интересоваться Блоком,— в большей мере его личностью, чем его творчеством. Тогда, не позже, чем в 1922—23 году был написан известный очерк Горького о Блоке, оканчивающийся словами: «Нравится мне его строгое лицо и голова флорентийца эпохи Возрождения».

«Вы любите Блока?» — спросила Горького Анастасия Цветаева (в 20-х годах).

«Нельзя ответить на это. Заинтересован был очень...» — сказал ей Горький.[1] Об этом интересе свидетельствуют между прочим отметки Горького на полях 1-го тома «Дневника Ал. Блока. 1911—1913» (Л., 1928). Эта книга входит в состав библиотеки Горького. Многочисленные отчеркивания и подчеркивания Горького, сохранившиеся в тексте книги, показывают, что он читал ее внимательно. Горький дважды отчеркнул признание Блока о том, что он стремится к реальному миру (с. 12 и 88), отметил его крепкие слова о либеральном фельетонисте того времени — Дорошевиче (с. 105) и его гневный выпад против «светской сволочи» (с. 162). Но с особенной настойчивостью и пристальностью Горький регистрирует своими отметками пессимистические признания Блока, которые и в самом деле для его дневника чрезвычайно характерны: «день упадка сил» (с. 100), «боюсь жизни» (с. 103), «ужасы жизни» (с. 106), «тоска» (с. 107), «нет, все-таки я усталый и больной!» (с. 112), «мертвый я, что ли!» (с. 124) и другие подобные записи.[2]

Понятно, как далеки были Горькому, последовательному противнику пессимизма, те настроения Блока, которыми были вызваны эти записи. Из всех отметок Горького можно с полной очевидностью заключить не

[1] Анастасия Цветаева. Воспоминания. М., 1974, с. 464.
[2] Пометки Горького на страницах дневника Блока были любезно сообщены мне М. И. Дикман.

только о его желании уяснить для себя главные черты личности Блока, но вместе с тем и внутренне с ним размежеваться. Горький писал Федину 9 ноября 1930 г.: «Мизантропия и пессимизм Блока — не сродни мне, а ведь этих его качеств — не обойдешь, ровно как и его мистику (...).— Поэзия Блока никогда особенно сильно не увлекала меня (...). Возможно, что это — *мой* недостаток». [1]

Интересуясь Блоком и уважая его, Горький по своему мировоззрению и мироощущению был далек от него и не мог проникнуть в глубину его духовного мира. «Мне этот мир — непонятен»,— признавался он в своем очерке о Блоке. [2]

Это все не значит, что Горький перестал высоко ценить Блока как поэта и человека.

«Блок изумительно красив как поэт и как личность. Завидно красив»,— писал он А. Я. Цинговатову, автору книги о Блоке, 20 сентября 1926 года. [3] Неоднократно Горький советовал молодым поэтам учиться у Блока мастерству. Достойна внимания высокая оценка, данная Горьким языку блоковской поэзии, который, по мнению Горького, не потерял свою актуальность и в советское время. Горький считал, что язык Блока и таких авторов, как Маяковский, Пастернак и Тихонов, должен служить опорой для советских поэтов. Эти мысли содержатся в неопубликованном письме Горького поэтессе Ларисе Барышевой от 28 августа 1931 года. «Вы пишете,— говорится в этом письме,— языком второстепенных и давно забытых стихотворцев, которые писали в 40—50 гг. XIX ст. Вы очень плохо знаете тот язык стиха, который выработан Брюсовым, Блоком и др. поэтами 90—900 гг. В наши дни — нельзя писать стихи, не опираясь на этот язык». [4]

Отношения Блока и Горького не исчерпывались идейным общением и совместными литературными делами. Горький охотно помогал Блоку, как и многим другим писателям, в преодолении бытовых трудностей, ко-

---

[1] К. Федин. Горький среди нас. М., 1967, с. 274.

[2] Целый ряд неизвестных суждений Горького о Блоке, в которых подтверждается это признание, приводится в недавно опубликованной содержательной статье А. Крюковой «К истории отношений Горького и Блока» («Вопросы литературы», 1980, № 10).

[3] Архив А. М. Горького. ИМЛИ АН СССР.

[4] Там же.

торые на каждом шагу ставила крайне усложнившаяся в период гражданской войны жизнь. Так, например, незадолго до смерти Блока Горький добился для него разрешения на выезд в Финляндию, в санаторий.[1] В феврале 1920 года, в эпоху хозяйственной разрухи и крайнего жилищного кризиса, Горький отстаивал петербургскую квартиру Блока (на набережной Пряжки) от попыток вселения.

К этому эпизоду относится письмо Горького к Блоку, написанное в феврале 1920 года. Поскольку других писем Горького в архиве Блока не имеется, то есть, очевидно, их и вовсе не было, это письмо является в своем роде уникальным.

Вот его текст:

«Дорогой Александр Александрович!

Возвращаю Вам письмо Ваше,— на нем Вы прочтете постановление президиума.

Полагаю, что претенденты на квартиру Вашу будут удовлетворены постановлением.

Будьте здоровы

А. Пешков».[2]

Дата письма устанавливается сохранившейся на нем пометкой Блока: «получ[ено] 12.II.1920». Указанная дата подтверждается также записью Блока в его записной книжке № 61. Упоминая о возвращенном письме, Горький имеет в виду письмо Блока от 10 февраля 1920 года председателю Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов с просьбой о продлении брони на его квартиру. На этом письме Блока сохранилась надпись Горького, который, по-видимому, и передал письмо по назначению: «Всячески поддерживаю просьбу А. А. Блока. М. Горький». Тут же на полях —

[1] Блок, находившийся в то время при смерти, уже не имел возможности воспользоваться этим разрешением. Хлопоты, которые вел Горький по этому делу, засвидетельствованы в воспоминаниях многих современников. Кроме того, в архиве Горького сохранилось его письмо народному комиссару просвещения А. В. Луначарскому, содержащее подробное описание болезни Блока и просьбу добиться для него права на выезд в Финляндию (письмо от 29 мая 1921 г. Архив А. М. Горького).

[2] Архив А. М. Горького.

положительная резолюция президиума Петроградского исполкома.[1]

Резолюция эта, как можно думать, не была реализована. Может быть, и надобность в ней отпала, так как Блок в порядке «самоуплотнения» 23 февраля переселился в квартиру своей матери — в том же доме.

Так или иначе хлопоты Горького, его попытка действенно помочь Блоку заслуживают упоминания. В еще не исчерпанной до конца в наших исследованиях теме о литературных отношениях Горького и Блока и этот, сам по себе малозначительный, но характеризующий Горького факт должен быть учтен. Горький в продолжение всей своей жизни и особенно в первые годы после революции, не жалея своих сил и своего времени, заботился о многих русских писателях. К числу этих писателей, как видно из предыдущего, следует отнести и Александра Блока.

1956

[1] Александр Блок. Переписка. Аннотированный каталог, вып. 1. Письма Александра Блока, М., 1975, с. 416—417.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора . . 3

I

Идея пути в поэтическом мире Ал. Блока . 6
Об одном стихотворении *(Двойник)* . 152

II

Критическая проза Блока
1. О прозе Блока 184
2. Литературное окружение 192
3. «Кризис в критике» 232
4. «Кризис в критике» и позиция Блока 250
5. Вопрос о жанрах 265
6. Основы поэтической структуры. Авторское *я* 273
7. Переоценка ценностей и эстетика противоречий . . . 296
8. Лиризм. Образность. Структуры повторений 318
9. Поэтические идеи и поэтические категории 341
10. Тема народа и интеллигенции 353
11. Элементы поэтической философии культуры 372
12. Отношение к критической традиции и эстетические взгляды 386
13. Контуры критического метода 409
14. О символистах 432
15. О реализме XIX—XX веков 448
16. После Октября 468
17. Театральные взгляды 487

Приложение

18. Заметки о языке . . 509

III

Блок и Кузьмина-Караваева *(по поводу ее воспоминаний о Блоке)* 522
К вопросу об А. Блоке и М. Горьком 543

2 p. 30 к.